

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ALBERTO LEDUC, CUENTISTA:

ESTRELLA OCULTA DE LA PLÉYADE MODERNISTA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

LIBERTAD LUCRECIA ESTRADA RUBIO

ASESORA:

DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA

CIUDAD UNIVERSITARIA, 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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
--------------------	---

CAPÍTULO 1. CONTEXTO LITERARIO DE ALBERTO LEDUC: EL MODERNISMO MEXICANO A TRAVÉS DE SUS POLÉMICAS

1.1	Las oleadas del modernismo.....	13
	Modernismo azul.....	13
	Decadentismo	14
1.2	Las polémicas en torno al modernismo	15
	Polémica 1876-1890.....	15
	Polémica 1892-1893.....	16
	Polémica 1894.....	20
	Polémica 1896.....	21
	Polémica 1897-1898.....	22
	Polémica 1907.....	28
1.3	¿Modernismo o decadentismo?	29
	Aspecto literario	32
	Aspecto artístico-filosófico.....	36
	Aspecto moral.....	37

CAPÍTULO 2. ALBERTO LEDUC, *ENCANTADO ESPÍRITU FRANCO MEXICANO QUE ESCRIBE EN CASTELLANO POR BIZARRA ANOMALÍA: ACERCA DE SU VIDA Y SU OBRA*

2.1	La vida de un joven grumete que se volvió escritor.....	40
2.2	Traductor, periodista, literato e historiador: la obra de una pluma polifacética	
	Traducción	49
	Periodismo	51
	Literatura	53
	Historia	67

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE CUENTOS

3.1	El corpus	70
3.2	Análisis formal.....	71
3.2.1	Narrador y discurso	
	Identidad y perspectiva del narrador.....	72
	Desplazamiento y combinación de los puntos de vista.....	77
	Modo de usar los puntos de vista: resumir y escenificar	78
	Velocidad y ritmo de la narración.....	79
	Teoría de la focalización.....	80
	Niveles narrativos: posición enunciativa del acto de narración.....	81
	Posición temporal del narrador con respecto al mundo narrado.....	84
3.2.2	Trama	
	Cuentos formales	86
	“El asesinato”	86
	“En el litoral del Pacífico”	88
	“Fragatita”	90
	“¡Divina!”	92
	Cuentos introspectivos.....	98
	“Beatriz”	99
	“La visita”	101
	“Plenilunio”	102
	“¡Neurosis emperadora fin de siglo!”	103
3.2.3	Espacio	
	Espacios femeninos y espacios masculinos: el mar y la casa	106
	La ciudad	110
	Descripción e inventario	111
3.2.4	Personajes	
	Caracterización externa: la apariencia.....	114
	Caracterización interna: la personalidad	115
	Personajes dinámicos y personajes estáticos	115
	Ideología simple e ideología compleja.....	117
	Personajes planos y personajes rotundos	118

3.3	Análisis temático.....	119
3.3.1	La muerte y la enfermedad.....	119
	Muerte física.....	120
	Muerte espiritual y muerte social	120
	Reflexión sobre la muerte	122
3.3.2	Manifestaciones individuales de la crisis de la modernidad: el fantasma decadentista	
	Malestares somáticos: cuerpo mórbido.....	122
	Malestares psíquicos: mente mórbida	123
3.3.3	Manifestaciones no individuales de la crisis de la modernidad: la crítica social implícita	
	Pobreza, prostitución infantil y alcoholismo: “Los tres Reyes”	124
	Machismo, ignorancia y literatura nociva: “Un cerebral” y “Un anarquista”	124
	Crítica al capitalismo: “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”	126
	Defectos sociales: “Danza macabra” y “¡Divina!”	128
	Artistas excluidos de la sociedad: “¡Divina!” y “Plenilunio”	129
	CONCLUSIONES	130
	BIBLIOGRAFÍA	133
	APÉNDICE	139

A mis padres:

Miguel Ángel Estrada Velasco †

María Luisa Rubio Sánchez

AGRADECIMIENTOS

A María Luisa, mi madre, porque su apoyo incondicional, sus enseñanzas y la fortaleza mental que he aprendido de ella son los tesoros más valiosos que me ha dado: sus palabras y su sabiduría son los alicientes que me estimulan para mejorar cada día. Le agradezco por ser la estrella más brillante que ilumina mi camino y que me inspira para no darme por vencida nunca, aun contra las circunstancias más adversas.

A Miguel Ángel, mi padre, porque siempre estuvo cerca para hacer de mi niñez una de las mejores etapas de mi vida. Donde quiera que se encuentre ahora, le agradezco por las vivencias del pasado y por las experiencias posteriores que me ayudaron a madurar con rapidez. Veracruz y los ecos marinos que contienen los cuentos de Alberto Leduc trajeron a mi mente con fuerza su recuerdo.

A Felipe, porque desde hace casi cuatro años ha estado conmigo, acompañándome tanto en los momentos felices, como en los de tensión; dispuesto a hacerme sonreír para que vea el lado amable de la vida. Porque cuando lo necesito siempre tiene tiempo para escucharme y reconfortarme. Porque sinceramente cree en mí, y, por eso mismo, me motiva para que luche por lo que deseo. Porque a su lado encontré estabilidad, orientación y, sobre todo, felicidad. Le agradezco profundamente por ser mi mejor amigo y mi gran amor.

A la maestra Lourdes Ricaño y al maestro Enrique Tapia, por ser mis amigos, apoyarme con utilísimos libros que me han servido durante la carrera y llenarme de sabiduría con cada conversación. A la maestra Lucía Oliva por ser mi amiga desde la niñez y por estar a mi lado tanto en los momentos agradables como en los tiempos aciagos. A la maestra Ernestina Martínez y Torres, por su cariño y por tomar en cuenta mis opiniones en todo momento. Al maestro Carlos Terrazo, por su apoyo y por compartir conmigo y con mi mamá toda su sabiduría. A todos ellos, mi agradecimiento y mi cariño infinito hoy y siempre.

A la doctora Blanca Estela Treviño, porque gracias a sus maravillosas clases de Literatura Mexicana 6 (siglo XIX) encontré la orientación literaria que durante toda la carrera estuve buscando. Asimismo, le agradezco la motivación y el apoyo que me brindó para realizar esta tesis sobre el escritor Alberto Leduc., a quien descubrí por ella.

A la doctora Adriana de Teresa, por sus extraordinarias lecciones de Teoría Literaria y por despertarme el interés en la docencia de literatura en el ámbito de la educación media superior.

Además, le agradezco el apoyo y la buena disposición que me ha demostrado cuando lo he necesitado.

Al doctor Juan Coronado, porque en sus clases de Literatura Mexicana 9 (De la novela al cine), aprendí la interesante relación que sostienen las imágenes visuales y las imágenes literarias en algunas novelas del siglo XX, conocimientos que en un futuro me interesaría aplicar en investigaciones de literatura comparada. Le agradezco profundamente haber aceptado de inmediato ser mi sinodal en este trabajo.

Al maestro Sebastián Santana, por haberme impartido las mejores clases de Literatura Iberoamericana, en las cuales tuve mi primer acercamiento con el modernismo. Igualmente, debo agradecerle por aceptar ser sinodal de este trabajo, a pesar de que no se relaciona con el área de su especialización.

Y a la maestra América Viveros, porque aún sin conocerme, en seguida aceptó apoyarme como sinodal de esta tesis. Le agradezco sus detalladas observaciones y sugerencias para mejorar el trabajo, así como su infinita generosidad por prestarme ese libro de Leduc de 1898 que no había encontrado. También, debo darle las gracias porque *En Turania. Retratos literarios (1902)* me aportó datos importantes para la reconstrucción de la personalidad de Leduc que hago en el capítulo dos.

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX es uno de los más complejos e interesantes en lo que a materia literaria se refiere: es una centuria de descubrimientos en cuanto a la expresión formal y al contenido de las obras, en la que buena parte de ellas se vincula estrechamente con la Historia.

La importancia de muchos de estos textos radica en que son las primeras manifestaciones literarias escritas en el México independiente y, por esta razón, el anhelo de encontrar una identidad nacional está presente en la mayor parte de las obras de la época.

Las guerras y la inestabilidad política (invasiones, imperios, dictaduras) lejos de debilitar en los escritores la inspiración nacionalista, la incentivaron e hicieron de las letras el vehículo para educar e integrar a la población, así como para construir la identidad mexicana. A pesar de los esfuerzos de los literatos de la República Restaurada, hacia la década de 1870, en medio del modernizador panorama positivista de los primeros años de la dictadura porfiriana, la literatura necesitó respirar una brisa renovadora que estimulara los anhelos de una nueva generación de escritores que ya no se sentía identificada con los cánones creativos del romanticismo y el realismo que hasta ese momento estaban vigentes.

La renovación literaria pudo ser posible por diversos factores, tanto políticos como sociales y artísticos que se conjugaron en el último cuarto del siglo XIX: la *pax porfiriana* estableció un estado de tranquilidad nacional como no se había visto en muchos años, el ascenso de una clase media que podía recrearse con el gozo y la creación artística en todas sus manifestaciones, el contacto más directo e inmediato con el arte y las letras universales, y, por último, la profunda convicción de que el arte literario tenía que responder a ese nuevo temperamento que todas estas circunstancias habían producido en los escritores.

La transformación de las letras mexicanas se logró gracias al arrojo y la perseverancia de muchos escritores que comulgaron con esta idea de innovación. No fue sencillo lograr esta tarea debido a los obstáculos que la crítica y la sociedad pusieron a este nuevo tipo de literatura. Pero, a pesar de las trabas, la renovación se consolidó tras dos etapas de desarrollo y maduración, adquiriendo el nombre de ‘modernismo’, la tendencia que en México fue la más representativa hacia finales del siglo XIX. Las etapas u oleadas de esta corriente literaria fueron el modernismo azul, cuyo órgano de divulgación más importante fue la *Revista Azul* y el decadentismo, que tuvo en la *Revista Moderna. Arte y ciencia* su órgano de difusión más importante.

Uno de los escritores que perteneció a la segunda oleada modernista y a quien la historia de la literatura mexicana no le ha hecho justicia todavía es el queretano Alberto Leduc (1867-1908).

Citado frecuentemente en el contexto de las polémicas del modernismo, miembro fundador de la *Revista Moderna*, mencionado en las memorias de sus famosos contemporáneos como José Juan Tablada, Ciro Ceballos Bernal y Rubén María Campos, considerado por estos escritores como un perseverante colaborador en los periódicos que circulaban en la ciudad de México, en donde además publicó sus trabajos de traducción y prosa literaria, Leduc es uno de esos literatos que han sido ignorados por la crítica literaria durante muchos años. Uno de los factores que fue decisivo para el soslayo de este escritor fue la indiferencia con que se trató la prosa modernista, opacada notablemente por la poesía. Asimismo, a esta causa derivada de la crítica, se le suman el hecho de que en vida, Leduc no compiló su obra en un volumen, así como que su muerte coincidió tanto con los albores de un nuevo paradigma artístico, basado en una visión clásica que encabezaron los ateneístas, así como el periodo conflictivo de la Revolución Mexicana, que derrocó los vestigios del *statu quo* porfiriano en donde se insertó el modernismo. Por otra parte, a pesar de que Alberto Leduc fue el padre del poeta Renato Leduc (1897-1986), éste, probablemente por motivos de índole personal, no hizo el rescate de la dispersa obra de su progenitor. El encadenamiento de todos estos sucesos derivó en el desconocimiento de las creaciones de uno de los representantes mexicanos del malestar existencial, la melancolía y el escepticismo que permeaba la atmósfera universal del fin del siglo XIX.

En el siglo XX, el primer acercamiento que se hizo a la obra de Leduc, representada y reducida al cuento “Fragatita”, fue el que hizo Bernardo Ortiz de Montellano en su *Antología de cuentos mexicanos* de 1926, pero propiamente no es un estudio ya que, como él mismo asienta en el prólogo “el objeto de esta obra es más de divulgación que de estudio o crítica literaria”.¹ Con todo, la intención de Ortiz de Montellano constituyó el punto de partida que arrojó luces para el descubrimiento de este escritor que aún en nuestros días no se conoce realmente. Después de ese florilegio de 1926, la tesis doctoral que en 1963 hizo Dorothy Bratsas sobre la prosa modernista, realiza la primera aproximación detallada de los cuentos de Leduc; sin embargo, a pesar de los interesantes datos que aporta, no resulta ser una exégesis profunda pues no está dedicada exclusivamente al queretano. En 1967, en el *Índice de la Revista Moderna*, Héctor Valdés considera a Leduc dentro de los prosistas que participaron activamente en la revista con crónicas y traducciones. También señala la semejanza que el estilo del queretano tiene con el de Bernardo Couto Castillo. En 1972, Heriberto García Rivas hace una breve semblanza biobibliográfica de Leduc en su *Historia de la*

¹ Bernardo Ortiz de Montellano, *Antología de cuentos mexicanos*, p. 12.

literatura mexicana. En 1978, Jaime Erasto Cortés retoma la idea de Ortiz de Montellano al elaborar una *Antología de cuentos del siglo XIX*, en la que recoge el cuento “¿Cómo se conocieron?” publicado en la *Revista Moderna*, pero, una vez más, no se hace un análisis del relato porque se trata de una selección únicamente de divulgación. En 2001, Blanca Estela Treviño realiza el primer estudio exclusivamente dedicado a algunos cuentos de este escritor en el artículo titulado “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc”, publicado en el libro *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Es importante señalar que la autora aporta algunos datos inéditos acerca de la vida del queretano, como es su afición al espiritismo y a la quiromancia. En el mismo año, Emmanuel Carballo incluye a Leduc en su *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, sin embargo, la semblanza que realiza de su obra está incompleta y parte de lo que menciona Héctor Valdés. En 2003, Óscar Mata analiza brevemente las dos novelas cortas de Leduc (*María del Consuelo* y *Un calvario. Memorias de una exclaustrada*) en su libro *La novela corta mexicana del siglo XIX*.

La publicación de la obra cuentística de Alberto Leduc tuvo que esperar hasta 1984 para ver la luz en una antología de Premiá editora,² en la que se recogen dieciséis relatos que reflejan la poética modernista de tendencia decadente con tintes sociales, que caracteriza al queretano. En 2005, se realiza la selección más amplia que hasta el momento se ha compilado de los cuentos de Leduc,³ pero, aunque en el prólogo se tocan algunos aspectos más profundos acerca del ecléctico estilo del escritor, no se trata propiamente de un estudio como el que esta tesis desea exponer. Por último, en 2006, Ignacio Díaz Ruiz en *El cuento mexicano en el modernismo* incluye una nota biográfica y dos relatos de Leduc. Nuevamente, no se presenta ningún estudio, simplemente la mención y la publicación de dos cuentos que ya habían sido compilados en la antología de 1984.

Como puede apreciarse en esta breve revisión historiográfica, la crítica mexicana nunca se ha ocupado en el estudio de la obra literaria de Alberto Leduc. Partiendo de esta cuestión, el propósito de esta tesis es presentar un estudio detallado, tanto a nivel formal como a nivel temático, de catorce cuentos que, desde mi personal punto de vista, dan cuenta del estilo y las peculiaridades que distinguieron a este ignorado escritor que coincidió espacial y temporalmente con los grandes astros de la pléyade modernista.

El presente trabajo está integrado por tres capítulos. En el primero se hace una revisión del contexto literario de Leduc, es decir, del modernismo mexicano y el problema de la definición de

² Me refiero a *Fragatita y otros cuentos*, presentación de Ignacio Trejo fuentes, México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Premiá editora, 1984. (La Matraca 26. Segunda serie).

³ Se trata de la selección hecha por Teresa Ferrer Bernal en *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, México: Factoría ediciones, 2005. (La Serpiente Emplumada 24).

decadentismo. ¿Existió realmente una tendencia decadente?, ¿los escritores mexicanos fueron plagiarios de sus homólogos franceses?, ¿qué motivos llevaron a la confusión del término ‘decadentismo’ con ‘modernismo’ antes 1898?, ¿cuáles fueron las diferencias literarias, artísticas, filosóficas y morales de cada una de estas tendencias? son algunas de las preguntas respondidas en el mencionado apartado. Es necesario insistir en que no se trata de un acercamiento al modernismo a partir de lo que se realizó en Hispanoamérica ni se presenta un parangón con los estilos literarios franceses como el simbolismo, el parnasianismo y el decadentismo. Más que un resumen comparativo, el capítulo uno reflexiona sobre el modernismo mexicano partiendo de sus creadores y las disquisiciones que entablaron en las polémicas publicadas en los periódicos de la ciudad de México entre 1876 y 1907. La base teórica para este apartado se sustenta en el rescate hemerográfico del libro *La construcción del modernismo*,⁴ indispensable para el análisis y la comprensión de la maduración, el desarrollo y la pérdida de vigencia de esta tendencia literaria en nuestro país.

Dado el desconocimiento de la obra y la vida de Alberto Leduc, en el capítulo dos presento un acercamiento a su vida y a su obra. Me parece necesario y pertinente el contenido de esta semblanza precisamente porque nunca se ha realizado una con el detenimiento y la confiabilidad de los datos utilizados para integrarla. Para la elaboración de este capítulo, partí de las memorias de tres modernistas que fueron compañeros de Leduc: Tablada, Campos y Ceballos. Asimismo, revisé diversos artículos de periódico y revistas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México para documentar lo mejor posible esta investigación. Aunque el análisis de los cuentos se expone más adelante, en este apartado menciono algunas características generales de otros relatos que no son estudiados en la tesis con el fin de ampliar el conocimiento de la obra de este escritor, que no sólo se circunscribió al ámbito literario, periodístico y de la traducción, sino que también realizó algunos trabajos pedagógicos e históricos.

El capítulo tres trata del análisis de catorce relatos, mismos que incluyo en un apéndice y que provienen de las dos antologías publicadas. Para integrar el corpus, realicé una selección representativa de los cuentos atendiendo a dos criterios: combinación de belleza y destreza en la estructuración de la trama, así como a los temas que frecuentemente aparecen en las historias. Para fines didácticos, el estudio se divide en dos grandes apartados: análisis formal y análisis temático. La primera parte retoma algunos conceptos de narratología, tales como el narrador y el discurso, la trama, el espacio y los personajes. El enfoque de esta parte del análisis es ecléctico, ya que se

⁴ *La construcción del modernismo*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. (Biblioteca del Estudiante Universitario 137).

combinaron tanto perspectivas teóricas tradicionales (como las ideas que Enrique Anderson Imbert expone en *Teoría y técnica del cuento* y los planteamientos que Edgar Allan Poe hizo sobre el cuento moderno) como novedosas (tales como las aportaciones narratológicas de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* a partir de las ideas de Gérard Genette y la tesis de Ricardo Piglia para descubrir la historia oculta que cada relato contiene dentro de la trama).

El análisis de contenido surge de una reflexión personal en torno de los tópicos que cohesionan el corpus, que en este caso son la muerte y la enfermedad física o mental; también, se menciona la preocupación social que gran parte de estos cuentos contiene. Esta peculiaridad, junto con la inclusión del mar y los barrios marginales de la ciudad son algunos de los rasgos distintivos de todos estos cuentos.

La definición más apropiada para calificar el estilo literario de Alberto Leduc es un concepto que resulta fundamental para la comprensión del modernismo: el eclecticismo, reflejado no sólo en la mezcla de tendencias que en la literatura francesa fueron excluyentes (romanticismo, realismo, naturalismo y decadentismo), sino en el sentido de la combinación de la sensibilidad artística modernista, con una sensibilidad social que podría ser considerada con tintes realistas.

Otro propósito de esta tesis, además de devolver el brillo a una estrella que ha estado oculta por más de cien años, es el de mostrar que el modernismo creado por Leduc es ecléctico. La reflexión sobre los problemas sociales, la crítica del capitalismo y las consecuencias que ha traído a las sociedades, la propuesta distinta para abordar los problemas de la humanidad, la meditación acerca de lo efímero de la vida y la exaltación de la muerte como un empíreo donde las almas alcanzan un estado de bienestar y tranquilidad, son los temas que engarzan a todos los relatos.

Es necesario mencionar que, lejos de hacer un análisis exhaustivo de la obra de Alberto Leduc, la principal motivación que me llevó a realizar esta tesis es la de abrir una pequeña brecha para que, posteriormente, partiendo de las ideas que expongo, surja el interés para rescatar y revalorar la prosa de este escritor que ha padecido el olvido.

Por último, considero que la propuesta literaria de Alberto Leduc, a pesar de no caracterizarse por grandes innovaciones en el aspecto formal, todavía resulta vigente por los temas que trata y, por esta razón, puede propiciar interés para los lectores de este siglo XXI.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO LITERARIO DE ALBERTO LEDUC: EL MODERNISMO MEXICANO A TRAVÉS DE SUS POLÉMICAS

El modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera.
Octavio Paz.

1.1. Las oleadas del modernismo

Gracias al rescate de textos sobre crítica literaria, es posible la reconstrucción de la evolución, el apogeo y el ocaso del modernismo. En *La construcción del modernismo*, se recopilan interesantes artículos y ensayos que permiten esta aproximación. Tomando como referencia esta antología, trazaré la imagen de los modernismos¹ que encontraron la originalidad artística en esta convulsa época de transformaciones culturales y sociales.

Sin ser fechas rígidas, pues la aparición de una nueva sensibilidad es un proceso gradual, la historiografía de las letras mexicanas ha propuesto que la modernidad nació, se desarrolló, maduró y perdió vigencia entre 1876 y 1907.² El nacimiento del modernismo puede fijarse en 1876, cuando Manuel Gutiérrez Nájera rompe con la tradición literaria representada por el maestro Ignacio M. Altamirano. En este contexto se identifica el ‘modernismo azul’, que es la primera oleada. Entre 1892 y 1893, surge la segunda oleada, el ‘decadentismo’,³ a raíz de una polémica iniciada por la publicación de los poemas “Misa negra” y “Preludio” en *El País*.

Modernismo azul⁴

Manuel Gutiérrez Nájera se manifiesta en contra de la tradición nacionalista de los escritores de la “Generación del Liceo Hidalgo” y de la “Generación del Renacimiento”.⁵

¹ Recordando que “no hay modernismo sino modernismos”. José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. XI.

² *La construcción del modernismo*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, p. XII

³ El *decadentismo* europeo surge inspirado “en el proceso de descomposición y en la caída final del Imperio Romano, como la idea de vivir en una civilización en decadencia. Este término se consolidó en la mitad del siglo XIX y llegó a su apogeo en Francia en 1880, a causa de los drásticos cambios traídos por la modernidad [...] El decadentismo es el resultado del desarrollo de la sociedad europea, que después de un crecimiento y esplendor, le siguió un proceso de degradación” Cfr. Ana Laura Zavala Díaz, “Notas sobre el decadentismo mexicano”, p. 48. En América Latina, el decadentismo llegó rodeado de un halo ambiguo: por un lado, se entendía como literatura que innovaba mediante el uso de refinamientos excesivos en el contenido y la fragmentación en la forma, por otra parte, se percibía como literatura de patología física y psicológica.

⁴ El modernismo azul se inserta en la “Generación de transición”, conformada por los escritores nacidos entre 1851 y 1865 que desearon la renovación literaria. Cfr. Fernando Tola de Habich, “Propuesta para una periodización generacional de la literatura del siglo XIX”, pp. 216-219. Aunque Gutiérrez Nájera (1859-1895) fue el principal promotor, no fue el único que se empeñó en la búsqueda de una literatura nueva y propia. En esta oleada también encontramos “jóvenes que ya estaban realizando, acaso sin proponérselo, la revolución literaria: Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón, etcétera”. Cfr. José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 64.

⁵ Cfr. Tola, *op. cit.*, pp. 217-218.

El Duque Job rompe con los planteamientos de la literatura romántica y realista de corte nacionalista y costumbrista cultivada por sus predecesores. Por esta razón, cree en la urgencia de renovar el arte literario con las propuestas de una joven generación de escritores que lleven las letras mexicanas a un nivel de modernidad y universalidad. Así, Gutiérrez Nájera toma como estandarte la libertad del arte, la imaginación, la búsqueda de la belleza y el libre intercambio con otras tradiciones poéticas, que asimiladas al entorno mexicano enriquezcan la producción de las obras propias y originales (cruzamiento en literatura). Ya en esta primera oleada se encuentran las principales directrices que se vinculan comúnmente al modernismo: el eclecticismo, la renovación, el cosmopolitismo, la voluntad de idealismo, el intimismo y la búsqueda de la perfección y la belleza.⁶ Las polémicas que se desarrollaron en esta oleada fueron las de 1876-1890.

Decadentismo⁷

Esta oleada es la más polémica ya que abre el debate sobre el *decadentismo* mexicano, que en 1898 se llamará *modernismo*. Lo que Gutiérrez Nájera había propuesto desde 1876 se consuma en esta oleada. Sin embargo, estos escritores añaden el tono decadentista: el hastío, el pesimismo y las convulsiones existenciales provocadas por la época. Un rasgo que distingue plenamente a la oleada decadentista de la anterior es su conformación como cofradía, a diferencia de aquella que prefirió el individualismo; y así, agrupados, fueron atacados por la crítica. En los decadentistas hay una ruptura entre el arte y las masas, puesto que la mayoría de los escritores eligió un estilo cargado de referencias que no podían ser comprendidas por los sectores ignaros de la sociedad. En el “modernismo azul”, El Duque Job no rompió con la sociedad de la naciente clase media, incluso la halagó con sus páginas amenas y de lectura ligera; mientras que los decadentistas se propusieron crear un arte para artistas. Como bien afirma José Emilio Pacheco: “los modernistas fueron producto de la especialización; les interesó exclusivamente el arte como otros de sus contemporáneos sólo se apasionaron por el provecho económico”.⁸ Estos literatos fueron criticados por su decisión de ser una especie de “*poètes maudits* a la manera francesa y llevar una vida de bohemia que rompía con la moral de la época”.⁹ A pesar de la vida disipada y de excesos que la gran mayoría llevó y que costó la vida a algunos de los integrantes de la pléyade, para José

⁶ Clark y Zavala, *op. cit.*, p. XVI.

⁷ Según la periodización de Tola, los decadentistas o modernistas son los escritores nacidos entre 1866 y 1880. En esta generación encontramos a la pléyade de la *Revista Moderna*: José Juan Tablada (1871-1945), Amado Nervo (1870-1919), Ciro Ceballos Bernal (1873-1938), Francisco Modesto de Olaguibel (1874-1924), Balbino Dávalos (1871-1923), Jesús Urueta (1867-1920), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), Rubén María Campos (1876-1945) y Alberto Leduc (1867-1908). *Cfr.* Tola, *op. cit.*, pp. 216-219.

⁸ Pacheco, *op. cit.*, pp. XLV-XLVI.

⁹ Martínez, *op. cit.*, p. 71.

Luis Martínez “el rigor y la disciplina los reservaron exclusivamente para sus creaciones artísticas”.¹⁰ Las polémicas que hubo en esta segunda oleada modernista comenzaron en 1892 y continuaron, por lo menos, hasta 1898.

1.2 Las polémicas en torno del modernismo

Para comprender la gestación, la maduración y la decadencia del modernismo mexicano es preciso examinar las polémicas, que se publicaron en periódicos y revistas de la ciudad de México entre 1876 y 1907. Trataré con mayor detenimiento las de 1892-1893 y 1897-1898 porque son las más pertinentes para este trabajo sobre Alberto Leduc.

Polémica de 1876-1890

En “El arte y el materialismo” de 1876, Manuel Gutiérrez Nájera se opone a que “se sujete al poeta a cantar solamente ciertos y determinados asuntos, porque esa sujeción, tiránica y absurda, ahoga su genio y sofocando tal vez sus más sublimes inspiraciones” pues se le “arrebata ese principio eterno que es la vida del arte”.¹¹ Además, defiende la libertad y la inspiración del poeta cuando critica la literatura que sólo se refiere a la patria, los héroes y el paisaje nacional. Por esto, es necesario combatir la materialización del arte provocada por el realismo que somete a los poetas a escribir sus obras sin libertad ni inspiración. La idea del arte que tenía El Duque Job responde al modelo aristotélico de lo bello, lo bueno y lo verdadero: para apreciarlo hay que buscarlo en la relación con el espíritu y el amor. Para renovar las letras, el autor de los *Cuentos frágiles* cree necesario fundamentar la literatura en la libertad absoluta, la imaginación, el idealismo y el sentimiento como referentes para realizar la búsqueda de la belleza. La importancia de este texto es que puede considerarse un ‘manifiesto’ del modernismo mexicano, ya que señala las principales pautas del movimiento; si bien, la historia literaria no reconoce que el modernismo ni en nuestro país ni en Latinoamérica haya tenido uno como tal. Uno de los efectos de la carencia de manifiestos es la convergencia de los diversos –ismos europeos finiseculares en la literatura de América Latina y España.

En “Literatura propia y literatura nacional” de 1885, Gutiérrez Nájera considera que la literatura nacional es parte de la literatura mexicana y está “destinada a revivir, conservar o enaltecer en los ánimos los sentimientos patrióticos, ya narrando las proezas de los héroes antiguos, ya haciendo más poética y más bella la imagen de la patria, por medio de artísticas

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” en *La construcción del modernismo*, pp. 9-10.

descripciones de su naturaleza o de su historia”;¹² es decir, es una literatura de tono heroico que reafirma el concepto de identidad nacional. Estas obras responden a los tiempos bélicos a los momentos en que la nacionalidad peligra y es urgente afianzar o reconstruir el concepto de nación, identidad y los valores sociales, culturales e incluso morales, tal como ocurre en la literatura escrita durante la República Restaurada. Por otro lado, para que una literatura tenga carácter propio, a diferencia de la nacional que se ciñe a ciertos temas, se necesita que los literatos escriban obras dotadas de originalidad, puesto que la literatura propia es “la suma de muchas poderosas individualidades”.¹³ El Duque Job sostiene que en la literatura propia “no puede pedirse al literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de sus héroes nacionales” porque ya en esa época “el literato viaja, [...] está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno”, a diferencia de otros tiempos, cuando “el poeta sólo podía cantar los espectáculos que la naturaleza de su tierra le ofrecía y los grandes hechos de sus mayores o coetáneos”.¹⁴ Así, el poeta defiende la inspiración proveniente de otras tradiciones literarias, idea sumamente atacada desde el surgimiento hasta el ocaso del modernismo. Su postura es clara: tener influencia de otras literaturas contribuye a la creación de la individualidad de cada escritor y el resultado de este proceso no tiene que ser una imitación; al contrario, el resultado que se obtenga de este “cruzamiento en literatura” se reflejará en el perfeccionamiento de un modelo propio y único. En 1890 el poeta publica “El cruzamiento en literatura”, cuya idea general es esta: “conserva 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”.¹⁵

La importancia de estos tres textos radica en la definición de la poética de un nuevo movimiento literario que rompió con el nacionalismo y que se rigió por la libertad, la inspiración (propia y con referentes de las escuelas europeas, especialmente francesas), con el fin de renovar la literatura mexicana.

Polémica de 1892-1893

En diciembre de 1892, siendo José Juan Tablada jefe de la sección literaria del periódico *El País*, publicó su poema “Misa negra”. Esto molestó a los sectores conservadores de la sociedad

¹² Gutiérrez Nájera, “Literatura propia y literatura nacional” en *La construcción del modernismo*, p. 83.

¹³ *Ibidem.*, p. 86.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 87.

¹⁵ Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura” en *La construcción del modernismo*, p. 93.

porfiriana, pues consideraron que el poema era agredía el pudor social por su explícito contenido sexual. En el mismo periódico, Balbino Dávalos publicó “Preludio”, un poema dedicado a la futura *Revista Moderna (RM)*. Tablada tuvo problemas con la redacción por la respuesta de los lectores y prefirió renunciar a su trabajo que a su ética artística.¹⁶

En enero de 1893, Tablada escribe una carta a sus compañeros del periódico, que también renunciaron: Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel, José Peón del Valle y Alberto Leduc. El poeta propone la creación de la *RM*, una publicación exclusivamente literaria y artística. Además, declara que la resolución de agrupamiento con sus amigos depende tanto de la creencia en el decadentismo como “la única escuela en que hoy puede obrar libremente el artista”, como de “una perfecta comunión de ideas identificadas en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos”.¹⁷ Asimismo, Tablada puntualiza dos conceptos: el decadentismo moral y el decadentismo literario. El primero se refiere al estado de ánimo, a la fisonomía de las almas presas dentro del sistema positivista de las sociedades modernas de su tiempo, que habían producido en la mayoría de los artistas occidentales, hastío, convulsiones angustiosas y desaliento. Teniendo en cuenta esto, el decadentismo moral dependía de las condiciones de vida en una sociedad que privilegiaba los bienes materiales sobre los espirituales. Por otra parte, el decadentismo literario consistía

en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.¹⁸

De esta manera, el poeta caracterizó la escuela decadentista como una alternativa renovadora para la literatura mexicana, que permitía la libertad y la imaginación del artista siempre y cuando hubiera en las composiciones refinación e hiperestesia. Esta definición refleja la ambigüedad entre renovación y patología que desde siempre tuvo el término en América Latina.¹⁹ Tablada entiende en ese momento el ‘decadentismo’ como el máximo grado de refinamiento que las culturas civilizadas pueden tener en cuestión artística y considera que si en México se apoya esta escuela se producirá un progreso intelectual. Cabe mencionar que en ningún momento hace referencia a las ideas renovadoras que tuvo el Duque Job casi veinte años antes. Los decadentistas estaban

¹⁶ Cfr. Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna*, p. 11.

¹⁷ Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo” en *La construcción del modernismo*, p. 107.

¹⁸ *Ibidem.*, pp. 108-109.

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 3, p. 13.

conscientes de que en el sistema porfiriano los artistas no ocupaban el espacio privilegiado de antaño, por lo tanto, se sentían desplazados, atacados e incomprensidos. Siendo así su situación, decidieron tomar un nuevo posicionamiento para renovar el arte del país repudiando al vulgo y creando para otros artistas que como ellos habían recibido una educación moderna y positivista.

Jesús Urueta manifiesta su desacuerdo con la utilización que hace Tablada del término decadentismo: para Urueta “*decaer* significa un fenómeno o conjunto de fenómenos morales, sociales, literarios [...] opuesto[s] a ascender”, de esta manera, el decadentismo moral es un “descenso en la escala de la moralidad” y el decadentismo literario “un descenso en la escala de la literatura”.²⁰ Según esta reflexión, Tablada concibió al revés el término ‘decaer’, ya que por las acepciones que le da en su carta lo usa semánticamente como su antónimo ‘ascender’.

Además, “El Príncipe de la Palabra” comenta que en el fondo está de acuerdo con la postura de Tablada, pero lo que no comparte es la elección de esa palabra. Lo que para el otro poeta es decadentismo, para Urueta es “arte literario”. Siguiendo al crítico francés Hippolyte Taine y su idea de que la obra de arte está determinada por el estado general de los espíritus, Urueta caracteriza el decadentismo literario como la notación literaria del decadentismo moral, o sea, como la literatura de un estado especial del espíritu. El decadentismo es, junto con el naturalismo y el intimismo, una de las tres escuelas que ha producido la modernidad. También menciona que no puede haber “una sola forma de arte porque no hay un solo temperamento”²¹ y así defiende la libertad en el arte y la innecesaria afiliación a un dogma estético único. Aunque Urueta concuerda en lo general con Tablada, le reprocha implícita y sutilmente el contagio intelectual voluntario que sufre:

Los decadentistas lo han hipnotizado, [...] es usted el sonámbulo de Richepin. Hay una sugestión literaria [...] Inyectarse versos de Paul Verlaine, es casi lo mismo que inyectarse morfina: a la larga se forma una manera especial, un temperamento neurótico que invade el antiguo yo, lo penetra, lo transforma, sin que se encuentren fuerzas para resistir la invasión, débil como está por las luchas sin tregua intelectual. Entra usted en el desfile de los Poetas Malditos.²²

Este artículo fue respondido por Pílares, quien considera que los decadentistas no reflejan el espíritu de una época pues “el calosfrío alcohólico de Poe, el sollozo de Baudelaire o las visiones neuróticas de Rollinat no pueden ni podrán representar jamás las sensaciones de la gran mayoría de los cuerpos sanos”. Y asegura que “la poesía o la prosa no tienen por único fin [...] el servirle

²⁰ Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada” en *La construcción del modernismo*, p. 112.

²¹ *Ibidem.*, p. 117.

²² *Ibidem.*, pp. 117-118.

de vehículo a los desequilibrados para que éstos cuenten sus noches de insomnio o sus majaderías de poseídos”.²³ Está claro que Pílates usó el término ‘decadentismo’ en un sentido peyorativo de literatura patológica.

En enero de 1893, Alberto Leduc propone que el decadentismo, más que un estilo o procedimiento literario, es un estado del espíritu, producto de un “verdadero estado de absoluto e irremisible desaliento”²⁴ surgido por la crisis de la modernidad. Este desaliento era compartido por los artistas del mundo occidental que se sentían relegados por las sociedades capitalistas que los tachaban de “inútiles” e “improductivos” ya que no valoraban la tarea intelectual como un trabajo real.²⁵ Leduc tampoco definió con precisión el decadentismo, pero lo entendía como un sentimiento desencantado que flotaba en la atmósfera de la época y que era compartido por los artistas, quienes sobrellevaron su existencia haciendo de la escritura literaria una catarsis para “avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad” herida por la dolorosa cicatriz de la realidad moderna que no los comprendía. La hipersensibilidad producida por esta crisis provocaba en los artistas el estado espiritual propicio para la actividad decadentista, por lo tanto para Leduc no era un estilo imitado ni mucho menos una moda. A propósito de esto, una representación temática en la escritura de esta actitud hastiada es la alusión recurrente a la hiperestesia, que refleja las sensaciones exacerbadas que los artistas experimentaban por el aislamiento y el ensimismamiento que padecían.

Contrastando con la sensibilidad de Leduc, un crítico de seudónimo Indolente admite que en el decadentismo “bulle el mal gusto en cláusulas ininteligibles” y condena los temas que se tratan, porque aunque en apariencia son artísticos, realmente “nacen de espasmos libidinosos”.²⁶ Asimismo, se burla de la escuela decadentista por hacer “tonteras”.

Siguiendo con este tipo de reflexiones lamentables, Claudio Frollo califica al decadentismo como la enfermedad de moda, cuyos síntomas son “pensar simbólicamente; apuntar apenas los trazos, esbozar las figuras y meterse en casa, satisfecho de haber consumado una obra maestra”.²⁷

Para terminar, el último artículo de esta querrela es el de Jeanbernat, quien defiende al grupo decadentista. Reconoce que “la aparición de esa escuela literaria [el decadentismo], es un hecho que merece estudio, [porque] ella es una faz de las innumerables que talla la incesante labor

²³ Pílates [Primitivo Rivera], “Borriones, I. Decadentismo” en *La construcción del modernismo*, p. 120.

²⁴ Leduc, “Decadentismo” en *La construcción del modernismo*, p. 135.

²⁵ *Cfr. infra*, p. 22: La situación del escritor en el mundo occidental desde mediados del siglo XIX a partir del artículo “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo” de Amado Nervo que se examina en la polémica de 1896.

²⁶ Indolente, “Un decadente. Su estilo” en *La construcción del modernismo*, p. 137.

²⁷ Claudio Frollo [Ignacio M. Luchichí López], “Ya soy decadentista” en *La construcción del modernismo*, p. 141.

humana en la secuela del progreso”.²⁸ Igualmente, justifica a los decadentistas explicando que estos artistas ya no encuentran la belleza en la realidad que los rodea, y por eso la buscan en su propia subjetividad, que es donde nacen la imaginación y la inspiración. Jeanbernat define al poeta moderno como “analítico y soñador, sus sueños se fundan en su individualidad refinada, en la hiperestesia de su temperamento” y al arte lo caracteriza como “un rincón de la naturaleza, reflejado por un temperamento”.²⁹ Por lo tanto, si el artista anhela el refinamiento de la impresión (o del contenido), es lógico que también haya un refinamiento en la forma, en el cual “las palabras no tendrán el sentido que les da todo el mundo, sino el especial que les comunica la exquisita sensibilidad del poeta”.³⁰ Asevera que las inquietudes decadentistas surgen de “la situación actual de la ciencia, de los sentimientos humanos y de esos refinamientos de sensaciones que ha creado la civilización”.³¹ Esta afirmación coincide con las ideas de Leduc. Finalmente, considera que no es justo que se critique al decadentismo y que se juzgue como algo de “extremado exotismo”, ya que nuestra cultura intelectual es enteramente europea; pero, está consciente de que “su brillo dependerá, como el del romanticismo y realismo, del talento mayor o menor de los artistas”.³² Esta idea se relaciona con la propuesta del “cruzamiento en literatura”. Junto con los escritores de la *RM*, Jeanbernat es el único que comprendió el decadentismo como una asimilación provechosa para la producción individual de cada escritor.

Polémica de 1894

En “Al pie de la escalera”, Gutiérrez Nájera invitó a los jóvenes talentos a participar en una revista literaria, la *Revista Azul (RA)*.³³ La publicación de este semanario representó una innovación: por primera vez la escritura literaria se desligó de la acción política, la lucha ideológica, la búsqueda de identidad nacional y la educación del pueblo para convertirse en un espacio *ex profeso* para la creación artística e inventiva en aras de la belleza. La relación con el periódico y con la crónica fue determinante para que la *RA* tuviera cercanía con un público más amplio, tanto es así que, incluso, aparecieron algunas alusiones de adhesión al régimen de Díaz.

Una característica que diferenció a la *RA* de la *RM* fue la censura y la oposición al decadentismo, el estilo artístico y de vida seguido por los escritores de la publicación dirigida por

²⁸ Jeanbernat, “Decadentismo” en *La construcción del modernismo*, p. 153.

²⁹ *Ibidem.*, p. 156.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibidem.*, p. 157.

³² *Idem.*

³³ Publicada como la edición dominical de *El Partido Liberal*, periódico subvencionado por el Porfiriato, La *Revista Azul* se editó del 6 de mayo de 1894 al 11 de octubre de 1896. Manuel Gutiérrez Nájera compartió el cargo de editor con Carlos Díaz Dufoo.

Jesús E. Valenzuela. La *RA*, metafóricamente, fue un jardín de flores coloridas de dulce aroma, que durante el día recibían ansiosas los abrazos del sol y por la noche dormían tranquilamente cobijadas por el manto lunar. Siguiendo la metáfora, la *RM* fue un invernadero de flores pálidas, verdaderas asfódelos que exhalaban desencanto, tedio, melancolía y muerte en medio de una época convulsionada.³⁴

Si bien hubo notorios contrastes entre las ideas morales y sociales de Gutiérrez Nájera, Díaz Dufoo y los decadentistas, todos ellos estuvieron hermanados por la renovación literaria y la belleza en sus creaciones.

Polémica de 1896

Una vez más se insiste en precisar el significado del decadentismo, cuestionar si realmente es un producto original de la sensibilidad mexicana y por último, saber si las obras de este tipo eran comprendidas por la sociedad. Amado Nervo manifestó una nueva concepción del literato que escribía por y para el arte, sin importarle que el pueblo lo comprendiera. La única preocupación del escritor debería ser su creación, aunque los únicos lectores de sus obras fueran otros de su gremio. Además, expresa su deseo de renovación precisando que “escribir hoy como se escribía hace cincuenta años sería soporífero y necio”³⁵ porque la sensibilidad de las personas en 1896 era diferente de la de los lectores de cinco décadas atrás. Como la idea de renovar la escritura seguía vigente, el poeta consideró necesario que se buscara “en la combinación de la frase, en el primor de metro, en la singularidad de la factura, en el colorido de la estrofa que despierta las sensaciones extrañas”.³⁶ Nervo alude a unos versos del *Arte nuevo de hacer comedias*: “Escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45-48).³⁷ Nervo escribe: “El vulgo es necio y pues que paga, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.³⁸ Muy posiblemente influido por su novela corta *El bachiller* (1895), el nayarita reelabora la idea de Lope, quien creía que era justo escribir para las masas porque ellas son las que pagan la entrada al teatro o la hoja suelta. Tajante, Nervo concluye que “pretender que un literato, por el solo placer de que lo lea un pueblo ignaro, retroceda cincuenta años en cuestión de procedimientos literarios, y todavía así abata su idea y la

³⁴ Cfr. Jorge von Ziegler, “Las revistas azules”, pp. 209-215.

³⁵ Rip-Rip [Amado Nervo], “Fuegos fatuos. Nuestra literatura” en *La construcción del modernismo*, p. 165.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2009. [Letras hispánicas 585].

³⁸ *Op cit.*, p. 165

forma que la encierra hasta un nivel mezquino, sería injusto”.³⁹ Así manifiesta que los decadentistas no darán un paso atrás en el seguimiento de sus convicciones y pasiones artísticas.

En “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo” Nervo consideró que no puede verse con optimismo el panorama literario en México, ya que nadie comprende al escritor porque es juzgado como “un animal raro” y holgazán. La razón de esta antipatía por el trabajo intelectual se debió a que las tareas intelectuales no se consideraban como trabajo porque los frutos que dan no son materiales ni se reflejan en el progreso económico del país. Esta concepción de que los escritores y en general los artistas eran “nocivos” e “inútiles” se propagó en el mundo occidental desde mediados del siglo XIX, derivada de los procesos de modernización en las grandes urbes. Mientras a su alrededor todo cambiaba a pasos acelerados por los grandes descubrimientos científicos y tecnológicos, el artista cantaba al tedio y a la crisis espiritual desde su torre de marfil que lo protegía de las convulsiones y los espejismos de la sociedad materialista que tanto repudiaba.

En “Los poetas mexicanos y el pueblo”, Nervo expresa que el objetivo de la literatura no es educar ya que “para obrar, para ejercer su poderosa fuerza, requiere y presupone cierta instrucción”.⁴⁰ En este sentido, concebía que la misión del arte literario “no es [...] amamantar inteligencias, sino enderezarlas al buen camino, vigorizarlas, enseñarles el secreto de lo bello y de lo bueno” porque “el escritor toma los cerebros ya nutridos, susceptibles ya de criterio, y procura infundirles sus ideas”. Por lo tanto, la tarea del literato es “hacer libros que [lleven al pueblo] por el camino del progreso, libros que no puede, no digo comprender, ni leer, quien no haya pasado por la escuela”.⁴¹ Dicho de otra manera, el poeta justifica que si los decadentistas escriben por y para el arte no hay derecho de refutárselos, pues las condiciones socioculturales de la época los orillaron a que escribieran para quienes comprendían su sensibilidad.

Polémica de 1897-1898

Esta querrela fue la más importante del decadentismo mexicano porque se definieron los atributos que la historia literaria dio a esta escuela, finalmente llamada modernista. Victoriano Salado Álvarez retomó el tema en una carta con motivo de la publicación de *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel. Desde sus presupuestos nacionalistas, Salado Álvarez expuso a lo largo de esta polémica que el decadentismo no era una expresión auténtica de nuestra literatura y por lo tanto resultaba inválida. Para el autor de los ensayos reunidos en el libro *De mi cosecha*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Rip-Rip [Amado Nervo], “Los poetas mexicanos y el pueblo” en *La construcción del modernismo*, p. 190.

⁴¹ *Idem.*

(1899), México, a diferencia de las naciones europeas, aún no había vivido una decadencia producto del debilitamiento del esplendor cultural porque ni siquiera ha alcanzado el esplendor cultural que propiciara dicho decaimiento. Asimismo, consideró que los modernistas mexicanos no eran más que imitadores de los poetas franceses. Más adelante, citando a Taine, el escritor jalisciense fundamenta su ataque al modernismo afirmando que no es posible desconocer los factores *raza*, *medio* y *momento* al hablar de literatura y por esta razón el decadentismo no es producto de la imaginación, la creatividad y la inspiración del autor mexicano. Para Salado Álvarez, un escritor debe hacer de su obra una “copia fiel de las costumbres que [lo] rodean [...] y signo de un estado de ánimo”.⁴² Desde esta perspectiva, para don Victoriano sólo los realistas, los costumbristas o los románticos estaban autorizados para ejercer el trabajo de escritores debido a las preocupaciones y las técnicas literarias utilizadas en sus obras. Queda claro que su concepción literaria estaba anquilosada en los preceptos enarbolados por el maestro Altamirano y de ahí su negación a aceptar una renovación tanto en el estilo como en la sensibilidad artística. Finalmente, el crítico le hace algunas recomendaciones a Olaguíbel, que implícitamente se extienden a sus compañeros modernistas: que “no siga escuelas, ni sectas, ni matices, ni banderías, pues nunca la verdad está en esos exclusivismos”⁴³ y que busque un estilo propio para evitar imitar a otros poetas.

Pocos días después, Nervo respondió al crítico que, contrario a lo que él pensaba, “la literatura podrá elevar la intelectualidad del medio, más nunca el medio creará la literatura”.⁴⁴ Es decir, se opone a la idea tainiana de que el medio determina la literatura. Para sostener su tesis, afirma que si la literatura mexicana respondiera a nuestro medio intelectual, ésta sería nula y anodina porque la intelectualidad media no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto.⁴⁵ Con respecto a la crítica que hace Salado sobre la imitación, Nervo acertadamente comenta que el influjo de Francia no sólo se restringe al ámbito literario, sino que llega a las esferas políticas, sociales, filosóficas, y en esos ámbitos no se critica. Por otro lado, creía que el modernismo tenía dos finalidades: llegar al símbolo y a la relación, que son el cimiento de la anhelada renovación literaria. El símbolo se refiere al uso de giros metafóricos del lenguaje para nombrar lo inefable. La relación alude a la noción de correspondencia:⁴⁶ asociación sinestésica que expresa una mezcla

⁴² Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Oro y Negro”, en *La construcción del modernismo*, p. 207.

⁴³ *Ibidem.*, pp. 208-209.

⁴⁴ Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *La construcción del modernismo*, p. 216.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 217.

⁴⁶ La ‘correspondencia’ o ‘analogía universal’ utilizada por los simbolistas siempre remite a los sonetos *Correspondances* de Charles Baudelaire y *Les voyelles* de Arthur Rimbaud. Estas correspondencias son expresadas mediante la sinestesia,

de percepciones y sensaciones. Nervo concluye la respuesta a Salado afirmando que la concepción del modernismo que el crítico tiene es errónea porque únicamente consideró las técnicas formales de los escritores y nunca estudió la inspiración que los motiva.

La carta de don Victoriano tuvo, en cambio, una furiosa respuesta de parte de Tablada, quien manifiesta que no le extraña la actitud que tomó, ya que ha escuchado toda serie de descalificaciones desde 1890, cuando él era “el único que en México había francamente adoptado el procedimiento modernista hoy tan en boga”.⁴⁷ El poeta se declara contra los críticos con una analogía entre los árboles y el viento: “[los escritores] nos consagramos a crear, a levantar árboles con nuestros propios gérmenes y nuestras propias savias y entre cuyas ramazones, la crítica –ese vientecillo otoñal– puede hacer lo que quiere, arrancar adverso las hojas amarillentas o llevar la corriente fecundante y propicia del polen que es la vida”.⁴⁸ Esta aseveración acerca de la función determinante de la crítica literaria para fijar lo que será el canon de los escritores que en el futuro seguirán siendo leídos se mantiene vigente.

Días más tarde, Salado escribió una carta para Nervo en la que le aclara a qué tipo de “medio” se refería: “Al hablar de medio me refería al *medio ambiente*, al conjunto de las costumbres, las tendencias, la educación, los hábitos y las inclinaciones que distinguen e individualizan a un determinado grupo humano de todos los demás en la lucha por la cultura”.⁴⁹ Para el crítico, la literatura de cada nación surge en un medio propiciado por factores externos a lo artístico que condicionan el estilo de estas manifestaciones. Por esto, el decadentismo sólo responde a las necesidades del medio francés y si los mexicanos lo cultivan es por imitación.

Posteriormente, para refutar la argumentación del crítico jalisciense, Tablada expone dos ideas importantes. La primera se refiere al término ‘decadentismo’, que considera como una noción equivocada ya en ese momento porque considera que ‘modernistas’ y por lo tanto ‘modernismo’ es como deberían llamar tanto a sus compañeros como al estilo que siguen: “desde

que es un fenómeno psicológico y subjetivo que refleja la armonía de los sentidos. Cfr. Edmundo García-Girón, “La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, pp. 131-132.

A pesar de que la sinestesia fue muy utilizada por los simbolistas europeos y los modernistas hispanoamericanos, este recurso no se creó exclusivamente en el siglo XIX, ya que es “uno de los pilares del pensamiento romántico alemán”. Cfr. Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 95.

Las fuentes de inspiración de Baudelaire en la teoría de las correspondencias fueron E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier y Edgar Allan Poe. Cfr. *Idem*.

⁴⁷ Tablada, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *La construcción del modernismo*, p. 221. Con este argumento desconoce la labor que Gutiérrez Nájera realizó a favor del modernismo desde 1876.

⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 222-223.

⁴⁹ Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, en *La construcción del modernismo*, p. 226.

que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores”.⁵⁰ Es clara la contradicción en que incurre Tablada: en 1893 él mismo se refiere a la escuela como ‘decadentismo’ y la defiende argumentando que es la “única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna”.⁵¹ Ha pasado un lustro, y aunque en el fondo Tablada y sus compañeros mantienen la misma sensibilidad artística, es probable que hayan pensado que molestar e incomodar a las “autoridades” que rigen el ámbito literario y cultural no sea adecuado para el grupo. En el siguiente apartado me dedicaré a esta cuestión terminológica: ¿Qué significó el decadentismo y el modernismo para los escritores?

La segunda idea significativa es aquella que se opone a lo que Salado dice sobre la literatura y el medio. Mientras que para el crítico la literatura está influida por el medio, para Tablada esto es falso y atenta contra la libertad que existe en el arte. El poeta cree que la literatura y el arte en general están separados de la sociedad y para sustentar la idea de que la literatura no tiene que reflejar su medio, comenta que “*Las flores del mal* de Baudelaire, *Salambó* de Gustavo Flaubert, *À Rebours* de J. K. Huysmans, ni reflejan el ser de sus contemporáneos ni la índole de la humanidad entera y mil obras hay así que se escapan entre las toscas mallas de la burda teoría del señor Álvarez”.⁵²

Jesús E. Valenzuela escribe también una carta pública dedicada a Tablada, en la que justifica la inspiración francesa argumentando que España no estaba en condiciones de enseñar algo nuevo desde hace siglos y por lo tanto los escritores se inspiraron en lo que se hacía en Francia, específicamente en París, la capital del mundo decimonónico. Asegura que “[...] mentalmente nos fuimos a París y en París seguimos”.⁵³ Especifica que se fueron *mentalmente* ya que se le podría objetar que no todos los escritores viajaron a París, como Gutiérrez Nájera y Leduc. La inspiración francesa estaba en la atmósfera del fin de siglo y no había que viajar al otro lado del Atlántico para encontrarla. Para contrarrestar las ideas del crítico, sentencia: “nuestro medio intelectual es francés y he aquí la causa del efecto, muy natural, que artificial le parece al Señor Salado”.⁵⁴ El futuro director y mecenas de la *RM* reconoce que entre las influencias del grupo se encuentran las ideas positivistas y recuerda su experiencia como lector de “[...] materialistas, pesimistas (Büchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine”. Estos escritores tuvieron una gran aceptación entre Leduc y sus

⁵⁰ Tablada, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *La construcción del modernismo*, p. 231.

⁵¹ *Cfr. supra*, nota 17, p. 17.

⁵² *Ibidem.*, p. 233.

⁵³ Valenzuela, “El modernismo en México”, en *La construcción del modernismo*, p. 237.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 238.

compañeros porque sus textos respondían a sus inquietudes. A diferencia de Tablada, Valenzuela no desconoce al Duque Job como corifeo: “Sólo Gutiérrez Nájera con un instinto artístico incomparable cultivaba la nueva cepa”.⁵⁵ Además de la justificación que hace del modernismo, Valenzuela señala los problemas con que se enfrentó el grupo: el primero fue la novedad que los escritores encontraban en las obras francesas y que los críticos como Salado veían como imitación, y el segundo, la diferencia fonética que él encuentra entre el francés y el español. Mientras que la lengua francesa poseía “flexibilidades y delicadezas, sutiles y vagas, pero siempre vibrantes”, el español se encontraba “rígido, momificado bajo su armadura de hierro”.⁵⁶ Sin embargo, gracias al trabajo de los modernistas, la lengua castellana se hacía dócil al matiz, a la abstracción y a la musicalidad, tal como la lengua gala. El poeta está consciente de que con esta innovación, la lengua española se hacía “menos castellana [...] pero más humana”.⁵⁷

Posteriormente, Nervo, más consciente del cambio de denominación que ahora deseaban, publica una réplica a la última carta de Salado en la que declara que “el decadentismo ha muerto. Queda, como una palabra anodina, en los labios de quienes jamás lo entendieron [...], como una palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios rectilíneos y normales”.⁵⁸ Pero, de nuevo intenta definir el término

No fue una escuela, fue un grito: grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los moldes parnasianos, [...] contra el antiestético afán de análisis naturalista que se recreó en la sedicente belleza de las llagas, e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades clasificados.⁵⁹

Posteriormente, Salado Álvarez escribió otra carta para Nervo, en la cual comenta que aunque hayan declarado la muerte del decadentismo, éste todavía existe. De igual forma, precisa que no ha confundido el término ‘decadentismo’ con ‘modernismo’:

No he confundido, como usted se figura, las dos palabras decadentismo y modernismo, aunque usted y los suyos se empeñen en cantar el *de profundis* al decadentismo, éste existe virtualmente, como arte exquisito, quintaesenciado, ultraelegante y lleno de refinamientos, y comprende mejor a los matices literarios que brotan de la capital francesa, que la vaga palabra modernismo, que al fin, como todo, acabará por envejecer y resultar inaplicable a la convulsión presente.⁶⁰

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 243.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 244.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 245.

⁵⁸ Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Saldo Álvarez”, en *La construcción del modernismo*, p. 250.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 251.

⁶⁰ Salado Álvarez, “Los modernistas mejicanos”, en *La construcción del modernismo*, p. 286.

Aquí el crítico expone las características que tradicionalmente se han asociado al decadentismo. Nuevamente se revela la ambigüedad del término: por un lado se tiene el exquisitismo y el refinamiento, y por el otro, el halo de enfermedad e insania que los detractores encontraban en estas creaciones. En su definición del modernismo, como escuela que “tiene un fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío de la vida que no cuadra con el estado actual de los espíritus”,⁶¹ Salado Álvarez acepta la idea que Valenzuela tenía como una corriente literaria que respondía a una atmósfera universal de duda por el cambio de siglo y las transformaciones que sufriría el mundo y las sociedades. Sin duda, para 1898 ‘decadentismo’ era utilizado peyorativamente por los críticos y escritores que se oponían a la innovación artística de la escuela, que ya para entonces era llamada ‘modernismo’ por sus protagonistas.

Esta larga polémica concluye con la carta que Tablada publicó el 11 de junio de 1898, en la que informa la consolidación de aquella revista puramente literaria que mencionó en 1893: la *RM*. Anuncia que la redacción “estará conformada por artistas como Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Rafael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos”.⁶² La publicación de la *RM*, el 1º de julio de 1898, significa el esplendor de la escuela modernista en México, que había empezado a gestarse desde 1876.

La *RM* tuvo dos etapas: la primera fue de 1898 a 1903, cuando tuvo los subtítulos *Literaria y Artística*, en el primer año, y a partir del segundo, *Arte y Ciencia*; la segunda época fue de 1903 a 1911, cuando cambió su nombre a *Revista Moderna de México (RMM)*.

La poesía fue el género predominante durante la primera época. Otra característica evidente fue el rompimiento de la relación literatura-sociedad, a diferencia de la *RA*, que la conservó por medio de la publicación de crónicas.⁶³ A propósito de esto, cabe recordar que la crónica fue un importante género durante el siglo XIX porque ofreció la oportunidad de ejercer la creación literaria a los escritores que hicieron del periodismo su *modus vivendi*.⁶⁴ Durante este periodo, la revista fue publicada quincenalmente.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 292.

⁶² Tablada, “La *Revista Moderna*”, en *La construcción del modernismo*, p. 315.

⁶³ Para Héctor Valdés, la prueba de que el binomio literatura-sociedad fue inexistente en la *Revista Moderna. Arte y Ciencia* es la escasa publicación del género cronístico. Sin embargo, las crónicas que aparecen representan un ejercicio literario para perfeccionar el estilo artístico dentro de dicho género, que ya no responde a sus características habituales, tales como la información de hechos históricos y sociales detallada, ubicada en un tiempo y lugar específicos. *Cfr.* Valdés, *op. cit.*, pp. 13, 66.

⁶⁴ *Cfr.* Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, p. 23.

A partir de que cambió de nombre a *RMM*, la publicación se convirtió en un “magazine mensual de numerosas páginas, ilustrado y con variadísimas secciones científicas, literarias, artísticas, sociales, informativas, etcétera”.⁶⁵ En otras palabras, la *Revista Moderna de México. Magazine mensual, político, científico, literario y de actualidad* se interesó un poco por la realidad social. La explicación de esto puede ser que, muy probablemente, los mismos directores de la revista (Valenzuela y Nervo, para ese entonces) se vieron presionados para ampliar el número de suscriptores, dado que en el México de principios del siglo XX, el periodismo ya estaba inmerso en el competitivo mundo de la mercadotecnia gracias al modelo de prensa moderna introducido por Rafael Reyes Spíndola. Una justificación más acorde con el ámbito literario es que los propios escritores tuvieron conciencia del agotamiento del ímpetu inicial del movimiento, que poco a poco dejaba de ser la ruptura de la tradición para consolidarse en el canon que alguna vez criticaron.⁶⁶ La tendencia de la *RMM* se adhirió a lo establecido por la opinión cultural dominante y así entró en el canon de la literatura mexicana mediante la disminución de algunos de sus rasgos más controvertidos: el estilo decadentista y su indiferencia ante la realidad mexicana.⁶⁷

Polémica de 1907

Manuel Caballero⁶⁸ se propuso revivir la *RA*. No tuvo la intención de sumar su proyecto a los esfuerzos que los escritores de la *RMM* hacían para continuar la renovación literaria: por el contrario, emprendió un combate contra ellos. Después de anunciar que tenía la autorización de Díaz Dufoo para la realización de este ambicioso plan, Caballero expone su “programa de combate” contra la *RMM*, ese “mal literario que parece haber echado raíces muy espesas y dañinas en el mar del intelectualismo nacional”.⁶⁹

Varios jóvenes, entre ellos el grupo de escritores que después fundaría “El Ateneo de la Juventud”, se opusieron a esta idea y protestaron contra la falsedad y la injuria que Caballero hacía de los ideales de Gutiérrez Nájera. Consideraban que “el Duque Job fue justamente el primer revolucionario en arte, entre nosotros, el quebrador del yugo pseudoclásico, el fundador de un arte más amplio; y el anciano reportero [Caballero] pretende hacer todo lo contrario, esto es,

⁶⁵ Sin firma, “La *Revista Moderna*. Nueva faz de nuestra publicación” en la *Revista Moderna*, año VI, núm. 16 (2ª quincena de agosto de 1903), p. 256, *cit. por* Clark y Curiel, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶ *Cfr. Ibidem.*, p. 41.

⁶⁷ Adela Pineda Franco, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna*”, p. 233.

⁶⁸ Escritor sensacionalista conocido por la publicación del *Almanaque histórico, artístico y monumental* en 1882, 1895 y 1896, también se destacó por haber ganado algunos concursos literarios de la época. *Cfr.* Boyd G. Carter, “La *Revista Azul*. La Resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero”, p. 357.

⁶⁹ Caballero, “¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul*. Dominical literario. Fundado por los señores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo en 1894. Segunda época. Con autorización del fundador que sobrevive” en *La construcción del modernismo*, p. 327.

momificar nuestra literatura”.⁷⁰ Los ateneístas aclaran que no defienden el modernismo, puesto que ya lo consideran en el pasado. No obstante, se llaman *modernistas* en el amplio sentido del término, o sea, como “constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo”.⁷¹ Tal como Tablada y sus compañeros dijera en 1892, quince años después, los ateneístas se consideran hermanados por el arte. Así como los modernistas lo manifestaron antes, esta nueva generación defendió la libertad, la universalidad, el eclecticismo, el refinamiento y la imaginación. Con la sentencia “¡Momias, a vuestros sepulcros!”, el Ateneo declara que el modernismo en las letras mexicanas perdió vigencia.

Existe vacilación sobre la fecha del término del modernismo. Para los ateneístas acaba simbólicamente con la frase de 1907; para Pacheco se extiende hasta 1921 considerando la “Suave Patria” de López Velarde como la última manifestación del movimiento y esto lo asienta en su *Antología del modernismo (1884-1921)*. Para mí, la fecha es 1911 debido a la extinción de la RMM, aniquilada por la Revolución que inició un año antes y que acabó con los vestigios del mundo porfiriano para crear un México distinto al que hasta entonces se conocía. Lo que se puede afirmar con certeza es que esta escuela literaria nacida en la segunda mitad del siglo XIX, llegó triunfante hasta los primeros años del XX, a pesar de las críticas que durante su existencia recibió de parte de sus tradicionalistas censuradores.

1.3 ¿Modernismo o decadentismo?

Uno de los temas discutidos en las polémicas, principalmente entre 1892 y 1898, es el significado del ‘decadentismo’ y el uso sinonímico que tuvo luego con ‘modernismo’. Además de las confusiones que esto acarrea, produce una imagen tergiversada de lo que fueron en su momento estas tendencias literarias para los propios escritores, tanto mexicanos como hispanoamericanos. La comprensión errónea de modernismo y decadentismo se agrava por dos razones de diferente orden pero igual de eficaces para dañar la recepción: el tiempo y la crítica.

Con respecto a la primera causa, se tiene una lejanía temporal de 136 años desde la aparición del artículo “El arte y el materialismo” donde Gutiérrez Nájera apunta la necesidad de una nueva forma de creación literaria que rompa con la tradición arraigada en el realismo, 120 años desde la primera polémica que aborda la cuestión del decadentismo y 114 años desde la publicación del

⁷⁰ “Protesta de los modernistas” en *La construcción del modernismo*, p. 335.

⁷¹ *Ibidem.*, p. 336.

primer número de la *RM*, la empresa literaria que definió la poética y la esencia del modernismo y sus tendencias. Este desfase diacrónico puede llevar a una percepción falseada de lo que en su momento significó el modernismo, no únicamente como innovación artística, sino como visión epocal de un mundo que, cultural y socialmente, estaba transformándose vertiginosamente para ser remplazado por uno nuevo en el que el capitalismo, la tecnología y el progreso serían sus más preciadas divisas. Por esto, es necesario pensar el modernismo como la perspectiva general de una época en crisis por factores extraliterarios tales como “las nuevas realidades, el imperialismo agresivo, el proletariado insurgente, el desenvolvimiento cultural, los devaneos hipócritas de muchos políticos profesionales, el ascenso mesocrático mismo, la presencia del dinero como un elemento corruptor y disociador, etc.”.⁷² En México, mientras el régimen positivista del Porfiriato sumía a la mayor parte de la población en la pobreza extrema, los artistas se enfrentaron a la exigencia del mercado y al vacío espiritual ocasionado por el utilitarismo y contra éstas se rebelaron algunos exteriorizando su angustia, su escepticismo, su individualidad y su anhelo de experimentar todo al límite. La literatura modernista, así como la de los realistas, era justamente la que podía crearse en esa época que poco a poco se desmoronaba junto con el gobierno de progreso ficticio que permitió a los escritores ejercer su tarea en periódicos y revistas con cierta facilidad durante la *pax porfiriana*. La cercanía de un futuro incierto y pesimista inspiró a los modernistas a expresar el hastío, el desencanto e incluso el miedo de enfrentar la vida en el siglo que nacía con una atmósfera cargada de malos augurios.

Como afirma Pacheco, para entender el modernismo, es necesario “situarse en las condiciones locales en que se produjeron [las obras], evitando el peligro de que los contextos nos hagan perder de vista los textos”.⁷³ Entonces, a pesar de la distancia temporal, hay que estudiar el modernismo con los ojos finiseculares que vieron una época ecléctica, y no descontextualizarlo. El hecho de que se exhorte a mirar sincrónicamente no implica que se ignoren las contradicciones que el modernismo tuvo desde el principio, como el uso indistinto de decadentismo y modernismo antes de 1898. Sin embargo, no cabe duda de que los aciertos y las aportaciones son mayores que los lugares comunes tan atacados por la crítica, que es precisamente el segundo factor influyente en la recepción. Tanto la crítica como el cenáculo académico son las voces autorizadas que establecen lo que, en el arte en general y en la literatura en particular, se publica o se oculta. La posición de la crítica, ya sea realizada por un exégeta o por un escritor, es incluso

⁷² Yerko Moretic, “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”, p. 59.

⁷³ *Op. cit.*, p. VIII.

más decisiva que la propia voz de los creadores de las obras, puesto que estas opiniones tienen, muchas veces, gran influencia a la hora de analizar los textos. La burocracia literaria es tan poderosa que determina las obras que se leerán y la forma en que se entenderán en el futuro. Lamentablemente, el poder y la validez de la crítica no siempre encierran justicia ni verdad absoluta. Por el contrario, sucede con frecuencia que estos juicios erigen un enfoque distorsionado de la obra, del autor, del estilo o de todos éstos. En este panorama, lo peor que puede ocurrir es que la crítica arroje al olvido algunos malhadados escritores, como Alberto Leduc. Queda para las generaciones posteriores de críticos e investigadores la tarea de rescatar y revalorar lo que está anquilosado en los juicios de las autoridades y los especialistas del pasado.

Después de la revolución de 1910, surgieron dos importantes grupos literarios de vanguardia: el estridentismo y los Contemporáneos. En los estridentistas, el elitismo modernista no tuvo lugar en su poética, puesto que ellos idealizaron las revoluciones sociales como medios para que las clases trabajadoras encontraran bienestar. Por otra parte, los Contemporáneos compartieron con los modernistas el deseo de universalidad y el desinterés por la realidad social, pero desdeñaron la visión hastiada y patológica de la vida que con frecuencia encontramos en los textos del modernismo. La atmósfera epocal que rodeó a los escritores finiseculares se había extinguido para siempre y los intereses de éstos ya no respondían a los intereses de las nuevas generaciones del siglo XX.

Para tener un juicio amplio y real de los alcances del modernismo –alcances que no se limitan al ámbito artístico y que se propagan hasta lo social, lo filosófico y lo espiritual– es pertinente analizar el *eclecticismo*.⁷⁴ No hay duda de que esta cualidad del modernismo es la principal defensa que puede hacerse contra los críticos que se empeñaron en juzgar a los escritores de la época como imitadores. Con el fin de explicar algunas diferencias entre el modernismo en general y su

⁷⁴ «Eclecticismo»: 1. Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas y 2. Escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas. La definición que se adapta al modernismo es la segunda, es decir, como conciencia individual de abreviar en diversas corrientes literarias para elegir los mejores rasgos y adaptarlos en un estilo híbrido que devendrá propio y original al unirse con el talento individual de cada escritor. Un término cercano a *eclecticismo* es «sincretismo»: 1. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes y 2. Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes. *Diccionario de la lengua española*, 2001. (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Para fines de este trabajo el término más adecuado para hacer referencia al modernismo será *eclecticismo* debido a que en la elección ecléctica solamente se seleccionan las mejores características de un estilo literario y es precisamente la perfección una de las aspiraciones del modernismo, a diferencia del sincretismo, que mezcla sin rigor y sin coherencia esos elementos tomados de diversas corrientes literarias. Cfr. *Diccionario filosófico*, trad. de Jordi Terré, Barcelona: Paidós, 2003.

tendencia decadentista en particular, examinaré brevemente tres aspectos: el literario, el artístico-filosófico y el moral.

Aspecto literario

Existen diferencias evidentes entre ambas tendencias que se relacionaron hasta confundirse por la atmósfera ecléctica del *fin de siècle*. El modernismo, además de considerarse el estilo de renovación literaria surgido en la lengua hispánica entre 1880 y 1920, se entiende desde una perspectiva filosófica como una actitud que respondía a la crisis finisecular. Para Octavio Paz, “fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y cientifismo positivista”.⁷⁵ Literariamente, fue heredero de la poética romántica que exaltaba la individualidad y los sentimientos de los sujetos, pero a diferencia de la corriente europea, el modernismo no buscó una idealización de la naturaleza, la patria y lo nacional.

Aunque el artista moderno rechazaba los valores de la sociedad que lo rodeaba, se refugió dentro de su propia ciudad, que es el signo inequívoco de la modernidad y el progreso. Debido al rechazo de la sociedad hacia el artista y viceversa, el artífice eligió una existencia al margen de las normas y convenciones sociales optando por la vida bohemia y los paraísos artificiales.⁷⁶ Con esta elección por el ostracismo dentro de la ciudad, el artista manifestó su pronunciamiento en contra del mundo capitalista e hipócrita que era incapaz de comprender sus convicciones estéticas. El modernista tuvo preocupaciones y temores diferentes a los del romántico, empezando porque en el siglo XIX el gran monstruo que lo acechaba era el utilitarismo, mientras que la mayor aflicción que un romántico podía tener era producto de su subjetividad. El modernismo fue un movimiento ecléctico que buscó la transformación de la expresión literaria tanto en la forma como en el fondo. A nivel formal: innovó el léxico con la creación de neologismos y el uso de cultismos, galicismos, anglicismos y helenismos; tuvo la preocupación parnasiana de la perfección; utilizó la sinestesia para reflejar las correspondencias entre sensaciones de diferentes dominios sensoriales, así como la musicalidad de las palabras, ambos recursos fueron aprendidos del simbolismo. En la poesía utilizó la polimetría, con predilección por el alejandrino y el eneasílabo,

⁷⁵ Paz, “Traducción y metáfora”, p. 105.

⁷⁶ La idea de “paraíso artificial” surge de la curiosidad por conocer lo infinito desde la Antigüedad. Para conocerlo, los hombres toman en cuenta su deseo voluptuoso, sin preocupaciones por violar las leyes naturales. Es tanta el ansia por conocer este estado ideal, que dejan unas horas su residencia en la Tierra para buscarlo mediante *escapes* como las drogas, los licores y los perfumes, o sea, los medios artificiales que producen alucinaciones y embriaguez. El alma que pasea por un paraíso artificial tiene una sensibilidad exquisita y olvida las reglas tediosas que impone la vida diaria. Es un lugar ideal para la creación artística, en donde el espíritu no tiene el sentido moral de saberse involucrado en este tipo de excursiones, fatales para muchos viajeros. En *Los paraísos artificiales* (1860), Charles Baudelaire describe este tipo de experiencias.

y en la prosa se valió de la hibridación de géneros, iniciada por los románticos alemanes como Friedrich Schlegel.

Para la poesía, a nivel de contenido, Max Henríquez Ureña distingue tres etapas: en la primera “el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento”, en la segunda “se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece” y en la tercera los escritores sintieron la necesidad de “captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas”.⁷⁷

Propiamente, el modernismo no tuvo manifiestos. Contrario a lo que pudiera pensarse, la acertada ausencia de estas preceptivas permitió el eclecticismo que sentó las bases de una originalidad creativa totalmente diferente de la europea, de modo que no es válido afirmar que el modernismo fue una imitación. Las escuelas literarias europeas del siglo XIX (realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, prerrafaelismo, esteticismo, decadentismo) e incluso del siglo XVIII-XIX (romanticismo) se unieron en el modernismo, que seleccionó eclécticamente los rasgos más atractivos de cada una para lograr su estilo polifacético. Por esta razón, Pacheco asevera que el modernismo tuvo la ardua tarea de “cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en una centuria”.⁷⁸

Por otra parte, el decadentismo⁷⁹ fue una tendencia surgida en Francia alrededor de 1880 que produjo formas artísticas inéditas en la literatura francesa, que tenía en el simbolismo la corriente artística más importante. Reflejó la sensación de hastío y duda ante la vida, actitudes típicas de las crisis de fin de siglo. El artista del decadentismo se alejó de lo socialmente aceptado, pero llevó tan lejos su nihilismo y su estilo de vida que transgredió la moralidad de la sociedad burguesa. De igual forma, compartió con el modernista el rechazo por la alienación de los sujetos a manos del utilitarismo. A diferencia de la unidad como símbolo de prosperidad y salud, el decadentista optó por desmembrar ese orden impuesto, de ahí que se vea en este estilo artístico una postura radical

⁷⁷ Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1954, *cit. por* Pacheco, *op. cit.*, p. XIII.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. XXI.

⁷⁹ «Decadentismo»: 1. Tendencia de algunos escritores y artistas de fines del XIX y principios del XX, que afirman su personalidad en la sociedad tratando temas artificiosos con afectado refinamiento. *Diccionario de la lengua española*, 2001. (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

que toca los linderos de la anarquía y la patología, ya que transgrede violentamente las reglas establecidas tanto por el hombre como por la naturaleza.

En lo literario, el texto se equipara con una sustancia tóxica, cuya fortaleza radica en la capacidad de corromper, enfermar y trastornar. Esta voluntad de alteración es la premisa del decadentismo: la subversión mórbida de la experiencia estética.⁸⁰ Según Paul Bourget, es “un estilo [...] en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página; la página deja lugar a la autonomía de la frase; la frase, a la autonomía de la palabra”.⁸¹ En otras palabras, el decadentismo se caracterizó por la fragmentación, tanto en el sentido formal, recurriendo a la hibridación de géneros, como en el sentido del contenido, utilizando la ambigüedad. Asimismo, es posible distinguir ciertos tópicos recurrentes: la muerte, lo mórbido, las parafilias, la exaltación de la estética de la superficie, es decir, la máscara, el maquillaje y el artificio que sustituyen lo real y lo natural,⁸² la *femme fatale* y la *femme fragile*, los paraísos artificiales, la relación entre literatura y otras manifestaciones artísticas expresada con ejercicios ecfrásticos;⁸³ el vacío existencial y espiritual, la enfermedad tanto física como psicológica y el individualismo de los personajes, que habitualmente son individuos alienados, artistas, dandis, autómatas, andróginos y toda una gama de seres que viven el *spleen* del fin de siglo en medio de la hiperestesia, la neurastenia, la excentricidad, la locura y el refinamiento.

Otra característica del decadentismo fue su extenso desarrollo en la narrativa debido a que su poética parte de una mezcla entre realismo y simbolismo. Según Rosa De Diego Martínez

El programa estético decadente es realista, pero se concentra en la excepción, en lo raro, en el individuo como ser único y diferente. Y en esa búsqueda subjetiva el naturalismo roza enseguida el simbolismo. Porque no se trata tanto de dibujar la realidad como de conseguir que la literatura y la pintura, el arte adquieran vida. La decadencia es, en este sentido, un híbrido de realismo y onirismo.⁸⁴

Para De Diego, los decadentistas conservaron del naturalismo la descripción minuciosa de la realidad verosímil donde se sitúa el personaje, además del determinismo. Pero la observación y la

⁸⁰ Cfr. Claudio Iglesias, *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*, p. 15.

⁸¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine (1883-1886)*, París: Plon, 1920, t. I, p. 20, cit. por Iglesias, *idem*. En esta cita, el crítico francés alude a la fragmentación formal y al contenido ambiguo y oscuro de los textos decadentistas que tuvieron muy poca aceptación entre los lectores de su época.

⁸² Cfr. De Diego Martínez, “Sobre el héroe decadente”, p. 65.

⁸³ La écfrasis o *ekphrasis*, se define como “la representación verbal de una representación visual”, Cfr. James A. W. Heffernan, “Ekphrasis and representation” en *New Literary History*, no. 22, 1991, p. 302 (La traducción es mía) En otras palabras, la écfrasis es la comunicación que establecen las obras de arte plástico con la literatura, dando como resultado una descripción que incorpora elementos del lenguaje verbal/escrito y del plástico/pictórico.

⁸⁴ De Diego, *ibidem*, p. 60.

percepción en seguida se vuelven sugerentes mediante símbolos.⁸⁵ Justamente en este punto cuando la escritura se separa de la poética referencial del naturalismo para entrar de lleno en el terreno subjetivo del simbolismo.

Los modernistas mexicanos tomaron la mayoría de los tópicos decadentistas porque resultaban adecuados para reflejar el malestar que envolvía la atmósfera de crisis finisecular.

Cabe mencionar que los personajes mitológicos tan explotados en el modernismo junto con los arquetipos decadentistas fueron parte del imaginario popular de algunos lectores de finales del siglo XIX. De acuerdo con Pacheco, estos seres fueron “el sostén de la instrucción para las clases media y alta y resultaba[n] tan familiar[es] como ahora pueden serlo los personajes de las series de televisión y los *cómics*”.⁸⁶

Influidos por un arrebatado de juventud, por el ímpetu de renovación literaria y por “las idiosincrasias nerviosas en ciertos temperamentos hiperestesiados” que los hermanaban, los escritores que protagonizaron la polémica de 1892-1893, excepto Valenzuela, adoptaron gustosos el término *decadentismo* para referirse al nuevo movimiento literario que indudablemente tenía inspiración francesa. Además de la renovación, los futuros modernistas desearon relacionar la literatura mexicana con las letras universales y para lograrlo afrontaron una ardua batalla, entre 1892 y 1898, contra la crítica y la sociedad moralista del Porfiriato. La consolidación del modernismo se reflejó con la antología *Cuentos mexicanos* editada por *El Nacional* que incluye textos de Ceballos, Campos, Couto Castillo, Tablada y Leduc, y por supuesto, la publicación de la *RM*, el último gran proyecto editorial decimonónico, que apuntaló al modernismo como un movimiento artístico y literario maduro de alcance universal.

Finalmente, en 1898 los escritores que en un principio se declararon ‘decadentistas’ decidieron que ‘modernistas’ era el término adecuado para aludir a sus afinidades, creaciones e intereses artísticos sin exaltar la tendencia decadente en específico. Otra razón importante para que tomaran esta decisión fue el hecho de que la crítica antimodernista empezó a utilizar ‘decadentismo’ en su connotación negativa para hacer referencia a la literatura creada por el grupo de la *RM*.

En resumen, para la crítica el vocablo ‘modernismo’ resultó idóneo para referirse a todas las tendencias estéticas y literarias que lo conforman, y entre éstas se encuentra el ‘decadentismo’.

⁸⁵ Cfr. *Idem*.

⁸⁶ Pacheco, *op. cit.*, p. XLIII.

Aspecto artístico-filosófico

Además de haber sido un movimiento artístico, el modernismo también fue un estado espiritual que respondió, mediante la imaginación y la sensibilidad, a la visión del mundo positivista. Según Octavio Paz “por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX”.⁸⁷ Además, el poeta afirma que “el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica”.⁸⁸ No es una coincidencia que estas reflexiones sean similares a las que habían hecho los propios modernistas entre 1892 y 1898, cuando estaban definiendo y defendiendo el movimiento que renovaría la literatura de nuestro país. No es una casualidad porque el modernismo fue un estado psíquico ligado a los efectos que tanto el positivismo como el capitalismo estaban provocando en el mundo occidental.

Debido a la relación entre cultura y vida que existió en el modernismo, es posible establecer nexos entre el arte y la filosofía. En el ámbito artístico se expresó como una necesidad de renovación de la obras y de la concepción de arte, que en ese momento estaba en peligro a causa de la inserción de lo artístico en la vida cotidiana como objeto de consumo. En el ámbito filosófico, el modernismo, como manifestación artística en general, respondió a la preocupación metafísica del vacío espiritual que el positivismo había creado en las personas por medio del escepticismo y el nihilismo. Los artistas, al ser las personas más sensibles y susceptibles de sufrir este desarraigo espiritual, encontraron en el modernismo, tal como afirma Ivan A. Schulman “una manera de concretizar los anhelos estéticos e ideales, vedados por la realidad cotidiana”.⁸⁹ Esta visión del mundo es la famosa *evasión* modernista. No obstante lo criticada que fue esta *evasión*, de acuerdo con Ricardo Gullón, “afirmó los valores eternos de nuestra cultura con palabras imperecederas”.⁹⁰

En el aspecto estético, el decadentismo buscó la belleza en los lugares más insospechados como lo mórbido, lo escatológico, lo profano y lo perverso. Para Christina Karageorgou-Bastea, este arte se caracterizó por el “subjetivismo artístico-valorativo, [la] ponderación de lo artificial sobre lo natural, [el] exclusivismo estético, [el] énfasis en la forma, [la] erudición, [el] exotismo, [la] obscuridad de los significados cuya efectividad se basa en una imaginería de uso restringido [y la]

⁸⁷ Paz, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, p. 86.

⁹⁰ Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990, pp. 42-43.

profanación erótica de lo sagrado”.⁹¹ A diferencia del modernismo como estado epocal, el decadentismo nunca se ha considerado un estado espiritual manifestado en todos los ámbitos sociales. Lo más que se ha dicho al respecto es que el decadentismo fue un estilo de vida alejado y transgresor de las normas y convenciones sociales.

Aspecto moral

El decadentismo tuvo una peculiar resonancia en el ámbito moral, porque se consideró un estilo de vida licencioso y pletórico de excesos. En el aspecto sexual se relacionó con la búsqueda de toda suerte de parafilias con el fin de experimentar nuevas sensaciones que dieran placer al cuerpo. De este tipo de apreciaciones se deriva el halo de ambigüedad que rodea al término: por un lado, se tiene al decadentismo como una expresión artística innovadora y refinada, producto de un desarrollo cultural consumado, motivado por la actitud rebelde ante la vida y por el otro, se tiene la acepción de literatura patológica, artificial y exótica que lleva a un decaimiento mental y espiritual de las sociedades donde se desarrolla. Este enfoque patológico se extendió con más fuerza gracias a los libros *Degeneración* (1892) de Max Nordau y *Literaturas malsanas: Estudios de patología literaria contemporánea* (1894) de Pompeyo Gener. Es seguro que los textos del decadentismo francés se leyeron en México e Hispanoamérica a la luz de la ambigüedad entre renovación y enfermedad.⁹² Los decadentistas mexicanos fueron criticados por factores ajenos a lo literario, tales como sus reuniones en bares de la ciudad de México, así como sus gustos afrancesados y aristocráticos. Las críticas hacia ellos no sólo fueron de tipo literario, sino moral. Los antimodernistas tuvieron excusa para atacarlos cuando conocieron el *modus vivendi* de excesos, drogas, alcohol y actitudes ajenas a la moral burguesa imperante que algunos tuvieron y las graves consecuencias de este estilo de vida en los paraísos artificiales baudelaireanos: Bernardo Couto Castillo, Jesús E. Valenzuela, Julio Ruelas y Alberto Leduc fueron las víctimas mortales del bar.⁹³

La crítica observó detenidamente la vida de los escritores y trazó sus juicios de valor basándose en la noción de literatura malsana para referirse al modernismo de tendencia decadentista, que evidentemente no es su única variante, puesto que se tienen algunos rasgos de naturalismo, romanticismo e incluso realismo. El problema de la definición ambigua del decadentismo condicionó en gran medida este tipo de ataques: además de criticar lo artístico, se juzgó su estilo de vida.

⁹¹ Karageorgou-Bastea, “Un arrebatado decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada”, p. 36.

⁹² Cfr. Zavala Díaz, “Notas sobre el decadentismo mexicano”, p. 49.

⁹³ Vid. *El bar. La vida literaria de México en 1900* de Rubén M. Campos. El caso más sonado de muerte por estilo de vida decadentista fue el de Bernardo Couto Castillo (1880-1901).

Para concluir este capítulo, reafirmo que la importancia del modernismo en nuestra literatura radica en la ruptura con la tradición realista de rasgos románticos que ponderaba lo nacional como único referente de creación que revelaban una imagen mimética de México y sus habitantes. El modernismo estuvo consciente de la necesidad de renovar esta idea y poner en sintonía las letras mexicanas con la literatura universal. Para lograrlo “moderniza” el ejercicio literario, el lenguaje y las nociones de obra literaria y artista de acuerdo con los parámetros que exigía la nueva organización del mundo. No fue una imitación de lo extranjero: el modernismo fue la consolidación de la madurez literaria en nuestro país. Tan sólida que los influjos de esta renovación siguen vigentes en la literatura actual. Sin duda, las innovaciones de ayer, hoy ya no lo son, pero no hay que perder de vista que “lo moderno son los usos y costumbres de hoy, un hoy que no se parece al ayer y necesariamente diferirá del mañana”.⁹⁴ A pesar de todo, esos “usos y costumbres” que los modernistas crearon ayer, hoy son referencia obligada en nuestras letras.

⁹⁴ Pacheco, *op. cit.*, p. XI.

CAPÍTULO 2

ALBERTO LEDUC, *ENCANTADO ESPÍRITU FRANCO MEXICANO QUE ESCRIBE EN CASTELLANO POR BIZARRA ANOMALÍA: ACERCA DE SU VIDA Y SU OBRA*

No he conocido en mi ya larga vida literaria a trabajador más asiduo y diligente que Alberto Leduc y a la vez más mal tratado por la fortuna que a tantos menos merecedores que él les sonrió
¡y aun se les entregó totalmente!
José Juan Tablada.

El nombre del escritor Alberto Leduc resulta familiar en el contexto del modernismo mexicano, en especial si revisamos las polémicas que defendieron el decadentismo en 1893, la nómina de redactores de la *Revista Moderna* durante su primera época y algunas publicaciones en donde colaboró entre 1889 y 1908, como son *El País*, *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *El Universal*, *El Siglo XIX*, *El Noticioso*, *El Imparcial*, *El Fígaro Mexicano*, *Revista Azul*, *El Mundo Literario Ilustrado*, *Revista de México* y la mencionada revista quincenal dirigida por Jesús E. Valenzuela. Asimismo, Leduc puede ser relacionado con los grandes astros de la pléyade modernista de la segunda oleada, ya que mantuvo una amistad cercana con algunos de estos escritores, quienes lo recuerdan en sus memorias.¹ No obstante, el conocimiento que tenemos acerca de su obra y su vida es muy escaso, a pesar de que Alberto fue el padre del poeta Renato Leduc (1897-1986). Si bien es cierto que su carrera como escritor duró menos de 20 años, cultivó una gran gama de géneros en prosa, tales como el cuento, la novela corta, la crónica, además de su labor como traductor de francés e historiador. Con respecto a su faceta de escritor de narrativa breve, José Juan Tablada considera que “Fragatita”, el cuento más famoso y recordado de Leduc, es “el mejor cuento que se ha escrito en la historia de México”.²

Ignacio Trejo Fuentes apunta en la presentación de la antología *Fragatita y otros cuentos*³ que “el desconocimiento de la obra del queretano persiste, lamentablemente, en nuestros días, siendo que Leduc es dueño de una prosa impecable y de una enorme capacidad expositiva, además de otras cualidades que obligan a leerlo con más atención”.⁴

Antes de exponer su producción escrita, considero que es necesario iniciar con un acercamiento biográfico por dos razones: la primera porque Alberto Leduc es un escritor

¹ Me refiero a Rubén M. Campos, José Juan Tablada y Ciro B. Ceballos, quienes recuerdan a Leduc en sus memorias: *El bar. La vida literaria de México en 1900*, *Las sombras largas* y *La feria de la vida* y *Panorama mexicano 1890-1910*, respectivamente. La consulta de estos textos memoriales fue de gran ayuda para realizar este capítulo ya que existe poca información acerca de la vida de Alberto Leduc.

² Cfr. Tablada, *Obras IV. Diario*, p. 25.

³ Leduc, *Fragatita y otros cuentos*, presentación de Ignacio Trejo Fuentes, México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Premiá editora, 1984. (La Matraca 26. Segunda serie)

⁴ *Ibidem.*, p. 7.

desconocido en las letras mexicanas y la segunda porque en algunos de sus cuentos hace referencia a experiencias casi autobiográficas y hechos importantes de su vida que sería conveniente presentar para comprender por qué en sus relatos acude a temas como la injusticia social, la desgracia, la ignorancia y la pobreza en que viven muchos mexicanos sometidos por el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, entre otros tópicos por el estilo que se enfocan en una visión preocupada por la sociedad. Evidentemente estos temas se acercan más a la poética realista que a la modernista, pero los cuentos que Leduc escribió no pueden considerarse propiamente como realistas puesto que su intención no es mostrarnos el mundo fáctico de su época. A pesar de los temas del realismo, creo que la apuesta del escritor está más enfocada en presentarnos un cosmos tal como él lo percibió: un universo que respondió a la cualidad ecléctica del modernismo, en donde es posible que los temas realistas y sociales (el mundo real) convivan perfectamente con la subjetividad y el lirismo modernista (el mundo ficcional). De esta manera, no sería aventurado decir que Leduc siguió con congruencia una de las divisas más representativas del modernismo: el eclecticismo. Las reflexiones del escritor no se quedan en lo meramente social, ya que también se interesa por los temas trascendentales como la vida, la muerte, el amor y la soledad, ya sea de forma explícita o simbólica. Por otra parte, acercándose más al romanticismo, el autor queretano realiza constantemente breves descripciones del paisaje y los rostros de los personajes, que comparten un halo de desencanto, melancolía o enfermedad. Tanto en las descripciones de la naturaleza como en las fisonomías, Leduc enfatiza la presencia de luz y oscuridad, que para él son tan inseparables, como la vida y la muerte. En el siguiente capítulo, que está dedicado al análisis de los cuentos, profundizaré éstas y otras características de su poética.

2.1 La vida de un joven grumete que se volvió escritor

Alberto Leduc Ugalde nació el 5 de diciembre del venturoso año de 1867 en la ciudad de Querétaro. Su árbol genealógico enraíza en Ruan, capital de la región francesa de Alta Normandía, ya que su padre, Alberto Leduc, fue un soldado oriundo de aquella ciudad gala.

Durante el Segundo Imperio, el militar francés llegó a tierras mexicanas para combatir, junto con sus compatriotas de la tropa Imperial, al ejército Republicano de Mariano Escobedo en el Sitio de Querétaro (marzo-mayo de 1867), donde la milicia mexicana resultó victoriosa.

Después de los meses beligerantes, el soldado Leduc se avecindó en México al contraer nupcias con la queretana Concepción Ugalde, con quien procreó cinco hijos: Manuel, Agustín, Concepción, Eufrasia y Alberto. Más tarde, Leduc padre se dedicó a la introducción de ganado y

al negocio de la carnicería. Gracias a estas actividades económicas, la familia tuvo una vida medianamente holgada, por lo tanto, la niñez del futuro escritor probablemente fue tranquila. Con el fin de que la herencia de sus hijos estuviera bien administrada y en manos confiables, la señora Concepción le propuso a su esposo que un cura fuera el albacea del patrimonio de los niños. Al señor Leduc esta idea no le pareció la más adecuada, pero aceptó la voluntad de su esposa.

La situación familiar dio un vuelco dramático cuando murió el ex soldado. Además del dolor natural que los niños sintieron por el fallecimiento de su padre, tuvieron que experimentar el abandono y el robo de sus bienes puesto que el cura que fungió como albacea los envió un a colegio jesuita que parecía un orfanato. De la herencia que su padre les dejó nunca vieron un centavo. Este hecho marcó profundamente al adolescente Alberto Leduc. El impacto de esta situación de abuso fue tan hondo que lo reflejó en su narrativa con algunas críticas a la Iglesia Católica. Como era de esperarse, Leduc se hizo anti religioso a partir de ese momento.

El futuro escritor se enfrentó al sufrimiento, tanto por la muerte de su padre, como por el robo descarado de sus bienes y por su experiencia en el colegio religioso, que lo prepararon para enfrentar la dura realidad que a partir de entonces viviría. A los 16 años escapó del colegio donde estaba recluido con el fin de cumplir su plan: viajar a Ruan para conocer a su familia lejana y quedarse a vivir allá. Para lograrlo se enroló como grumete en la Armada Nacional, donde le asignaron viajar en el cañonero “Independencia”. Durante los veinte meses de estancia en la marina, Leduc viajó con frecuencia a Nueva Orleans ya que en ese puerto del Río Mississippi le daban mantenimiento al buque de guerra en donde trabajaba.

Alberto fue dado de baja de la Armada después de veinte meses porque se enfermó de fiebre amarilla, de este modo, su plan de ir a Francia se frustró. Nunca más tuvo la oportunidad de viajar fuera del país. A pesar de que no tuvo ninguna experiencia bélica, la etapa en la Armada Nacional marcó profundamente a Leduc, quien durante esta época desarrolló su vena artística. El impulso artístico en el grumete queretano puede justificarse por dos motivos que se fijaron en su sensibilidad y en su vida. En primer lugar, el encuentro con la inmensidad del océano, como una panorámica del horizonte acuático infinito, acrecentó la sensación de soledad familiar y espiritual que su joven alma tenía. En algunos cuentos, como “El aparecido”, es posible encontrar la representación del mar como escenario para la introspección o como representación de la soledad. Al respecto, Rubén M. Campos, uno de sus amigos más cercanos, rememora este episodio tan significativo en la vida de Alberto:

Y cuando sacudió la catalepsia de su adolescencia infortunada y perdida de su primera juventud marchita y solitaria, vio que había hecho gran acopio de sensaciones y de impresiones indefinibles, que se había acumulado en su alma el horror amenazante a la fatalidad humana, también había acumulado la compasión y la misericordia de los vencidos. Es decir, se sintió artista.⁵

Además de la experiencia de juventud en la marina, el autor de *Claudio Oronoz* expone en este fragmento el otro factor que determinó el desarrollo de la sensibilidad artística de Leduc, que junto con el tratamiento del mar, también se refleja en sus cuentos: la injusticia y el abuso que los más débiles sufren de parte de los ricos y los poderosos.

Por su parte, Ciro B. Ceballos coincide con lo que Campos escribe sobre el origen del sentimiento artístico de Leduc y lo narra ampliamente con su particular estilo que mezcla refinamiento, erudición y rudeza a la vez:

[...] Escapó de la materna casa, dejando allí la consternación, para después de algunas peripecias tristes llegar hambriento a una playa e ingresar en calidad de grumete a un cascarón de la marina nacional [...] Allí... agujoneado por las bulimias comió galletas agusanadas de la sentina comprendiendo el odio al látigo al sufrir los golpes de los contra maestres [...] Allí... ante los ortos de una rosa de transparencias luminosas, sintiendo el éxtasis de los crepúsculos equinocciales, contemplando las crestas de las olas iridescidas en resplandores opalinos por el translúcido electro de los soles hespéricos, frente a la mar argéntea, al advenimiento de un suntuoso plenilunio, en un pasmo austral, lleno de oros fútiles, de pompas fosfóreas, de sueños etéreos, cayó sobre su cabeza abrumada por muchos rayos de luna, por muchos pensamientos fantásticos, la maldición abrumada por muchos rayos de luna, por muchos pensamientos fantásticos, la maldición jupiteriana, la sañuda maldición de los excéntricos... se sintió artista.⁶

Después de este trágico episodio de la adolescencia, Alberto Leduc no pudo escapar de la injusticia y el infortunio: su vida fue difícil porque siempre tuvo apuraciones económicas que no pudo satisfacer por más que trabajó día y noche en varios periódicos y revistas de su época. Sin embargo, la peor injusticia que sufrió fue posterior a su muerte: la obra literaria que escribió se quedó en el limbo de las letras mexicanas. José Juan Tablada afirma que dentro de la historia de la literatura de su época, Leduc es una de las figuras que más ha padecido la injusta desventura del olvido.⁷ Si el escritor queretano hubiera tenido vida y dinero para editar un volumen de obras completas por su propia mano, quizás otra hubiera sido su suerte.

⁵ Campos, "La literatura realista mexicana IV. Novelas y cuentos de Alberto Leduc", *El Nacional*, tomo XIX, año XIX, núm. 241 bis, México (25 de abril de 1897), p. 2. en *Diez artículos sobre literatura realista mexicana de Rubén M. Campos*, tesis de licenciatura de José de Jesús Arenas Ruiz, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

⁶ Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, pp. 203-204.

⁷ *Vid.* Tablada, *Las sombras largas*, p. 455.

Pero lo seguro es que el aliado del olvido, el tiempo, completó la tarea de sepultar poco a poco los cuentos y los artículos del escritor en los fondos reservados de las bibliotecas, hemerotecas y librerías de viejo.

Algunos de sus contemporáneos dedican breves páginas de sus memorias a Leduc y todos en algún momento hacen referencia a su perseverancia en el quehacer literario. En *Panorama mexicano 1890-1910*, Ceballos afirma que Alberto fue un hombre tan dedicado al trabajo de las letras, que Francisco M. de Olaguíbel decía que “trabajaba como hormiguita”.⁸ Tablada describe a Leduc así: “Fue un trabajador oscuro y formidable cuyas energías explotaron la fatídica Casa de la Viuda de Bouret y el misérrimo periodismo de aquella época”.⁹ El poeta guanajuatense Rubén M. Campos reconoce la constancia del queretano y le rinde pleitesía en un artículo.¹⁰

Con respecto a la personalidad de Leduc, Campos pensaba que su humor negro dependía directamente de su “vida de agitación perpetua”, es decir, de sus largas jornadas de trabajo. Asimismo, recuerda que “abominaba [muchas cosas] de cuanto hay [...] y no perdía la ocasión de blasfemar de todo”.¹¹ Ceballos también comparte esta opinión, cuando recuerda al queretano como alguien que “aunque afecto a la maledicencia, tenía simpático trato”¹² y que poseía un “schopenhaueriano pesimismo”.¹³ Es probable que aunado a los problemas económicos y el trabajo extenuante, la dura adolescencia que vivió Alberto haya contribuido a forjar el carácter crítico y pesimista (o ¿realista?) que lo distinguió entre sus compañeros.

En las páginas que Tablada le dedica a Leduc, el poeta rememora el otro lazo que, además de la literatura, los unía: “La gastronomía era otro lazo de nuestra unión, pues Leduc era tan goloso, tan fino *gourmet* como yo mismo”.¹⁴ Y en efecto, Alberto era afecto a invitar a sus amigos a comer en su casa de Tlalpan, ya que tanto Campos, como Ceballos y Tablada recuerdan estos convites con nostalgia. Por su parte, Amado Nervo también recuerda la ocasión en que el *gosse*,¹⁵ como apodaba el autor de *Oro y negro* a Leduc, lo invito a su casa cerca del templo del Tepeyac.

⁸ Cfr. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910 (memorias)*, p. 73.

⁹ Tablada, *Las sombras largas*, p. 455.

¹⁰ Campos, *ibidem.*, p. 2. Además del reconocimiento de su perseverancia, Campos admira la capacidad de Leduc para abordar asuntos variados mediante una observación inagotable.

¹¹ Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 218.

¹² Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910*, p. 399.

¹³ *Ibidem.*, p. 371.

¹⁴ Tablada, *Las sombras largas*, p. 55.

¹⁵ “Niño, muchacho” en español. En sus memorias, Ceballos y Tablada dicen que este era el apodo con el que se referían a Leduc, haciendo clara referencia a las raíces francesas del escritor. Cfr. *Panorama mexicano 1890-1910*, p. 397 y *Las sombras largas*, p. 58, respectivamente. Sin embargo, este apodo usualmente fue más aplicado a Bernardo Couto Castillo.

Todos los escritores de la pléyade modernista coinciden al mencionar la propensión a enamorarse que tuvo el escritor queretano. Tablada lo comenta sutilmente: “Me hacía sus confidencias artísticas y sentimentales porque siempre traía entre manos un flamante proyecto literario y un nuevo amor” y además “daba a sus novias los nombres de las heroínas sentimentales del momento”.¹⁶ En este sentido, Ceballos hace un retrato hiperbólico en donde nos muestra a un Leduc atractivo que explotaba exitosamente este atributo con las mujeres:

Su angulosa fisonomía, sonrosada por las recientes abluciones del agua fresca, asperjada de pecas, se animaba pecaminosamente, por la mirada maliciosa de sus ojos amarillos de perro en brama, bajo la nariz de fauno, de fauno en celo, caían los bigotitos divididos en el centro por una visible cicatriz que, en línea perpendicular, marcaba los labios sensuales revelando una herida inferida por mano de mujer celosa al castigar una boca llena de ultrajes, de blasfemias y de perjurios [...]. Los aros de su limpia dentadura eran las cuchillas de la guillotina de las reputaciones [...]. Al estudiarlo con atención, se me arraigó en la mente el convencimiento de que aquel medianísimo novelista habría figurado como victimario, como actor, en la atormentada existencia de muchas mujeres apasionadas, ocupando páginas candentes, [...] representando dramas adulterinos, protagonismos de amores impulsivos, comedias de perfidia, en las tristezas aplanantes del dolor sexual, en la agonía infinita de los espasmos, en los deleites de la carne exangüecida por las neurastenias.¹⁷

Asimismo, Ceballos comparte en sus memorias una curiosa anécdota de Leduc con respecto a sus aventuras amorosas. Un anarquista francés llamado Jean Ventre llegó a México con el propósito de matar a Porfirio Díaz, y, debido a las afinidades ideológicas con Leduc, se hicieron amigos. La policía supo de las intenciones del sedicioso e iniciaron su búsqueda para exiliarlo. Con el fin de ayudar a su nuevo amigo, Alberto, quien además se distinguió por ser solidario con sus amistades, le consiguió alojamiento “en la casa de una de sus amigas, circunstancia que el aventurero, que en realidad sólo era un cínico, aprovechó para gozar a su sabor de aquella mujer”. Leduc, indignado y ofendido le reclamó al presunto amigo. Éste descaradamente, le respondió que “en la religión de la anarquía, todo era común entre los hombres, hasta las mujeres”.¹⁸

¹⁶ Tablada, *Las sombras largas*, p. 58.

¹⁷ Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, pp. 199-200. Para Ceballos son importantes las relaciones que Leduc tuvo con las mujeres, ya que a partir de éstas, el queretano se inspiró para crear las protagonistas de sus cuentos. Ceballos cree que para los personajes masculinos, Alberto se utilizó a sí mismo como modelo y por esta razón critica la predictibilidad de los protagonistas de algunos cuentos: “Quisiera que sus figuras varoniles no fuesen siempre una misma ecuación personal, un traviato arquetipo, un aciguatado seductor, un homúnculo sin multiplicidad, reproducido hasta el cansancio, y calcado toscamente de su persona...” *Ibidem.*, p. 210. Las afirmaciones del autor de *Croquis y sepias* se sustentan en algunas coincidencias que existen entre las tramas y la vida de Leduc, así como la coincidencia en algunos rasgos de la personalidad que tienen ciertos personajes con el escritor, sin embargo no acepto la tesis de Ceballos, ya que en ningún momento estos personajes asumen llamarse Alberto Leduc, es decir, nunca hay un desdoblamiento explícito del autor con respecto al personaje.

¹⁸ Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910*, p. 73.

Alberto contrajo nupcias dos veces: la primera vez a los 28 años, es decir en 1895, con Amalia López, con quien tuvo cinco hijos, entre ellos el futuro poeta Renato Leduc y la segunda vez en 1899, a los 32 años, con Enedina Montañón, con quien también tuvo cinco hijos. Debido al número de hijos que tuvo, Ceballos comenta en el retrato de *En Turania*: “Fecundar el lecho de la pobreza constituye un delito de mala paternidad. Es aumentar la estadística ignominiosa del prostíbulo, ilustrando con siniestros episodios la novela del presidio”.¹⁹

De acuerdo con Campos, Leduc se hizo cargo de sus dos familias: “Para dar ejemplo del poderío humano había fundado dos hogares y sostenía con su pluma de escritor dos familias [...] Para cumplir sus heroicos deberes familiares trabajaba a veces desde que amanecía hasta que iba otra vez a amanecer”.²⁰

Leduc no sólo se caracterizó por ser un enamorado empedernido. Campos, bajo el anagrama Benamor Cumps cuenta en sus memorias las ideas socialistas de su amigo Raúl Clebodet, anagrama que utiliza para referirse a Leduc. Cumps relata que Clebodet estaba en las listas negras de la policía porque acostumbraba exponer y cuestionar la miseria y la desigualdad social que existía en el país como consecuencia de los abusos y los malos manejos del gobierno y la burguesía. Este tipo de declaraciones en un régimen autoritario como el de Don Porfirio se consideraban fuera de la ley y se castigaban con prisión. Cumps comenta que “los dicerios más terribles eran lanzados [por Clebodet] contra los poderosos y los mandatarios sin que le importara que lo oyera alguien que podría denunciarlo como de hecho había sucedido”.²¹

Leduc tuvo una autodidacta formación intelectual de izquierda radical adquirida por sus entusiastas lecturas de Karl Marx, Piotr Kropotkin²² y Fernando Tárriada del Mármol.²³ En algunos cuentos, reflejó esta ideología de izquierda, incluso escribió un relato titulado “Un anarquista”. De la misma forma que Campos, Ceballos recuerda en sus memorias las ideas políticas del queretano: “Vociferaba contra la dictadura porfiriana y contra los burgueses en general [...]. Era socialista con tendencia al comunismo rojo sangre de diablo y la anarquía negra: estaba afiliado a la

¹⁹ Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, p. 202.

²⁰ Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 217.

²¹ Campos, *ibidem.*, p. 219. En el capítulo XVII “Las ideas socialistas de Raúl Clebodet”, se expone la ideología de Leduc.

²² Piotr Alekséyevich Kropotkin (1842-1921). Pensador político, geógrafo y naturalista ruso. Fue uno de los principales teóricos del anarquismo. Fundó el anarco comunismo y creó la teoría de apoyo mutuo, que sostiene que el trabajo en equipo y la cooperación en el trabajo conllevan beneficios para todos los individuos del grupo.

²³ Fernando Tárriada del Mármol (1861-1915). Escritor anarquista cubano de origen español. Difundió las teorías anarquistas en revistas como *Acracia* y *La Revista Blanca*. Fue corresponsal en varios periódicos europeos. Creó el concepto “anarquía sin adjetivos”, que intenta conciliar las diferentes escuelas existentes en el anarquismo, cuyo objetivo común es abolir todas las instituciones sociales para vivir en libertad.

Internacional y tenía amigos entre los ácratas de Buenos Aires, con los cuales se carteaba”.²⁴ Además, en su libro de retratos literarios, Ceballos expone las influencias ideológicas del escritor queretano en un interesante monólogo en el que menciona a algunos anarquistas franceses de finales del siglo XIX, que fueron célebres por sus atentados y homicidios y las penas capitales que recibieron por estas acciones:

Alberto Leduc, tomándonos del brazo, murmuraba a nuestro oído diabólicamente:
—Gosse, yo sé lo que te digo, se acabará pronto, las primeras piedras del desplomamiento comienzan a caer, prolongando el cataclismo, las parábolas de Marx, de Bakunin, de George, de Dostoievsky, de Reclus, de Grave, de Kropotkin, de Cornelissen, generarán muchos vengadores, como Kammerer, Ravachol, Vaillant, Henry, Caserio, Hödel, los palacios burgueses retiemblan agrietados porque el problema del dinero se va a resolver muy pronto en una hecatombe horrorizante...²⁵

Esta cita es reveladora porque además de confirmar que Alberto Leduc realmente tenía conocimiento y convicción en el anarquismo, alude a otra particularidad de su personalidad que era bien conocida por sus compañeros: era un agorero, no nada más en el sentido de persona pesimista, sino también en el sentido de predecir males y desdichas. En el fragmento citado es evidente que Ceballos está haciendo referencia a un augurio hecho por el queretano, sin duda influido por su ideología de izquierda radical, que significa la inminencia de una rebelión de los pobres y los explotados con el fin de demoler la institución y la sociedad que tanto ha abusado de ellos. El propósito de esta sublevación estará orientado por la búsqueda utópica de la igualdad y la libertad. De alguna manera, Leduc, informado por sus lecturas, predijo la Revolución de 1910, sin embargo, murió dos años antes de ver su profecía parcialmente realizada, ya que “el problema del dinero” no se resolvió ni se ha resuelto todavía. Con respecto a esto, Campos comenta que las lamentaciones de Leduc “son consecuencias lógicas de sus estudios, no cláusulas gemebundas de un vidente más poeta que pensador”.²⁶

No obstante, Leduc estaba interesado en las ciencias ocultas, especialmente en la adivinación por medio de la lectura de las líneas de la mano. De acuerdo con Blanca Estela Treviño, el queretano escribió un *Manual de quiromancia*²⁷ y. Ceballos refuerza esta idea al referirse al escritor como

[...] Un extraño personaje que, como un discípulo de Madame de Thèbes, entendido en cábalas, hacía augurios leyendo como en grimorios en las palmas de las puercas manos de

²⁴ Cfr. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910*, p. 73.

²⁵ Ceballos, *En Turantia. Retratos literarios (1902)*, p. 192.

²⁶ Campos, “La literatura realista mexicana IV. Novelas y cuentos de Alberto Leduc”, p. 5

²⁷ Treviño, “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc”, p. 169.

un detestable poeta azteca [...]. Aquel agorero, cupidista, saturnino, quiromante o lo que fuese, parecióme a la primera ojeada una figura de cera prófuga del Musée Grèvin...²⁸

En lo que respecta al ámbito religioso, Leduc fue ateo, doctrina que adoptó desde la adolescencia cuando cortó toda relación con el catolicismo. A pesar de esto, tenía un amplio conocimiento de la historia católica y esto lo refleja en epígrafes y alusiones en sus cuentos y novelas cortas. Asimismo, la creencia en el ateísmo se intensificó por sus ideas izquierdistas. Campos afirma que Leduc “era un fervoroso espiritista, circunstancia que le había permitido trabar amistad con [Francisco I.] Madero antes de que el líder se lanzara a la revolución y de quien conservaba una dedicatoria en las obras de Allán Kardec²⁹ (sic.)”.³⁰ Sin embargo, el escritor se acercó al espiritismo, más que por convencimiento por curiosidad de saber lo que hay después de la muerte. Este motivo se aprecia en los relatos “Danza macabra”, “Nupcias fúnebres” y “Marina”.

A pesar de los apuros económicos, Alberto tuvo una biblioteca completa en la que destacaron por su cantidad las obras en francés, el idioma que tanto amó. Tan sabida era su afición a la lengua gala que Tablada decía que el escritor queretano había leído *El Quijote* traducido a ese idioma.³¹ Ceballos afirma al respecto: “Leer en francés la más excelsa de las obras de Miguel Cervantes (sic) es crimen de lesa literatura en un escritor que se produce en el noble idioma del glorioso mutilado”.³² La biblioteca de Leduc estaba conformada por las obras nuevas que su amigo, el francés Raoul Mille, encargado de la librería de la Viuda de Charles Bouret, le regalaba para que hiciera la reseña correspondiente. De este modo, el queretano leyó muchas obras antes que nadie en México. Además, tenía libros de autores conocidos como Honoré de Balzac, Émile Zola, Alphonse Daudet, Victor Hugo, Stephan Mallarmé, Théophile Gautier, Charles Baudelaire y Guy de Maupassant, con quien se carteaba. Amado Nervo recuerda que Leduc tenía fotografías de estos escritores e incluso algunas tenían dedicatorias.³³

²⁸ Ceballos, *op. cit.*, p. 198.

²⁹ Hippolyte Léon Denizard Rivail, conocido como Allan Kardec (1804-1869). Pedagogo francés, creador del espiritismo, una doctrina con mezcla de ciencia y religión que creía posible la comunicación con los muertos a través de un médium. Con relación a esta doctrina, Kardec escribió tres importantes libros: *El libro de los espíritus* (1857), *El libro de los médiums* (1861) y *El Evangelio según el espiritismo* (1864). Desde mediados del siglo XIX y todavía en nuestros días, en países como Brasil y Cuba hay miles de practicantes.

³⁰ Campos, *El bar. La vida literaria en México en 1900*, p. 218.

³¹ *Cfr.* Renato Leduc, *Cuando éramos menos*, México: Cal y Arena, 1989, pp. 24-25 *cit. por* Treviño, *op. cit.*, p. 168.

³² Ceballos, *op. cit.*, p. 208.

³³ Nervo, *Semblanzas y crítica literaria*, p. 73.

Cumps dice que “su orgullo era mostrar un retrato con dedicatoria de Pierre Loti, firmado a bordo del *Formidable*, fruto de una carta que Clebodet le había escrito cuando leyó *Azizyadé*”.³⁴

Tablada expone las influencias literarias de Leduc y no hay duda de que muchas de éstas están presentes en sus textos:

Admiraba sobre todos los ingenios franceses a Pierre Loti³⁵ por la honda poesía exótica y el melancólico filosofar; a Rod³⁶ el novelista ginebrino, por las disciplinas de forma; a Huysmans³⁷ por el dislocado misticismo satánico que al fin se purificó y se arremansó en el sereno golfo cristiano; a Verlaine por las órficas músicas y por la pávida humanidad; a Baudelaire por haber explorado al resplandor de su antorcha, todo el Continente Negro de la poesía; a Maurice Barrès³⁸ por su maestría psicológica, por sus teorías todas; el cultivo integral del Yo; las estaciones de psicoterapia; la canonización en las letras de la rusa lamentable María Baschirseff³⁹ (sic).⁴⁰

En palabras de Clebodet, Leduc expresa sobre sus influencias literarias y una defensa que puede emitir contra las críticas de sus compañeros por el notable afrancesamiento en sus obras, que indudablemente fue propiciado por sus lecturas: “Mi espíritu y mi pensamiento están saturados de la intelectualidad de los grandes escritores de Francia”.⁴¹

Con respecto a la biblioteca de Leduc, dice el escritor y periodista Carlos González Peña que a esos libros si bien “no los amparaba ciertamente el nombre de un escritor ilustre habían

³⁴ Campos, *op. cit.*, p. 218.

³⁵ Julien Viaud, conocido como Pierre Loti (1850-1923). Escritor francés. Fue oficial de la Marina Francesa y miembro de la Academia Goncourt y de la Academia Francesa. Autor de novelas de estilo impresionista inspiradas en sus constantes viajes alrededor del mundo, de ahí que se califiquen como exóticas. Entre sus obras destacan *Azizyadé* (1879), *La novela de un Spahi* (1881), *Pescador de Islandia* (1886) y *Ramuntcho* (1897). De entre todos los escritores franceses de la época, Alberto Leduc sentía más predilección por Loti, quizás porque ambos estuvieron en la Marina.

³⁶ Georges Raymond Constantin Rodenbach (1855-1898). Poeta y novelista belga. Perteneció al grupo simbolista. Su novela más famosa es *Brujas la Muerta* (1892).

³⁷ Charles Marie Georges Huysmans, conocido como Joris-Karl Huysmans (1848 - 1907). Escritor francés de origen holandés. Su estilo literario es decadentista porque en sus poemas, cuentos y novelas refleja el tedio y el hastío que la modernidad y la crisis del fin de siglo producen en los hombres. Su novela más famosa es *Al revés* (1884), considerada la “Biblia del Decadentismo”. Jean Floreissas des Esseintes, el protagonista de esta obra, definió el arquetipo del héroe decadente: aristócrata, aburrido de la vida, pesimista, diletante, hiperestésico y rebelde que para paliar la insatisfacción que le producía la vida moderna quebrantó las normas sociales y éticas de su entorno. Al final de su vida, Huysmans se convirtió al catolicismo y fue tanta su religiosidad que se internó en un monasterio benedictino. En esta época escribió la novela *La catedral* (1898), donde relata su experiencia religiosa.

³⁸ Auguste-Maurice Barrès (1862-1923). Escritor, político y publicista francés. Además de estudiar la cultura española, se dedicó al análisis del “yo”. Esta reflexión introspectiva se refleja en la trilogía de “El culto del yo”, que comprende *Bajo el sol de los bárbaros* (1888), *Un hombre libre* (1889) y *El jardín de Berenice* (1891), que influyeron en los decadentistas franceses. Alberto Leduc tradujo algunos fragmentos de *El jardín de Berenice* para *La Gaceta*. Cfr. tomo VI, núm. 9, marzo 3 de 1907.

³⁹ Marie Bashkirtseff (1858-1884). Pintora y escultora rusa. Famosa por escribir un diario íntimo (1873-1877) en francés, por haberse carteadado con Guy de Maupassant y por haber muerto a los 25 años de tuberculosis. En 1881 escribió varios artículos en la revista *La Citoyenne* bajo el pseudónimo Pauline Orrel. Fue un ícono del arte y la cultura durante el fin del siglo XIX. Asimismo, se le considera una verdadera feminista de su época.

⁴⁰ Tablada, *op. cit.*, 53.

⁴¹ Campos, *op. cit.*, p. 37.

pertenecido a un literato humilde, si se quiere oscuro, porque lo desconocía la inmensa masa del público, que sólo conoce a aquellos que otros le imponen”. Igualmente, destaca que Leduc era un perseverante lector: “Un espíritu bueno, humilde, que amó y cultivó las letras en silencio y con poca fortuna, y que más que productor inagotable y perfecto fue lector a quien nunca rindió el cansancio [...]. Para él, los libros llegaban a adquirir un alma [...]”.⁴²

Para González Peña, Leduc fue un “espíritu bueno”, para Tablada un “encantado espíritu franco-mexicano”,⁴³ para Nervo “un nostálgico de Francia, que escribe en castellano por una bizarra anomalía”,⁴⁴ para Ceballos un “incorregible bohemio” que “aunque afecto a la maledicencia, tenía simpático trato”⁴⁵, así como “el más gálico de nuestros narradores”⁴⁶ y para Campos un hombre de “naturaleza apasionada” de “una fogosidad habitual [...] pues en él, era todo pasión y sentimentalidad. [Y sus] afectos eran tan intensos como sus odios, con la diferencia de éstos eran infinitos y aquéllos unos cuantos”.⁴⁷

De esta semblanza biográfica, se concluye que la vida de Alberto Leduc estuvo marcada por el abandono, la traición, la injusticia, la crueldad, la pobreza y el infortunio. El reflejo de estas peripecias podemos encontrarlo a lo largo de sus escritos. Asimismo, el contacto con el mar definió un estilo literario cargado de imágenes plásticas y simbolismos que aluden a la infinidad de la soledad y la muerte y la finitud de la felicidad y la vida. Los grandes escritores de la *Revista Moderna* recuerdan a Leduc en algún momento, ya sea en memorias o en semblanzas literarias, y todos comparten agradables evocaciones de la amistad que tuvieron con esta estrella fugaz a su paso por la pléyade modernista.

2.2 Traductor, periodista, literato e historiador: la obra de una pluma polifacética

La obra de Alberto Leduc puede dividirse en cuatro grandes ámbitos: traducción, periodismo, literatura e historia.

Traducción

Su labor como traductor y periodista se inicia en 1889, un año después de su llegada a la ciudad de México para trabajar en la juguetería de Fernando Latapí, quien compartía con el

⁴² Carlos González Peña, “Los libros de Leduc”, *El Mundo Literario Ilustrado*, tomo I, año XVIII, núm. 12, México (20 de marzo de 1910) cit. por Ferrer Bernat en Alberto Leduc, *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, p. XVII.

⁴³ Tablada, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ Nervo, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁵ Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910.*, pp. 397, 399.

⁴⁶ Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, p. 209.

⁴⁷ Campos, *op. cit.*, pp. 40, 41, 217.

queretano las raíces francesas y el gusto por las letras. El dueño de la juguetería fue un personaje trascendental en este momento de la vida del futuro escritor de 22 años ya que, gracias a su intervención, Alberto tuvo la oportunidad de adentrarse en el mundo de la escritura. En 1889, Latapí contactó a Leduc con la afamada librería de la Viuda de Charles Bouret. Raoul Mille, el encargado de la casa editorial, contrató a Leduc como traductor oficial de francés debido a su dominio del idioma como si fuera su lengua materna. Desde este momento hasta el final de su vida trabajó en esta editorial. Entre sus traducciones destacan las que hizo de obras pedagógicas y psicológicas como *El método en el estudio y en el trabajo intelectual*,⁴⁸ *Medios para desarrollar la dignidad y la firmeza del carácter con la educación*,⁴⁹ *Juan Jacobo Rousseau y la educación de la naturaleza*,⁵⁰ *La personalidad humana*,⁵¹ *Las desencantadas*,⁵² y *La higiene de los sexos*.⁵³

La influencia de las obras pedagógicas, sumada a la necesidad de ganar algunos centavos extras, llevó a Leduc a dar clases de francés y publicar un libro de texto titulado *El primer año de francés*.⁵⁴ Renato Leduc comenta al respecto: “Comenzó a ser profesor de francés, y lo fue mío en una escuela de la Villa de Guadalupe, que se llamaba Carlos María Bustamante”.⁵⁵

Otro trabajo importante en la casa editorial de la Viuda de Charles Bouret llegó en 1897, cuando se le encargó a Leduc la dirección del *Almanaque*⁵⁶ junto con Raoul Mille.

Su actividad como traductor también se imprimió en periódicos como *El Nacional*, donde durante varias semanas de 1896 publicó la versión al español de la novela *El siglo XX* (1883) del francés Albert Robida.⁵⁷

⁴⁸ Guyot-Daubes, *El método en el estudio y en el trabajo intelectual: Arte de estudiar y de leer con provecho. Cómo se prepara un examen*, trad. de Alberto Leduc, París: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1898. Se reeditó en 1909.

⁴⁹ G. Ginón, *Medios para desarrollar la dignidad y la firmeza del carácter con la educación*, trad. de Alberto Leduc, París: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1896.

⁵⁰ Gabriel Compayré, *Juan Jacobo Rousseau y la educación de la naturaleza*, trad. por Alberto Leduc, México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1901.

⁵¹ F. W. H. Myers, *La personalidad humana: Su supervivencia, sus manifestaciones supranormales*, trad. y adap. por Javier Osorno y Alberto Leduc, México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1903.

⁵² Pierre Loti, *Las desencantadas. Novela de los harems turcos contemporáneos*, trad. por Alberto Leduc, México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1906.

⁵³ E. Monin, *La higiene de los sexos*, trad. por Alberto Leduc, México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1897. Se reeditó en 1909. Ciro B. Ceballos comenta con respecto de la traducción de esta obra que Leduc “se manifestaba muy ufano”. Cfr. *Panorama mexicano 1890-1910*, p. 73.

⁵⁴ Alberto Leduc, *El primer año de francés: Nuevo método para la enseñanza de la pronunciación de la lengua francesa según el sistema Régimbeau*, México: Herrero Hermanos editores, 1900.

⁵⁵ La entrevista de Renato Leduc hecha en 1977 por Ferrer Bernat en el “Prólogo” de Alberto Leduc, *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, p. XVII.

⁵⁶ *Almanaque Bouret para el año de 1897*, formado bajo la dirección de Raúl Mille y Alberto Leduc, México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1897.

⁵⁷ *El siglo XX*. Novela parisiense de pasado mañana. Escrita en francés por A. Robida, autor de *La vida eléctrica* y traducida al español por Alberto Leduc para *El Nacional*. La primera entrega fue el viernes 6 de marzo de 1896 y la

Periodismo

Como era habitual durante el siglo XIX, los escritores iniciaban su carrera literaria en las publicaciones periódicas porque este era el medio en el cual “[se] impulsaron otros espacios de enunciación para la literatura y para un nuevo tipo de escritor [que] encontró un lugar propio [e] idóneo para realizar sus afanes e intereses artísticos”.⁵⁸ Alberto Leduc no fue la excepción, pues en 1889 inició su carrera periodística escribiendo crónicas, desafortunadamente sin firma, en *El Diario del Hogar* y *El País*, de donde renunció en 1893 por solidaridad con José Juan Tablada y Balbino Dávalos debido a la censura de dos poemas que originó la polémica decadentista del mismo año.⁵⁹ Con el artículo “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco M. de Olaguibel y Luis Vera”,⁶⁰ Leduc defendió el decadentismo, del cual opinó que no era una moda del momento, sino el espíritu de la época.

En un inicio, Leduc se acercó al periodismo más por la necesidad económica que por otro motivo.⁶¹ Posteriormente descubrió que por medio de estas crónicas podía expresar su inconformidad con el *statu quo* de la sociedad y la política. Según Renato Leduc, en esta época los comentarios críticos que su padre hacía lo llevaban a pasar varios días de la semana en la cárcel.⁶² Más adelante, sus colaboraciones se publicaron en *El Noticioso*, *El Nacional*, *El Siglo XIX* y *El Universal*, donde en 1901 escribió un artículo por la muerte de Bernardo Couto Castillo y una carta que éste le envió en 1893.⁶³ Asimismo, es probable que haya escrito una columna titulada “Cartas pasionales a una espirita” en ese mismo periódico firmando como *Spiritus*.⁶⁴

Entre 1905 y 1908, Leduc dirigió una publicación literaria llamada *La Gaceta: semanario ilustrado*. El director anterior fue Salvador F. Resendi, quien fungió en este cargo desde el inicio de la publicación, en diciembre de 1903 hasta agosto de 1905. *La Gaceta* fue un magazine cuyo tiraje de 17,000 ejemplares semanales estaba dedicado principalmente al público femenino de la clase

última el viernes 30 de octubre del mismo año. Las entregas no fueron regulares, pero siempre aparecían en la página principal.

⁵⁸ Ignacio Díaz Ruíz, *El cuento mexicano en el modernismo*, p. XIII.

⁵⁹ *Vid.* El apartado “Polémica de 1892-1893” en el capítulo uno de este trabajo.

⁶⁰ Originalmente, este artículo fue publicado en *El País*, tomo 1, núm. 23 (29 de enero 1893), p. 2. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz lo recogen en *La construcción del modernismo*, pp. 133-135.

⁶¹ Tablada opina que Alberto Leduc se hizo escritor por las “apremiantes necesidades de la vida [que] lo habían hecho apenar con la carrera”. *Las sombras largas*, p. 52. Evidentemente, su situación económica precaria fue un factor que provocó la incursión de Leduc en el periodismo. Pero él poseía la vocación y la sensibilidad adecuadas que después lo llevaron a hacerse literato. Si se aceptara totalmente la afirmación de Tablada, las obras de Leduc serían producto de la casualidad y carecerían de mérito puesto que se le negaría la aptitud de ser escritor.

⁶² *Cfr.* La entrevista de Renato Leduc, *op. cit.*, p. XII.

⁶³ “Bernardo Couto Castillo”, *El Universal*, 19 de agosto de 1901 y “Un malogrado”, *El Universal*, 26 de agosto de 1901.

⁶⁴ *Cfr.* Treviño, *op. cit.*, p. 169.

aristócrata del Porfiriato, ya que además de dar noticias de la alta sociedad, se anunciaban los últimos diseños de la moda francesa que podían ser adquiridos en almacenes de prestigio. No obstante las frivolidades anunciadas en este hebdomadario, su característica distintiva eran las fotografías de personajes distinguidos de la política y la cultura, así como de paisajes y ciudades de México y el mundo. El semanario tenía algunas secciones fijas: una de biografías de personajes ilustres de la época, otra de crítica teatral y por supuesto, una columna de literatura. Se tiene registro de las publicaciones de Leduc en *La Gaceta* desde octubre de 1904. El 6 de agosto de 1905 se publicó un “Aviso de gran interés para anunciantes y suscriptores de *La Gaceta*”, en donde se informa que

Por contrato celebrado el día 2 del corriente agosto, entre los Sres. D. Jacobo Mercado y D. Salvador F. Resendi, cesa en lo absoluto de tener injerencia en los asuntos administrativos y literarios de este semanario el Sr. Resendi, quedando como único propietario el Sr. Jacobo Mercado. La dirección literaria de “*La Gaceta*” y todo cuanto se relacione con la redacción queda a cargo del Sr. D. Alberto Leduc...⁶⁵

A partir del 20 de agosto de 1905 y hasta su muerte, el escritor queretano dirigió y renovó esta publicación semanal. Los primeros cambios notorios fueron la modernización en el diseño de la edición, que se reflejó en una portada renovada, la inclusión de viñetas y frisos de Julio Ruelas y Leandro Izaguirre, así como la importancia de la literatura ocupando más páginas en la publicación. Para Alberto Leduc fue importante la difusión de la literatura mexicana y universal mediante este semanario, así que en varios números aparecieron fragmentos de *La Quijotita y su prima* de José Joaquín Fernández de Lizardi y traducciones de fragmentos de novelas y cuentos franceses e italianos. Además, se publicaron números especiales dedicados a famosos escritores, en los que se incluían traducciones de algunos fragmentos significativos de la obra de éstos, así como artículos de crítica al respecto. Entre los ejemplares especiales, destacan el de Pierre Loti, Henrik Ibsen y Joris Karl Huysmans, que junto con Guy de Maupassant fueron influencias cruciales para el estilo de Leduc.

Las letras nacionales de la época también ocuparon un espacio importante en esta nueva época de *La Gaceta* y esto se demuestra con las constantes colaboraciones de sus compañeros modernistas: Tablada, Campos, Olaguíbel, Valenzuela, entre otros. Por esta razón, podría afirmarse que el enfoque que le dio Leduc a la publicación fue eminentemente modernista, tanto así que se publicaba el índice del número de la *Revista Moderna de México* que estuviera en circulación.

⁶⁵ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo IV, núm. 87, agosto 6 de 1905.

Las fotografías que se publicaron bajo la dirección de Leduc fueron principalmente de los monumentos artísticos y arqueológicos de nuestro país: desde la Catedral Metropolitana de la ciudad de México hasta el sitio de Monte Albán en Oaxaca. Asimismo, también se publicaron fotografías de monumentos y esculturas emblemáticos de Italia, Francia y Europa en general.

El enfoque de la revista celebraba lo mexicano, pero no olvidaba a la comunidad francesa radicada en nuestro país, por lo tanto, no es fortuito encontrar notas de interés para este sector de la sociedad. El interés por honrar a los francos radicados en México se confirma con el número especial del 14 de julio de 1906, dedicado a la Revolución Francesa.

Literatura

La carrera propiamente literaria de Alberto Leduc inicia en 1891, cuando escribe *María del Consuelo*, su primera novela corta.⁶⁶ De acuerdo con Óscar Mata, por su fecha de creación esta obra convierte al queretano en el primer modernista que publica un texto de este género literario.⁶⁷

María del Consuelo es la historia de una quinceañera que sufre paraplejía y tuberculosis. Las únicas actividades que la hacen sentir viva son tocar en el piano piezas de Chopin, leer y tejer. Estas distracciones podía realizarlas con toda la comodidad que su situación económica de opulencia le permitía, ya que su padre era un prestigioso abogado. Por instrucciones de un negligente médico, el jurista envía a su hija a una casita a la orilla del mar en un poblado cercano a Veracruz para que se recupere. La protagonista es descrita por el narrador como una hermosa virgen de estilo prerrafaelita. Debido a estas características, Consuelo cumple con el arquetipo de una *femme fragile*.⁶⁸ Junto a la casita se encuentra una modesta oficina de telégrafos dirigida por Roberto, un aristócrata de diecinueve años venido a menos. Roberto, al igual que Consuelo, radicaba en la ciudad de México. En el círculo social donde se desenvolvía, el joven conoció a Carolina, una atractiva rubia de ojos azules, que es la efigie de una *femme fatale*: interesada en el dinero que le brindará una posición económica todavía más alta, se casa con un viejo rico y desdeña al humilde Roberto. A partir de este momento, además de la tristeza que le causa el desamor, el telegrafista empieza a experimentar los males de la crisis de la modernidad: angustia, abulia, hastío, hiperestesia y escepticismo. Estos malestares únicamente se disipan cuando Roberto viaja en la lancha llamada “Cisne”, en donde lee y disfruta de la tranquilidad marina.

⁶⁶ Según Emmanuel Carballo, *María del Consuelo* es una novela. Cfr. *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 115.

⁶⁷ Cfr. Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, p. 124.

⁶⁸ Concepto utilizado por José Ricardo Chaves en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*.

Consuelo llega acompañada de su nodriza y su estilo de vida sigue igual que en la ciudad, pero con la novedad de que la tisis cada vez empeora más. Cuando Roberto ve a la enferma, extraños pensamientos acerca del increíble parecido entre ésta y la rubia desdeñosa vienen a su mente, pero poco a poco se enamora de la tísica virginal puesto que ella no puede herirlo con menosprecios ni engaños. El amor que en silencio le profesa el telegrafista a Consuelo se acentúa conforme la muerte se acerca. Inevitablemente, la joven muere y Roberto, a pesar de haber jurado nunca más amar, vuelve a hacerlo, aunque la huella que dejó en su espíritu el tiempo pasado con la enferma y las convulsiones existenciales producto de su mente crítica que cuestiona el egoísmo humano, jamás desaparecen.

La voz narrativa de *María del Consuelo* es heterodiegética,⁶⁹ es decir, una voz en tercera persona cuya relación con el mundo narrado es externa y su función es meramente vocal, no diegética. Durante el siglo XIX, una característica muy común de este tipo de narradores era emitir discursos doxales, o sea, cargados de juicios y opiniones con respecto a los actores y las situaciones del mundo que están narrando. Casi siempre, los narradores de Leduc son doxales, ya que se dedican a hacer introspecciones en la psicología de los personajes, así como emitir juicios de valor acerca de los acontecimientos sucedidos. Esto ocurre con el narrador de *María del Consuelo*. Asimismo, este narrador opina acerca de la música y su relación con el alma. Otra peculiaridad recurrente en las narraciones de Leduc que ya se perfila en esta novela corta son las descripciones del ambiente, con énfasis en el mar y el cielo. En este sentido, es un texto que cumple con la característica del romanticismo en donde la naturaleza y el estado anímico de los personajes se corresponden y comparten simbólicamente el mismo sentimiento: en este caso, la lluvia y los fuertes vientos del Norte que azotan la costa, anuncian que Consuelo está próxima a morir. A pesar de tener características del realismo, tales como una ubicación espacial específica (la ciudad de México y el puerto de Veracruz) y una temporalidad entre 1873 y 1898 (determinada por la mención del periódico de jurisprudencia y legislación llamado *El Foro*), la estructura general de la obra responde al modernismo: lirismo narrativo por medio de alegorías, referencia a otras artes (música, escultura y pintura) y a la mitología grecolatina, personajes diletantes y desgraciados con problemas del alma provocados por un choque con los valores de las sociedades utilitarias y el refugio en el arte y las emociones del alma para hacer frente a la vida.

⁶⁹ Vid. sobre las voces narrativas, Luz Aurora Pimentel, “Narrador I. Formas de enunciación narrativa” en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.

Por último, es importante mencionar que a partir de esta novela corta, Leduc presenta uno de los motivos característicos de los cuentos que posteriormente publicará: la muerte como conciliadora y redentora.

En 1892, con el anagrama Abel Curtoled, comenzó a publicar una columna dominical titulada “Cuentos grises” en la revista *El Mundo Literario Ilustrado*. Algunos de los relatos que aparecieron en esta columna fueron “Un cuento que no lo es”, “Casa de Nuestra Señora de la Luz”, “Tus esperanzas y las mías”, entre otros.

Asimismo, en octubre de 1892, Leduc escribió *Un calvario. Memorias de una exclausturada*, su segunda novela corta, que ganó un concurso literario convocado por *El Universal*. Al año siguiente publicó ésta y la otra novela corta que había escrito.⁷⁰

Un calvario relata la historia de Sor María de Jesús, una monja capuchina que fue exclausturada después de la implementación de las leyes de Reforma.⁷¹ Después de la salida del convento, María de Jesús canaliza su frustración en un misterioso gato pardo llamado “Chiquito”. Su amor por el felino pronto pasa del cariño de un dueño hacia su mascota a la zoofilia. Los dos guardan un inquietante parecido: el color pardo del viejo sayal capuchino y el pelaje del gato, el aspecto desnutrido y el brillo extraño de las pupilas, que en el caso de la monja se atribuyen a su naturaleza hipersensible y en el gato, a la asociación que este animal tiene con la muerte.

En medio del lúgubre y miserable cuarto que habitan, las pupilas refulgentes del minino tienen un aspecto diabólico y macabro. Tiempo después, “Chiquito” conoce a una bella gata blanca llamada “Diana” y la corteja. María de Jesús se encela cuando se da cuenta de que el gato se siente atraído por la gata blanca. Fortunato, el sacristán propietario de la minina, envenena al gato de la exclausturada para que no moleste más a “Diana”. Cuando María de Jesús ve el cuerpo muerto de “Chiquito” la escena es desgarradora: lejos de llorar, lanza una horrible carcajada y cae convulsionada junto a su amado gato. La religiosa se vuelve loca y acaba sus días en el manicomio.

⁷⁰ Alberto Leduc, *Un calvario. Memorias de una exclausturada*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1894, 68 pp. y Alberto Leduc, *María del Consuelo*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1894, 39 pp. Esta última puede consultarse en <http://www.lanovelacorta.com/pdf/consuelo.pdf>

⁷¹ Aunque el 13 de julio de 1859 se promulgó la ley de exclausturación, ésta sólo se aplicó para los conventos masculinos dado que los frailes podían incorporarse al clero secular y las mujeres no. Sin embargo, esta ley se aplicó en los conventos femeninos prohibiendo el ingreso de nuevas monjas, pero permitiendo vivir ahí a las que estaban recluidas. En 1861 se implementó una medida de secularización llamada “refundición”, que suprimió la mitad de los edificios pertenecientes a las órdenes femeninas. Finalmente, en 1863 se prohibieron los conventos femeninos. Las monjas exclausturadas fueron obligadas a regresar a la casa paterna o de familiares, o en su defecto, podían acudir con las Hermanas de la Caridad. Entre 1865 y 1867, las monjas regresaron a sus edificios, pero con el triunfo de la República nuevamente fueron exclausturadas. Cfr. Elisa Speckman Guerra, “Las órdenes femeninas en el siglo XIX: El caso de las dominicas” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 18, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

En la escena final, el narrador nos describe a una infeliz cadavérica, cuyas pupilas resaltan por un brillo sobrenatural en sus cuencas violáceas. La mujer pasa el resto de su vida en su nuevo claustro llamando al extinto “Chiquito”. Estas descripciones de misteriosas pupilas felinas de un personaje femenino (casi siempre) en medio de la noche, como reflejo de perturbación es una constante, que a partir de esta novela corta, Leduc utilizará en los cuentos posteriores.

A pesar de su ateísmo, Alberto Leduc estructura la novela de acuerdo a las estaciones del vía crucis que Jesús siguió desde que es aprehendido por los romanos hasta su crucifixión. Así como su primera novela corta está narrada en tercera persona, ésta no es la excepción. A diferencia de las reflexiones del narrador de *María del Consuelo*, lo que destaca en *Un calvario* es el desarrollo de la trama y la psique perturbada de la monja que se vuelve loca y acaba sus aciagos días en un hospital mental.

No obstante las referencias realistas, *Un calvario* es una novela corta del modernismo por su estilo lírico y como dice Mata porque “el dramatismo –que en algunas novelas cortas modernistas de plano se volverá tremendismo– de este final es una de las notas distintivas de la narrativa emanada de la *Revista Moderna*”.⁷² Las dos novelas cortas de Leduc tienen un tono afligido y pesimista compartido por dos mujeres condenadas a tener una vida funesta, pero que quizás en la muerte encontrarán la tranquilidad y la bienaventuranza. En otras palabras, en *Un calvario* nuevamente aparece el motivo de la muerte como redención.

En 1895, Leduc publicó su primer libro de cuentos: *Para mamá en el cielo (Cuentos de Navidad)*.⁷³ En esta obra destacan dos características que cohesionan todos los relatos: la primera, como el título lo sugiere, el motivo de las fiestas decembrinas que se manifiesta en uno u otro sentido y la segunda, algunas alusiones que parecen autobiográficas hechas por un narrador homodiegético, es decir, una voz narrativa, cuya relación con el mundo narrado fue directa en el pasado ya que fungió como actor o protagonista. A diferencia del heterodiegético, este tipo de narrador tiene una función vocal y diegética.

Leduc utiliza la Nochebuena y la Navidad, celebraciones que remiten a la felicidad y la abundancia en la que se comparte con la familia y los seres queridos, para contrastarlas con la soledad y la miseria, tanto material como espiritual, de los personajes. Por otra parte, en algunos cuentos, la voz narrativa homodiegética agrega alusiones que parecen remitir a la juventud de

⁷² Cfr. Mata, *op. cit.*, p. 125.

⁷³ Alberto Leduc, *Para mamá en el cielo (Cuentos de Navidad)*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1895, 64 pp. Incluye los cuentos: “Para mamá en el cielo”, “Mimi”, “Los tres Reyes”, “La Nochebuena a bordo”, “Costumbres mexicanas”, “Sideral (De un diario íntimo)”, “No *Sleeping Car*”, “La navidad de un sastre” y “¡Allá...!”.

Leduc en la Marina, es decir, parecen ser autobiográficas. Este carácter autobiográfico se incrementa porque la voz narrativa está en primera persona, pero de acuerdo con Philippe Lejeune estos relatos no pueden considerarse autobiográficos ya que el narrador nunca se asume como Leduc, el escritor real. Para Lejeune “la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla”.⁷⁴ En estos cuentos nunca encontramos esta identidad entre escritor, narrador y personaje, es decir, en ningún momento comparten el nombre Alberto Leduc y por lo tanto, no puede hablarse propiamente de textos autobiográficos.

En el cuento “La Nochebuena a bordo” hay una intrigante alusión probablemente autobiográfica en la dedicatoria del relato: “A la memoria del malogrado marino Don Jacobo Rodríguez Toledo, Segundo Comandante del Cañonero «Independencia», durante mi permanencia a bordo”. Aunque la narración está hecha por una voz homodiegética, como se señala en la dedicatoria, la mayor parte del cuento está narrado por otra voz en tercera persona. Hasta el final, se nos revela que todo lo anteriormente relatado es un discurso directo que otro personaje le dice al narrador principal, cuyo discurso está en primera persona y es quien dedica el cuento al Segundo Comandante del “Independencia”. Estas estructuras narrativas de *mise en abyme* en donde se presenta un relato enmarcado (o metadiegético) producido por un segundo narrador (o intradiegético) que proyecta un universo ficcional del pasado dentro del relato marco (o diegético) enunciado por el narrador principal son utilizadas frecuentemente por Leduc.⁷⁵

Nunca sabemos cómo se llama el narrador principal de “La Nochebuena a bordo” y tampoco se asume el autor como el narrador con su nombre. Otras alusiones que podrían considerarse autobiográficas se encuentran en “Mimi” y “La navidad de un sastre”, cuyas tramas se desarrollan en Nueva Orleans, donde según la biografía de Leduc, el cañonero mexicano en el que viajaba pasó bastante tiempo en reparación en los diques de ese puerto. La estructura narrativa de caja china, tal como en “La Nochebuena a bordo”, se repite en “La navidad de un sastre”. Ciertamente, las creaciones de un artista están influenciadas por su conocimiento del mundo y su experiencia de vida. Pero afirmar que son el reflejo fiel de un hecho vivencial del pasado es arriesgado e incluso equívoco, ya que los influjos que participaron en la realización de estos mundos ficticios pasan por el tamiz de la imaginación y la creatividad. Asimismo, otra

⁷⁴ Cfr. Lejeune, “El pacto autobiográfico”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, suplemento 29 de *Anthropos*, diciembre 1991, p 52.

⁷⁵ Cfr. Pimentel, “Narrador II. Niveles narrativos y temporalidad de la narración”, *op. cit.*, pp. 149-151.

característica que suele aparecer en algunos relatos es el origen francés de los personajes, que inmediatamente remite a la filiación gala de Leduc.

El tono de crítica social lo presenta el cuento “Los tres Reyes”, un cruel relato naturalista que denuncia la explotación sexual de los niños en un entorno familiar y social poco sano.

Ese mismo año de 1895, el escritor queretano realizó su primera colaboración en la *Revista Azul*.⁷⁶ El año siguiente, publicó otros dos libros de cuentos: *Ángela Lorenzana* y *Fragatita*; este último incluye el famoso cuento homónimo que Tablada califica como “uno de los más bellos cuentos mexicanos”.⁷⁷

Ángela Lorenzana,⁷⁸ desde mi punto de vista, es el mejor libro de Alberto Leduc ya que contiene la mayor cantidad de cuentos mejor logrados, entre los que se encuentran: “¡Divina!”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “Un anarquista”, “Nupcias fúnebres”, “El asesinato”, “Un cerebral” y el largo relato que da título al libro. Lo que destaca desde la primera lectura de estos cuentos es su complejidad temática comparada con los relatos de *Para mamá en el cielo*.

En *Ángela Lorenzana*, Leduc encuentra el estilo temático que lo caracterizaría como uno de los exponentes del modernismo de tendencia decadentista: tramas crueles, desgarradoras y violentas vividas por seres desencantados, hastiados, hiperestésicos, estetas, trastornados y condenados a la desgracia, que encuentran la solución para sus convulsiones existenciales en el arte, la locura y la muerte. Persiste el recurso de la descripción, que probablemente haya sido el favorito de este escritor, pero con tal destreza que elabora una écfrasis en “¡Divina!”. Esta écfrasis es una de las primeras que se registra entre los autores de la pléyade modernista, puesto que Couto Castillo lo hace en 1897 en el cuento “Rojo y negro” de su libro *Asfódelos*, Ceballos en “La obra maestra” de *Croquis y sepias* de 1898 y Díaz Dufoo hasta 1901 en “¿Por qué la mató?” de *Cuentos nerviosos*.

“Ángela Lorenzana” es un cuento largo, quizás de ahí la caracterización de novela corta que le dieron algunos estudiosos como Teresa Ferrer Bernat.⁷⁹ El cuento está construido en dos partes: la primera, en donde un narrador heterodiegético en tercera persona relata la historia de una rubia bebé llamada María de los Ángeles, que en 1849 fue abandonada en la inclusa, que es “el antifaz para el adulterio y para las faltas de los ricos... el pan para los hijos de la miseria y del

⁷⁶ “¿Cómo se conocieron?” de la novela inacabada *Lola o Memorias de un escritor pobre*, *Revista Azul*, t. II, núm. 9 (30 de junio de 1895), pp. 141-144.

⁷⁷ Tablada, *La feria de la vida*, p. 133.

⁷⁸ Alberto Leduc, *Ángela Lorenzana*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1896, 128 pp. Incluye los cuentos: “Ángela Lorenzana”, “Leyenda de santa Serafina Virgen, fundadora”, “¡Divina!”, “Doña Brígida Rojas”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “Un anarquista”, “Nupcias fúnebres”, “El asesinato”, “Un cerebral” y “Beatriz”.

⁷⁹ Cfr. Ferrer Bernat, *op. cit.* p. XXXIX.

amor”.⁸⁰ La historia continúa hasta que una viuda rica adopta a Angelita, quien se convierte en una hermosa joven de quince años que es la delicia de los asistentes a los bailes que su madre adoptiva organiza en su palacio de Donceles. La ubicación temporal de esta parte de la narración corresponde a la época del Segundo Imperio, aproximadamente en el año de 1864. Un pretendiente es rechazado por Angelita, quien prefiere a un capitán y vizconde francés que ya le ha pedido matrimonio. El joven desdeñado decide vengarse y le cuenta al futuro esposo el verdadero origen de su prometida: que no tiene un nombre ilustre ya que es hija de padres desconocidos que casi recién nacida la dejaron en el hospicio. El francés la abandona y Angelita decide volverse monja. Esta elección por la vida monacal se refuerza porque su madre adoptiva quedó en la miseria debido al triunfo de la República.

La segunda parte del cuento está ubicada en un hospital de Nueva Orleans en 1885. La narración de la vida de Angelita, que en ese momento se hace llamar Sor Ángela, fue hecha por un practicante de guardia (segundo narrador heterodiegético) a su oyente, un joven marino convaleciente que siente admiración por la monja, quien es su enfermera. Este marinero, que nunca menciona su nombre, es el narrador principal del cuento. Una vez más se presenta la estructura narrativa de *mise en abyme*. A partir de este momento, esta voz narrativa en primera persona⁸¹ es la que llevará el cuento hasta el final. Después de la marca paratextual (*Del diario íntimo de un ex grumete*),⁸² el marino expone las razones de su estancia en Luisiana y su partida esa misma noche en el cañonero mexicano donde está enlistado. Antes de embarcarse en el Golfo, quiere ir al cementerio católico que varias veces visitó durante su estancia en la ciudad. Posteriormente a una reflexión, el grumete advierte que hay una tumba fresca bajo su sauce preferido: se trata de la tumba de Sor Ángela. Sin embargo, después de contemplarla, el taciturno marino concluye su despedida al cementerio y va al bar donde sus amigos de la tripulación lo esperan para celebrar su regreso a México.

La ubicación espaciotemporal en esta parte del relato coincide con lo que sucedió en la vida de Leduc durante esa época: en 1885, estaba enlistado en la Marina y es probable que en ese año el cañonero “Independencia” haya estado en ese puerto del Mississippi para que lo repararan, tal

⁸⁰ Alberto Leduc, “Ángela Lorenzana” en *Fragatita y otros cuentos*, presentación de Ignacio Trejo Fuentes, p. 30.

⁸¹ A pesar de ser una voz en primera persona, no es homodiegético, ya que su relación con el mundo narrado de Sor Ángela no es interna, sino externa. Por lo tanto, de acuerdo con la clasificación de Pimentel es un narrador heterodiegético, cuya función es únicamente vocal.

⁸² Esta marca paratextual también aparece en “Pierre Douairé”, “Sueños hiperboreales. Fragmento. Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional”, “Primera comunión. Para una virgen enlutada. Del diario íntimo de un ex grumete de la Marina” y “El aparecido”, que comparten tintes probablemente autobiográficos, tal como ocurre en esta parte de “Ángela Lorenzana”.

como lo dice el marino del cuento. No obstante estas coincidencias, una vez más no puede afirmarse que este relato sea netamente autobiográfico ya que en ningún momento el narrador principal se asume como Alberto Leduc. Para finalizar, existe una curiosa coincidencia entre las iniciales del nombre del cuento y las iniciales del autor: **Á**ngela **L**orenzana y **A**lberto **L**educ.

En “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “Un anarquista” y “Nupcias fúnebres”, el escritor queretano hace referencia a sus influencias ideológicas y literarias, que evidentemente son francesas. Asimismo, en estos cuentos continúan presentes las introspecciones en el alma de los personajes y las reflexiones de parte de la voz narrativa homodiegética. Los protagonistas, que a su vez son los narradores, cumplen con el perfil decadentista y, ciertamente, como afirmó Ceballos en su libro de retratos y crítica literaria, tienen un parecido con Leduc, aunque en estos cuentos no se menciona la Marina, Veracruz o Nueva Orleans. Por lo tanto, la semejanza de estos personajes masculinos con Alberto Leduc es meramente de tipo ideológico y literario.⁸³

En *Fragatita*,⁸⁴ el escritor apuesta por la pulsión de Eros y Thánatos como punto de articulación de los cuentos, que aunque tratan de temas disimiles, están relacionados por el amor y la muerte. Los espacios y las temporalidades de la mayor parte de estos relatos se acercan a la poética realista. De acuerdo con Tablada, algunos personajes existieron realmente: “[Leduc] nos ratificó la existencia en la vida real del marinero Pierre Douairé, camarada suyo y protagonista de sus cuentos y de la turbadora Fragatita, la criolla y morena pecadora, almizclada y suave como raro fruto del trópico, que le inspirara el cuento inmortal”.⁸⁵

En el conjunto de estos relatos, la pulsión de amor se manifiesta tanto en las relaciones pasionales de Fragatita —la prostituta veracruzana— y Douairé —el marinero bretón—, como en la adoración profana que hace en la capilla de la Virgen Morena el protagonista de “La misa” a la mujer que llama “la Amada”, quien desconoce el amor de aquél. El protagonista, un joven hastiado del tedio de la vida que encuentra refugio en una casita lejos de la ciudad, siente tanto amor por esta mujer, que en algunas partes se refiere a ella como una divinidad. Debido a su condición hiperestésica, el joven encuentra el éxtasis místico en la misa gracias a sus ensoñaciones con “la Amada” mientras ella está escuchando la liturgia y no mediante la eucaristía. De esto surge

⁸³ Cfr. *supra* nota 17, p. 44.

⁸⁴ Alberto Leduc, *Fragatita*, México: Tipografía de El Fénix, 1896, 68 pp. Incluye los cuentos: “Fragatita”, “Pierre Douairé”, “Seis bocetos femeninos”, “Alborada nupcial. Para una virgen piadosa”, “Primera comunión. Para una virgen enlutada. Del diario íntimo de un ex grumete de la Marina”, “La misa”, “Margarito Camacho”, “Sueños hiperboreales. Fragmento. Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional”, “Traviata”, “La Lluvia” y “La visita”.

⁸⁵ Tablada, *Las sombras largas*, p. 53.

una profanación, muy típica de los decadentistas. Otras manifestaciones de la pulsión Eros se presentan en “Margarito Camacho”, mediante el amor fraternal entre Margarito y Alejandro, los niños vendedores de leña, y en “La visita”, por medio del amor del hijo al padre moribundo.

La pulsión de muerte en “Fragatita” se presenta con el homicidio del contraamaestre Juan Sánchez a manos de la prostituta y con el deceso de ésta por la tisis. En “Pierre Douairé” con la muerte accidental del marino bretón, presenciada por la voz narrativa de un grumete, en cuyo diario anotó esta tragedia. En “Margarito Camacho”, además de denunciar la explotación infantil, tal como ocurre en “Los tres Reyes”, la pulsión tanática se manifiesta con la fatal caída de Margarito al peñasco. Por su parte, “La visita” es una reflexión enteramente dedicada a la muerte, en donde el narrador homodiegético concluye con la caracterización prosopopéyica que habitualmente Leduc le da a La Muerte: “Ella es la gran conciliadora... Ella todo lo purifica, todo lo concilia, y hace que se perdonen todas las faltas y que todas las ofensas se olviden”.⁸⁶

El tono autobiográfico, independientemente de la cita de Tablada, se presenta en las referencias espaciotemporales, que de nuevo coinciden con la época en que Leduc estaba enlistado en la Marina. En “La misa” lo autobiográfico se aprecia en la alusión a la iglesia de la Virgen de Guadalupe, que estaba cercana a la casa del escritor cuando vivía en el cerro del Tepeyac y también se percibe un ligero parecido con el protagonista en cuanto al ateísmo y el repudio por la vida monótona y tediosa. Finalmente, el padre del narrador de “La visita” también es nativo de la región de Normandía, tal como el padre del escritor.

En 1896, Leduc colaboró por segunda y última vez en la *Revista Azul*.⁸⁷ En *El Nacional*, bajo el seudónimo de Julián Sorel, Leduc escribió la columna *Semanas Fin de Siglo*, que aunque tiene tono de crónica, es literaria. También firmó la sección *Sensaciones literarias (Cartas a Sofka)* y publicó los cuentos “Nené (Del diario de un padre)”, “Día sin sol”, “Fresas al éter”, “Nabora”, “En la tienda roja”, “Cosas con alma (Monólogo de un alienado)”, “Alrededor de los treinta años” y “La muñeca”. Para este año, aunque manteniendo un bajo perfil, la figura de Alberto Leduc dentro de las letras mexicanas tenía relevancia y lo ratifica, además de su constante actividad literaria y periodística, la invitación para participar en una de las guardias de honor con motivo del primer aniversario luctuoso de Manuel Gutiérrez Nájera.⁸⁸

⁸⁶ Alberto Leduc, “La visita”, *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, pp. 68-69.

⁸⁷ Alberto Leduc, “El Duque (De un libro en preparación titulado «Cinco años en Bohemia»”, *Revista Azul*, t. IV, núm. 16 (16 de febrero de 1896), pp. 248-249.

⁸⁸ *Vid.* La noticia en *El Nacional* del viernes 31 de enero de 1896. La guardia sería el día 3 de febrero en el Panteón Francés. De 13:45 a 14 hrs. participarían Federico Gamboa, Ezequiel Chávez, Enrique M. de los Ríos y Alberto Leduc.

En 1898, Leduc publicó sus dos últimos libros de relatos: *En torno de una muerta* y *Biografías sentimentales*. El motivo de la muerte como elemento cohesionador del libro reaparece en *En torno de una muerta*⁸⁹, pero los rasgos que distinguen estos relatos son la crítica de las convenciones sociales y el estrecho vínculo, ya sea real o imaginario, entre los personajes vivos y muertos.

El escritor queretano de nuevo utiliza la estructura narrativa *mise en abyme* o de caja china. En el cuento que da título al libro, el narrador heterodiegético utiliza la convención narrativa del “manuscrito hallado por azar”:⁹⁰ incluye fragmentos de un misterioso diario que compró en una librería de viejo. En “La envenenada” y “Elena”, el narrador comparte la información de unas cartas que son determinantes para el final de estas historias.

Los protagonistas de “En torno de una muerta”, “Coche de segunda”, “Su sombra” y “Paisaje sentimental” cumplen con el perfil del héroe decadente: son seres que gustan del arte y la literatura, sienten hastío por la monotonía de la vida, con frecuencia experimentan la necesidad de conocer nuevas sensaciones, son egoístas, inestables, cínicos, transgresores, hiperestésicos, soñadores, escépticos, ateos, melancólicos e incluso necrófilos; el único rasgo que les falta es la aristocracia o la vida económicamente desahogada. Salvo en “La envenenada” y “Su sombra”, la mayor parte de estos personajes son anónimos; esta carencia de nombre acentúa su falta de identidad.

En estos cuentos generalmente son las mujeres las que tienen una relación cercana con la muerte. “En torno de una muerta”, “La envenenada” y “Paisaje sentimental” comparten misteriosas féminas que deciden suicidarse por diversas circunstancias. “Coche de segunda” y “Su sombra” tienen en común la muerte por causas naturales. Físicamente, la mayoría de las protagonistas cumplen con el arquetipo de la *femme fragile*: pálidas, ojos claros, cabellos rubios, virginales. No obstante esta caracterización, en “La envenenada” encontramos una singular protagonista que, aunque su apariencia física sea el de una virgen prerrafaelita, su nombre remite a toda una tradición relacionada con el pecado: Magdalena. Esta suicida es la única que tiene nombre, ya que en los otros dos cuentos nada más se hace referencia a ellas como Z... y como *Ella*, respectivamente.

⁸⁹ Alberto Leduc, *En torno de una muerta*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1898, 124 pp. Incluye los cuentos: “En torno de una muerta”, “La envenenada”, “Elena”, “Coche de segunda”, “Su sombra”, “En el litoral del Pacífico”, “Paisaje sentimental”, “El aparecido (Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional)”, “Danza macabra” y “Marina”.

⁹⁰ El recurso del “manuscrito hallado por azar” tiene la función *verosimilizante* de “deslindar el contenido narrativo del narrador que se encarga de «transmitirlo», o incluso, supuestamente, de «transcribirlo» solamente. De manera implícita el narrador primero parece afirmar: «esto que vais a leer no es obra de mi imaginación, es un manuscrito auténtico que la fortuna puso en mis manos.» Cfr. Pimentel, *op. cit.*, p. 152.

En “La envenenada” el narrador heterodiegético cuenta la historia de Magdalena, una joven de dieciocho años que es tomada como la última opción por su propia madre para volver a disfrutar de una vida de riqueza como en el pasado. La señora acepta la oferta de matrimonio que un viejo coronel rico le hace a su hija. Magdalena no acepta que su madre la “venda” como mercancía al sesentón y encuentra en el láudano el remedio para esta situación. Morir es la única salvación que Magdalena tiene para no perder su honra y su pureza. La voz narrativa, además de ser heterodiegética, es doxal ya que reflexiona acerca del culto por los bienes materiales que tienen las sociedades capitalistas, la falta de escrúpulos con tal de saciar las ambiciones económicas, la carencia de ideología política y la necesidad de quedar bien ante los ojos de los otros.

En “Coche de segunda”, el protagonista, que a su vez es el narrador, se enamora de una monja, con quien se encuentra en el mismo tren durante varios meses. Él nunca le declara su amor, porque aunque estuviera consciente de la transgresión que esto implica, se conforma egoístamente sólo con el deleite de admirar la belleza de la religiosa durante el trayecto del viaje. El protagonista, cuyo nombre nunca menciona, recuerda sus viajes en el vagón con Luz Reina y a partir de su experiencia personal, elabora un petulante análisis sobre los diferentes tipos de relaciones entre hombres y mujeres. Posteriormente, se entera de la muerte de la monja y va al cementerio a dejarle un ramo, no porque le aflija su muerte, sino por el simple hecho de que le gusta dejar flores en las tumbas frescas. A pesar de su vanidosa e inmadura personalidad, este narrador homodiegético reflexiona sobre la vida después de la muerte y finaliza con una sensata meditación: “Me acontece pensar con frecuencia, que no sé para qué deseamos tanto una vida que no se acabe nunca, cuando muchas veces no sabemos cómo emplear ésta que tan rápidamente se va”.⁹¹

Las referencias de tono autobiográfico que remiten a la época de la Marina se presentan en “En el litoral del Pacífico” y “El aparecido”. Asimismo, estos relatos destacan por el sutil tono de suspenso que contienen sus tramas. En el primero, se narra la historia de un marino cataléptico que es enterrado vivo porque la tripulación desconocía su padecimiento. En “El aparecido”, la voz narrativa homodiegética relata su experiencia con la aparición casi fantasmal de un grumete noruego. En “Marina”, el narrador heterodiegético relata el encuentro, en medio de una terrible tormenta, entre una muerta y un marinero que ve en ella la única manera de encontrar el verdadero amor. Misteriosamente, un albatros cae sobre él y lo mata. En la escena final, los dos muertos vestidos de blanco viajan en una embarcación en medio del mar embravecido, pero se

⁹¹ Alberto Leduc, “La envenenada”, *En torno de una muerta.*, p. 77.

mantienen a flote por su deseo de experimentar el amor en la vida eterna, lejos de la Tierra. “Danza macabra” es la irónica historia de tres difuntos que critican el olvido en que los tienen sus seres queridos y la hipocresía con que los vivos los recuerdan una vez al año, el segundo día de noviembre.

“Paisaje sentimental” es la historia de amor de un hombre ateo hastiado de la vida y sus absurdas convenciones sociales y una mujer desclasada, ya que tuvo una hija, pero ni se casó con el padre, ni se dedicó a la prostitución. Para la sociedad del siglo XIX, las madres solteras constituían un atentado contra las normas de convivencia vigentes: incluso era más tolerable que *Ella*, la protagonista se volviera prostituta, pero que fuera madre soltera era lo peor. A pesar del rechazo que todos sienten hacia su persona, *Ella* es religiosa y cree en la bondad humana.

Él y *Ella* son la pareja ideal: los dos son rechazados sociales, sin embargo, *Ella* decide que su relación no puede seguir en este mundo lleno de farsas y le dice a *Él* que se encontrarán en la eternidad para amarse sin impedimentos. Después de que el hombre se va, *Ella* se suicida. Así como *Él*, el narrador heterodiegético y doxal critica la religión:

Quando en sus grandes desconsuelos *Él* había levantado sus quejas al Padre Celestial, pidiéndole consolación y pan, el Padre Celestial no había aparecido nunca trayéndole pan ni consolación. Y se encararon frente a frente en su interior, el razonamiento gris y la fe blanca; emprendieron lucha *in anima sua*, y la fe quedó por tierra con su blanquísima vestidura hecha girones y salpicada con el fango del sofisma.⁹²

El único cuento conocido de *Biografías sentimentales*⁹³ es “La Bachillera”. En este relato un narrador homodiegético comparte con los lectores sus recuerdos amorosos de juventud. El narrador, cuyo nombre nunca menciona, cuenta su experiencia amorosa de veinte años atrás, cuando estaba perdidamente enamorado de una bella y sobre todo, inteligente joven, cuyo único interés era aprender y ser sabia. Para ella, el amor y los sentimientos eran tonterías y una pérdida de tiempo, por lo tanto, nunca le hizo caso al muchacho. “La Bachillera” era el apodo que su enamorado le puso de cariño, ya que ella le decía “El cristalero”, debido a que los padres del joven tenían una tienda de cristales finos y porcelanas europeas. Baldomera Gutiérrez, “la Bachillera” es una temprana representación de la liberación femenina y lo demuestra tanto con sus deseos de estudiar, como con esta afirmación: “[...] La mujer no necesita casarse para vivir; [...] la mujer libre e ilustrada es la última palabra de las modernas civilizaciones, y para llegar yo a ser mujer

⁹² *Ibidem.*, p. 96.

⁹³ Alberto Leduc, *Biografías sentimentales*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1898, 63 pp. Incluye los cuentos: “El Padre Alfredo”, “Antonia” y “La Bachillera. (Recuerdos de un cuarentón)”. Nueve años después, el último cuento se publicó en *La Gaceta: Semanario ilustrado* con el título “Recuerdos de un Viernes de Dolores”.

libre, debo, antes que todo, no pensar en noviazgos...”.⁹⁴ Una Nochebuena, después de una inteligente explicación sobre las constelaciones y la pluralidad de mundos habitados en la galaxia, la joven le dijo al muchacho que el único lugar donde podrían amarse sería en la última estrella de la Osa Mayor. Esto le rompió el corazón al narrador. Pasó el tiempo y Baldomera siguió preparándose intelectualmente hasta que llegó a ser profesora. Después de la muerte de sus padres, como buen héroe decadentista, el protagonista dilapidó su herencia en viajes, mujeres y bohemia; pero en el tiempo de la narración, afirma: “Sin un resabio de orden que en mí quedaba, a estas fechas no tendría ni siquiera la modesta renta vitalicia que me permite pasarme días enteros en el cuarto de este hotel cuando me ataca el reumatismo”.⁹⁵ Este personaje masculino es poco recurrente en los cuentos de Leduc, ya que el narrador de “La Bachillera” sí tuvo una vida de ocio y despreocupaciones económicas, tal como los típicos héroes del decadentismo. El motivo principal de que el protagonista relate la historia de “la Bachillera” es porque se la encontró en el tranvía. Cuando el joven, ya convertido en un cuarentón en el tiempo narrativo, ve a Baldomera, se llevó tremenda sorpresa al ver que ella había perdido la belleza que hace veinte años lo cautivó. El hombre le pregunta a la maestra si recuerda lo que se dijeron la noche que vieron la Osa Mayor brillando en el cielo y ella soltó una lágrima porque se arrepintió de su dureza y frialdad cuando era joven. El único consuelo que le queda es que, aunque no podrán amarse en la Tierra porque ya no es tiempo, sí podrán hacerlo en la eternidad. Finalmente, el hombre “aterrado ante la perspectiva de una eternidad con la Bachillera actual, ceñuda y escurrida de caderas”⁹⁶ hace una plegaria que nos recuerda al narrador homodiegético de “Coche de segunda”, pero que también muestra su deseo de encontrar en la muerte un estado de tranquilidad espiritual después de una vida agitada:

—Señor, Dios mío, yo he conocido la vida conyugal con mujeres elegantes y bellas y jóvenes; y apenas pude soportar uno o dos años de tal vida. Señor, Dios mío, si te ocupas de mi pobre alma después de su paso por este planeta sub lunar, te ruego [...] que no la condenes a pasar la eternidad con la Bachillera ni con nadie... Señor, Dios mío, dale sí, a mi espíritu, cuando deje su material vestidura, olvido completo de esta existencia y reposo eterno... y nada más, Señor, nada más.⁹⁷

Otros dos hechos importantes ocurrieron en la carrera literaria de Leduc en 1898. Por una parte, cuatro cuentos suyos fueron seleccionados para una antología elaborada en “un libro a la

⁹⁴ Alberto Leduc, “La bachillera”, *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, p. 156.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 161.

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 163.

⁹⁷ *Idem.*

rústica e impreso en papel de periódico”⁹⁸ titulada *Cuentos mexicanos*.⁹⁹ Este florilegio surgió de una columna homónima publicada diariamente en *El Nacional* a partir de junio de 1897.

Cada día aparecía el cuento de un literato diferente, aunque no siempre se respetó esta secuencia: los lunes le tocaba publicar a Rubén M. Campos, los martes a Amado Nervo, los miércoles a Heriberto Frías, los jueves a Rafael Delgado, los viernes a Ciro B. Ceballos y los sábados a Alberto Leduc.¹⁰⁰ Aunque no colaboraron en la columna, en dicha antología se recogen cuentos de José Juan Tablada, Bernardo Couto Castillo, José Ferrel, Pedro Argüelles y Manuel Larrañaga Portugal. Esta publicación “fue hecha por los cuentistas a prorrato, contribuyendo cada uno con la parte de dinero que le correspondía, una vez dividido el costo en partes iguales”.¹⁰¹ Por otro lado, a partir del 1° de julio con la aparición de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, Leduc inició su colaboración como redactor, cuentista y traductor.¹⁰²

Es necesario recordar que tanto los *Cuentos mexicanos* como la *Revista Moderna* reflejan la victoria de la nueva estética que se propuso revitalizar el arte y la literatura de nuestro país, a pesar de la oposición de algunos escritores y críticos tradicionalistas.

⁹⁸ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria en México en 1900*, p. 161.

⁹⁹ *Cuentos mexicanos*, México: Tipografía de *El Nacional*, 1898, 288 pp. Los cuentos de Leduc que aparecen en este libro son: “Amores viejos”, “Plenilunio”, “Niños y palomas” y “Mariposas”.

¹⁰⁰ Cfr. “Estudio introductorio” de Luz América Viveros Anaya en *Panorama mexicano 1890-1910*.

¹⁰¹ Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰² Las colaboraciones que realizó Alberto Leduc para la *Revista Moderna* fueron las siguientes:

a) Creación

Artículo-ensayo: “Mis lecturas en viaje. Un neo-místico. H. F. Amiel”, II, 4 (abril de 1899), p. 111; “Fragmento”, II, 10 (octubre de 1899), p. 298; “Hoja de diario”, III, 18 (2ª quincena de septiembre de 1900), p. 288; “Un paisaje *est un état d'âme*”, IV, 17 (1ª quincena de septiembre de 1901), p. 274.

Crónica: *De viaje* “Viaje a Pachuca, descripción de la ciudad”, II, 1 (enero de 1899), p. 26; “Viaje a Real del Monte y a una mina de plata”, II, 2 (febrero de 1899), pp. 59-60; “Impresiones sobre Puebla, Tehuacán y Tulancingo en la visita a estas ciudades”, II, 3 (marzo de 1899), pp. 93-95; “Comentarios de un viaje a Oaxaca, Santa María del Tule y Mitla; viaje a Chihuahua”, II, 5 (mayo de 1899), pp. 158-160; “Hidalgo del Parral, Chihuahua, pueblo minero. Torreón; Monterrey, pueblo industrial; el carácter de sus habitantes. Saltillo y Manuel Acuña”, II, 6 (junio de 1899), pp. 178-180.

Cuento-novela: “Verdades eternas”, I, 1 (1° de julio de 1898), pp. 12-13; “Fragatita”, III, 10 (2ª quincena de mayo de 1900), pp. 159-160; “Oración de una pecadora a Santa María Magdalena”, Tomo I, número 4 (15 de septiembre de 1898), pp. 59-60; “En misa” (De un diario), I, 6 (15 de octubre de 1898), pp. 95-96; “Amor libre”, I, 9 (1° de diciembre de 1898), p. 144; “Un cerebral” Ilustrado por Julio Ruelas, III, 15 (1ª quincena de agosto de 1900), pp. 232-235.

b) Traducción

“Las islas del amor: Invitación al viaje” de Catulle Mendés, I, 2 (15 de agosto de 1898), p. 18; “Reflexiones que sobre el matrimonio hace a su gato Alejandro, el artista pintor Cipriano Tibaille”, de Joris Karl Huysmans en *En Ménage*, I, 8 (15 de noviembre de 1898), p. 128; “Alegoría. Horrores del sepulcro” de Paul Margueritte, II, 1 (enero de 1899), p. 11; “Alegoría. Amapolas rojas” de Paul Margueritte, II, 1 (enero de 1899), p. 11.

“La confesión” Escena dramática de la novela del mismo nombre escrita en francés por Guy de Maupassant, II, 11 (noviembre de 1899), pp. 349-351; “El gran poeta del porvenir” de Antonio Fogazzaro, III, 16 (2ª quincena de agosto de 1900), pp. 255-256 y III, 17 (1ª quincena de septiembre de 1900), pp. 262-267; “Navidades del Louvre” de Joris Karl Huysmans, V, 1 (1ª quincena de enero de 1902), pp. 11-13; “El barrio de Nuestra Señora” de Joris Karl Huysmans, V, 3 (1ª quincena de febrero de 1902), pp. 41-44. Cfr. Héctor Valdés, *Índice la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, pp. 178-180.

La participación literaria de Leduc durante su dirección de *La Gaceta* entre 1905 y 1908, quizás por falta de tiempo o por algún otro motivo desconocido, no era inédita, ya que publicó algunos cuentos de sus cinco libros anteriores, así como relatos que aparecieron en otros periódicos y revistas.¹⁰³ No obstante, resultan interesantes los títulos que el propio Leduc le dio a las columnas donde aparecieron sus ficciones. Por una parte, en la sección *Marinas del Golfo Mexicano*, que alternó nombre con *Marinas mexicanas*, Leduc publicó, obviamente, relatos en donde el mar está presente: “El Norte (Del Diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional)”,¹⁰⁴ “La Bahía de San Bartolomé”,¹⁰⁵ “Fragatita”, “Beatriz”, “Ángela Lorenzana” y “La Nochebuena a bordo”. Por otra parte, en la columna *Emociones del Valle de México* el escritor queretano publicó “El Coche de Segunda” y “Doña Brígida Rojas”, cuyas tramas se desarrollan en los alrededores de la ciudad de México. Los relatos que no aparecieron en columna fueron “Cuatro bocetos femeninos (Luisa, Juana, Lola, Herminia)”, “Día sin sol”, “Marcha nupcial”, “Frente a la Basílica de Guadalupe”, “La navidad de un sastre”, “Guadalajara. Fragmento de un libro”, “La Mariscala Bazaine (De «Mis Años de Bohemia»)”, “Alborada nupcial”, “Oración de una pecadora”, “Cosas con alma. Notas de un neurótico”, “Plenilunio de agosto”, “En agosto. La Lluvia”, “¡Neurosis emperadora moderna!”¹⁰⁶ “Leyenda de Santa Serafina, Virgen Fundadora”, “Día de año nuevo (De unas memorias)”, “Los tres Reyes”, “Un cerebral”, “Recuerdos de un Viernes de Dolores”,¹⁰⁷ “¡Me caso mañana!”, “Azabache”, “Traviata”, “Magdalena”, “Biografía de un tuerto”, “El fusilado”, “Dolores (Ensayo de cirugía sentimental)” y uno de sus últimos cuentos “Sol, sangre y fuego”,¹⁰⁸ que es una crítica a la violencia de la Fiesta Brava, tradición ibérica que todavía en la actualidad sigue arraigada en nuestro país.

Historia

Además de la traducción, el periodismo y la literatura, Alberto Leduc también se dedicó a la investigación histórica. El interés en la historia se refleja en algunos de sus cuentos mediante las referencias a invasiones y batallas que ocurrieron en nuestro país, como es el caso de “Ángela

¹⁰³ Cfr. “A common practice of the day seems to have been republication in other journals a few months or years after initial publication”, Dorothy Bratsas, *Prose of the Mexican modernists*, p. 107

¹⁰⁴ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo V, núm. 7, febrero 18 de 1906. Se trata del cuento “Pierre Douairé” de *Fragatita*, firmado en Veracruz en 1892.

¹⁰⁵ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo V, núm. 9, marzo 4 de 1906. Se trata del relato “En el litoral del Pacífico” que se publicó originalmente en el libro *En torno de una muerta*.

¹⁰⁶ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo V, núm. 48, diciembre 2 de 1906. Se trata del cuento “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, publicado en 1895 en *Ángela Lorenzana*.

¹⁰⁷ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo VI, núm. 13, marzo 31 de 1907. Se trata del cuento “La Bachillera”, publicado en *Biografías sentimentales* en 1898.

¹⁰⁸ *La Gaceta: Semanario ilustrado*, tomo VI, núm. 5, febrero 3 de 1907. Firmado en la ciudad de México el 28 de enero del mismo año.

Lorenzana”, en donde se alude al Archiduque austriaco Maximiliano y al mariscal Bazaine durante la Segunda Intervención Francesa y el Segundo Imperio en México.

En 1898, colaboró en la redacción de un estudio titulado *Historia de la Guerra Hispano-Americana*,¹⁰⁹ donde se expone con claridad y brevedad la guerra que tuvo España con los Estados Unidos entre abril y agosto de ese mismo año. El resultado fue la pérdida de las últimas colonias que España tenía en América y Asia: la independencia de Cuba y la transferencia de Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam a la nueva potencia colonialista.

En 1904, publicó *Colombia, Estados Unidos y el canal interoceánico de Panamá*,¹¹⁰ que “presenta una serie de artículos publicados en el diario *El País* a consecuencia de la rebelión de los habitantes de Panamá contra el gobierno de Colombia y la proclama de su independencia, la cual fue reconocida por Estados Unidos”.¹¹¹

El 4 de octubre de 1908, a la edad de 40 años, Alberto Leduc murió en la Ciudad de México.¹¹²

Dos años después de su fallecimiento, la casa Bouret editó el *Diccionario de Geografía, Historia y Biografía mexicana*,¹¹³ donde había colaborado como redactor en los artículos históricos y biográficos. Esta obra de casi mil ciento diez páginas es una de las fuentes de consulta más completas que existen sobre la historia, los personajes y los lugares más importantes de México hasta principios del siglo XX y se inserta en la tradición historiográfica iniciada con el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-1859) de Manuel Orozco y Berra y el *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos* (1888-1891) de Antonio García Cubas. Asimismo, el *Diccionario* de 1910 es el antecedente del *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía* (1964) dirigido por el padre Ángel María Garibay Kintana.

Hasta aquí llega la actividad literaria de Alberto Leduc, que si bien escribió durante poco tiempo, los cuentos que hasta el momento se han rescatado nos revelan una propuesta modernista diferente, en donde la ficción y la realidad se unen mediante la crítica social, sin abandonar el

¹⁰⁹ Enrique Mendoza y Vizcaíno, *Historia de la Guerra Hispano-Americana. Seguida de las protestas de las Colonias españolas en México*, pról. de Francisco G. Cosmes, colaboración de Alberto Leduc. México: A. Barral y compañía editores, 1898.

¹¹⁰ Alberto Leduc, *Colombia, Estados Unidos y el canal interoceánico de Panamá*, México: Católica, 1904.

¹¹¹ María de los Angeles Chapa Bezanilla, *Guía bibliográfica centroamericana del fondo Rafael Heliodoro Valle de la Biblioteca Nacional (1822-1968)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, p. 97

¹¹² En “La quinta víctima del bar, Raúl Clebodet”, capítulo XXXV de *El bar. La vida literaria de México en 1900*, Benamor Cumps relata algunos detalles sobre la muerte de Alberto Leduc. Al parecer una gastritis mal cuidada y la escasa atención a algunos connatos de infarto, sumados a una vida de excesos con tabaco, alcohol y vigorizantes masculinos contribuyeron a la temprana muerte del escritor queretano. Cfr. Campos, *op. cit.*, pp. 217-221.

¹¹³ Alberto Leduc, Luis Lara y Pardo, Carlos Roumagnac, *Diccionario de Geografía, Historia y Biografía mexicana*, París: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1910.

artificio literario, para dar una visión del mundo que, en lo general, resulta vigente para un lector del siglo XXI. En este sentido, el cuentista queretano se acerca a lo que más tarde Martin Heidegger escribió en *El origen de la obra de arte* (1936): “El arte hace surgir la verdad”, es decir, Leduc plasmó en algunos relatos la decepcionante realidad que hasta nuestros días siguen viviendo algunos seres igual de desdichados que sus personajes.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE CUENTOS

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.
Rubén Darío, “Nocturno”.

En esta sección analizaré catorce relatos del escritor queretano Alberto Leduc con el propósito de revelar los rasgos generales de su desconocida poética.

3.1 El corpus

Junto con la voluntad modernista de artificio y belleza, en los cuentos de Leduc hay reflexiones sobre la muerte y la soledad, además de críticas contra la sociedad burguesa de finales del siglo XIX y propuestas anarquistas para el mejoramiento de la humanidad. ¿Es posible que un escritor modernista conjugue la vocación artística y la preocupación social? En el caso de Leduc, sí: este literato se fugó de la torre marfilina de la evasión. Los narradores de sus relatos, además de ocuparse del arte y la literatura, meditan acerca de la decadencia del mundo y la sociedad finisecular. Precipitadamente, se puede calificar al queretano como un modernista *sui géneris* y a lo largo de este capítulo se confirmará esta idea. Aunque la crítica social y los escenarios marítimos sean algunos de los rasgos más peculiares de sus narraciones, Leduc comparte con Bernardo Couto Castillo y Ciro B. Ceballos la visión decadentista de la vida y la refleja por medio de historias crueles, pesimistas y violentas desarrolladas en “un mundo alucinante, pleno de suicidas, homicidas, prostitutas, opiómanos y alcohólicos [...] atormentados y psíquicamente anormales”.¹

Esta perspectiva existencial es distintiva de los escritores de la segunda oleada modernista, que se agruparon en la *Revista Moderna*. Con respecto a estos literatos, Héctor Valdés explica que

mantienen en sus cuentos el juego de mezclar la realidad con la invención para repudiar la primera; la intención de la anécdota no siempre justifica el «cuento», y es difícil decir, en ocasiones, dónde termina el ensayo poético y donde comienza la historia propiamente dicha. El autor participa directamente en los hechos que describe y se mueve libremente en un mundo y entre personajes creados por él.²

El decadentismo está presente en la mayoría de los relatos del corpus. Tras una valoración literaria y personal de los cuentos que aparecen en las antologías publicadas hasta el momento,

¹ Alfredo Pavón, “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, p. 90.

² Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898–1903)*, p. 68.

seleccioné catorce: “Los tres Reyes”, “¡Divina!”, “Beatriz”, “El asesinato”, “Un cerebral”, “Un anarquista”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “Nupcias fúnebres”, “Fragatita”, “La visita”, “Plenilunio”, “El aparecido”, “En el litoral del Pacífico” y “Danza macabra”.³

El análisis se dividirá en dos: primero el aspecto formal o estructural y posteriormente el aspecto temático o de contenido. Todos los cuentos se tratarán en conjunto debido a que se cohesionan en una organización común: casi el mismo número de narradores heterodieéticos y homodieéticos con una visión desencantada de la existencia que relatan historias en las que la muerte siempre está presente de alguna manera.⁴

3.2 Análisis formal

Cada relato, ya sea una novela de varios tomos o un cuento de apenas una página, nos transporta a un universo ficcional que por medio de sus propias reglas puede sustentarse. Ficción no debe entenderse como “engaño” o “falsedad”, sino como “imaginación”, “invención”. De acuerdo con Jean Marie Schaeffer

la invención ficcional sólo puede construir su universo utilizando la estructura representacional canónica [...]. Las representaciones son el resultado de una auto-alteración de la capacidad representacional, auto-alteración que es posible desde el momento en que un sistema representacional accede a procesos reflexivos, como es la capacidad de representación humana. La función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real.⁵

Este universo imaginario tiene una lógica temporal y espacial en donde interactúan personajes con características individuales que tienen situaciones complicadas que deben atravesar. La única diferencia que existe entre el mundo ficcional y el mundo referencial es que el primero se activa mediante la lectura. El acceso a este universo está mediado por una convención literaria: el

³ Las dos antologías son: *Fragatita y otros cuentos* de 1984 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!* de 2005. “El asesinato”, “El aparecido” y “En el litoral del Pacífico” se incluyen en la primera compilación; mientras que “Los tres Reyes”, “La visita”, “Plenilunio” y “Danza macabra” aparecen en la segunda. “Fragatita”, “¡Divina!”, “Beatriz”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “Un anarquista”, “Un cerebral” y “Nupcias fúnebres” están reunidos en las dos antologías. Para la citación de los cuentos que aparecen en ambas publicaciones, pondré primero la página que corresponde a la edición de 1984 y después de una coma, la página que corresponde a la de 2005. Los cuentos analizados en este capítulo se incluyen en un apéndice al final.

⁴ El binomio forma/contenido es una manera didáctica y práctica de hacer el análisis literario, pero estoy consciente de que en el momento de leer el cuento con una mirada artística, se debe atender tanto a los rasgos estructurales como al tema para experimentar la totalidad de la obra de arte. En este trabajo, dejo atrás la lectura artística para atender los relatos con ojos críticos y escrutadores.

⁵ Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, Toledo: Lengua de Trapo, 2002, p. 138.

narrador, intermediario entre el texto y los lectores. Su discurso construye un “universo espacio temporal que designa el relato”.⁶

Con la finalidad de analizar los universos que se configuran en el relato, Luz Aurora Pimentel propone tres aspectos fundamentales: acto de la narración (narrador), discurso o texto narrativo (trama) y contenido narrativo (tiempo, espacio, personajes).⁷ El análisis formal de los cuentos se enfocará en estas estructuras: narrador y discurso, trama, espacio y personajes.

3.2.1 Narrador y discurso

El narrador es “el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice «yo»”.⁸ Sobre él recae la responsabilidad de lo que se relata, ya que es la máxima autoridad dentro del universo diegético. Para estudiar detalladamente las voces narrativas de los cuentos de Leduc, utilizaré los siguientes conceptos de narratología: identidad y perspectiva del narrador, combinación y desplazamiento de los puntos de vista, forma en que se utilizan los puntos de vista, velocidad y ritmo de la narración, teoría de la focalización, niveles narrativos y posición temporal con respecto al mundo narrado.

Identidad y perspectiva del narrador

La identidad se determina por la relación que tenga con el mundo diegético y puede estar involucrado o no en lo que relata. En el primer caso es *homodiegético*, en el segundo es *heterodiegético*. Los narradores cumplen dos funciones: una *vocálica*, que es el acto mismo de narrar lo que acontece y otra *diegética*, que combina la narración con la participación como actor dentro de la diégesis. Las voces homodiegéticas cumplen las dos funciones, mientras que las heterodiegéticas sólo la función vocálica.⁹

Por otra parte, la perspectiva se define a partir de la posición que ocupa el narrador dentro de la diégesis. Los homodiegéticos son *protagonistas* o *testigos*, en tanto que los heterodiegéticos son *omniscientes* o *cuasi-omniscientes*.¹⁰ En las narraciones homodiegéticas se presenta un *fenómeno de ficcionalización*: la voz narrativa se convierte en un narrador-personaje y, por lo tanto, es posible identificar que funge como *yo narrador* y *yo narrado*. En este caso se habla de un narrador *autodiegético*, que es típico de la escritura autobiográfica. Otro subtipo de narrador homodiegético es el narrador *testimonial*, que se centra en la vida de un personaje interesante que acompañó en el

⁶ Gérard Genette, *cit. por* Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 11.

⁷ *Ibidem.*, pp. 11-12.

⁸ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato*, p. 108.

⁹ *Cfr.* Pimentel, *op. cit.*, pp.135-136.

¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 54-56.

pasado.

En los relatos de Leduc, seis veces se presenta un narrador homodiegético. En “El aparecido”,¹¹ la marca paratextual *Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional* remite al intimismo y la subjetividad que tiene el cuento porque se extrajo de un texto autobiográfico y, por esta razón, pareciera ser que nos encontramos con un narrador autodiegético. Sin embargo, al finalizar la lectura, descubrimos que el narrador no se enfocó en relatar las experiencias pasadas de su *yo narrado* durante su estancia en la Marina. El objeto de su narración fue relatar el misterioso encuentro que tuvo con “una faz rubia de miradas profundamente azules; la faz rubia e infantil de un grumete noruego” (p. 21), por consiguiente, se trata de un narrador testimonial. Esta voz narrativa hace referencias de tono autobiográfico, que coinciden con los años de Leduc como grumete (entre 1881 y 1884). Aunque el narrador sea un marino que haya tenido 17 años en 1884 y que se haya enfermado de fiebre amarilla, como el escritor queretano, de acuerdo con Philippe Lejeune, no puede hablarse de un cuento autobiográfico debido a que el narrador nunca asume la identidad del escritor Alberto Leduc.¹²

En “La visita”,¹³ la voz narrativa es testimonial, ya que presencia la muerte de su padre. El carácter subjetivo y la desconfianza que tenemos al leer surgen porque el narrador deja fluir sus pensamientos más íntimos en torno de la muerte. Una vez más, si se conoce un poco la biografía de Leduc, se encuentran coincidencias entre el narrador y el escritor, aunque en ningún momento el primero asuma la identidad del segundo. Por ejemplo, ambos comparten el origen francés por parte de sus padres: tanto el papá de la voz narrativa, como el del escritor vivieron en Normandía. No obstante, en el cuento no se especifica la ciudad. En el caso de Leduc, su padre era originario de Ruan, capital de la región normanda. Asimismo, en el aspecto ideológico, el narrador guarda algunas afinidades con el cuentista acerca de la concepción de la muerte y algunas inconformidades manifestadas con críticas sociales. Para Enrique Anderson Imbert,

el cuento refleja la imagen del escritor, su personalidad individual, su cultura, sus normas, sus sentimientos, intenciones, tonos, estilos, técnicas; en pocas palabras, la suma de sus preferencias más o menos conscientes. Podemos formarnos una vaga idea del escritor que está detrás de lo que escribió porque, como al trasluz, lo vemos en la tarea de seleccionar lo que nos cuenta.¹⁴

¹¹ Alberto Leduc, “El aparecido”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 20-22.

¹² Para Lejeune, “la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla”. *Vid.* “El pacto autobiográfico”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, suplemento 29 de *Anthropos*, diciembre 1991, p. 52.

¹³ Alberto Leduc, “La visita”, *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 65-69.

¹⁴ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 42.

En este caso, Leduc refleja en voz del narrador de “La visita” su peculiar visión de la muerte, que plasmará en todos sus relatos.

En “Nupcias fúnebres”,¹⁵ la voz narrativa homodiegética es tanto testimonial porque relata la historia de su trastornado amigo Luis, como autodiegética porque narra el trance espiritista que sufrió y lo transcribe, es decir, se presenta el fenómeno de ficcionalización, en donde el *yo que narra* se convierte en *yo narrado*. Este narrador apela explícitamente al lector: “este cuento, que no lo es tanto como se imaginará algún lector, lo escribo para esos sensitivos que la ciencia moderna llama *degenerados*, para esos espíritus enfermos que reconocerán aquí algunos síntomas de sus fiebres, de sus delirios, de sus desfallecimientos que tanto *me interesan* y *me aterran*” (p. 85, p. 104).¹⁶ El narrador presenta su relato: trata de ser objetivo diciendo que no es una ficción y presenta el perfil de sus lectores ideales, que por las características que enuncia, inmediatamente descubrimos que lo dedica a los seres decadentistas o *degenerados*. Además, resalta la primera de muchas ambigüedades, típicas de los narradores homodiegéticos. Por una parte, está interesado en conocer estas intensas actitudes que los decadentistas experimentan mediante las fiebres cerebrales producidas por los éxtasis artificiales y místicos; por otro lado, le causan temor y las repudia. La subjetividad aumenta por la empatía que la voz narrativa siente por Luis, quien es el epítome del héroe decadente.

El narrador de “Un cerebral”¹⁷ es testimonial porque refiere la historia de su amigo suicida Daniel. Intenta ser objetivo, pero su participación en el mundo diegético, junto con las opiniones que expresa como si fuera un narrador *doxal* o *gnómico*¹⁸, hacen que el relato sea subjetivo. Esta voz narrativa apela al lector y asume plenamente que está escribiendo un texto que será leído por ciertas personas que cumplen las cualidades del perfil que describe: “Para quienes el dolor es una quimera; éstos, para quienes la vida ha sido solícita en ocultarles sus asquerosas úlceras con gasa azul, éstos que no lean mi «tragedia pasional», le encontrarían inverosímil y sonreirían del cándido amigo mío, héroe vulgarísimo de ella” (p. 72, p. 113). Como en “Nupcias fúnebres”, el perfil de los lectores ideales coincide con las características decadentistas.

¹⁵ Alberto Leduc, “Nupcias fúnebres”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 84-88 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 103-109.

¹⁶ Los subrayados son míos.

¹⁷ Alberto Leduc, “Un cerebral”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 71-77 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!* pp. 111-121.

¹⁸ El narrador doxal (del griego *δόξα*, “opinión”) o gnómico (del griego *γνώμων*, “guía, maestro”) es aquel que emite opiniones y juicios sobre el mundo narrado o las acciones que narra. *Cfr.* Pimentel, *op. cit.*, p. 142.

En “Un anarquista”,¹⁹ la voz que narra es testimonial, pues relata la historia de un amigo, también llamado Daniel. La subjetividad se presenta de la misma forma que en el cuento anterior: el narrador participa en el mundo diegético y opina sobre las ideas ácratas de Daniel. Esta voz narrativa se asume como “narrador inexperto” (p. 89, p. 91) y es muy probable que se trate de un escritor, ya que el anarquista le dice: “Sé que escribes para el público” (p. 90, p. 92). Este narrador también se dirige al lector y explica que su relato es, en realidad, una “conversación... ¡qué digo conversación!, este discurso (pues yo apenas chisté palabra), este discurso que pronunció Daniel” (p. 89, p. 91) y más adelante lo reitera: “me decidí a publicar el *speech* en cuestión [...]” (*idem*). Con estas afirmaciones, el lector tiene todo el derecho de dudar de la objetividad y la confiabilidad de este narrador. Estoy convencida de que Daniel es el *alter ego* ideológico de Leduc porque en este personaje refleja el conocimiento que tenía de la historia de Francia y las ideas ácratas que por medio de sus lecturas había obtenido.

Además, Daniel comparte con el escritor la preocupación social y el desencanto ante el panorama de desigualdad que los rodeaba: ambos están inconformes con el sistema político, económico y judicial que dominaba la sociedad.

En “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”,²⁰ tal como ocurre en “Nupcias fúnebres”, se trata de una voz narrativa que a la vez es testimonial porque refiere la historia de Reinaldo, su amigo loco, y autodiegética porque el *yo que narra* relata lo que su *yo narrado* pensó y sintió cuando visitó a su amigo en el hospital psiquiátrico. De nuevo, estamos ante un fenómeno de ficcionalización. En la reflexión final de este narrador-testigo-personaje, implícitamente leemos la posición de Leduc ante los malestares de la modernidad, tales como el egoísmo, el individualismo, la banalidad y el enriquecimiento excesivo a manos de unos cuantos que hicieron su mina de oro con el capitalismo y el colonialismo a finales del siglo XIX: “¿Qué nombre tendrá la manía de los brillantes en la embrollada terminología científica moderna?” (p. 83, p. 89).

En lo que respecta a los narradores heterodiegéticos, éstos son omniscientes porque saben la historia de los personajes desde antes de empezar el relato, conocen la personalidad, los pensamientos y los motivos que cada uno de ellos tiene para actuar de la forma en que lo hacen. Su presencia o su ausencia puede determinarse, en distintos grados, mediante el discurso narrativo: tendrán más presencia mientras su personalidad esté mejor definida y esto se refleja con

¹⁹ Alberto Leduc, “Un anarquista”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 89-95 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 91-101.

²⁰ Alberto Leduc, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 78-83 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 81-89.

los juicios y las opiniones emitidas acerca de lo que acontece en el universo diegético. En este caso, se considera que es un narrador doxal o gnómico. A mediados del siglo XIX, con el auge de la novela realista, los discursos gnómicos empiezan a disminuir y se propone una enunciación más neutral y enfocada en la conciencia de algún personaje. Gracias a esta “transparencia”, se genera una ilusión de “ausencia” del narrador: ilusión, porque es imposible desaparecer la voz narrativa, que de todas formas se hace sentir mediante la elección de los tiempos verbales en tercera persona del singular. Aun así, esta sensación de ausencia produce otra ilusión, que es la de objetividad y veracidad en el relato.²¹

Ocho de los catorce cuentos elegidos se estructuran en una narración heterodiegética, que presenta algunos matices dependiendo de la presencia o la ausencia de la voz narrativa. En “Los tres Reyes”,²² el narrador se percibe como una voz objetiva y confiable que no opina ni reflexiona sobre la explotación sexual y laboral que sufren los niños protagonistas. El esfuerzo de objetividad y frialdad en esta narración se relaciona con su tendencia naturalista.

La voz narrativa omnisciente de “Fragatita”²³ tampoco opina sobre los pensamientos de la prostituta que “sólo gustaba de gente de mar” (p. 11, p. 49).

En “Beatriz”,²⁴ se presenta un narrador doxal que, cada vez que tiene oportunidad, expresa su empatía y sus reflexiones acerca del sufrimiento del esposo de la moribunda Beatriz. La narración tiene un halo de subjetividad que aumenta con los monólogos del esposo. La presencia del narrador es clara y evidente a lo largo de todo el cuento.

El narrador de “En el litoral del Pacífico”²⁵ es heterodiegético, sin embargo, el tono autobiográfico que se expone en el subtítulo *A mi antiguo Jefe el Señor Capitán de fragata Teófilo Genesta Ex Comandante del Cañonero «Independencia»* concede a la narración un tono intimista, como en “El aparecido”. A pesar de esto, el narrador no reflexiona ni emite monólogos dignos de un narrador –protagonista, por lo tanto la subjetividad se desvanece.

En “Plenilunio”,²⁶ encontramos un narrador gnómico que hace introspecciones sobre los pensamientos de Susana y un músico alcohólico y necrófilo. La narración no es objetiva debido a esas reflexiones que delatan la presencia del narrador.

²¹ Pimentel, *op. cit.*, pp. 142-143.

²² Alberto Leduc, “Los tres Reyes”, *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 31-33.

²³ Alberto Leduc, “Fragatita”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 11-14 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 49-53.

²⁴ Alberto Leduc, “Beatriz”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 48-52 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 123-131.

²⁵ Alberto Leduc, “En el litoral del Pacífico”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 23-24.

²⁶ Alberto Leduc, “Plenilunio”, *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 165-168.

La voz que narra “Danza macabra”²⁷ es la más neutral de todas, ya que sólo dice lo estrictamente necesario para comprender la historia que se desarrolla ante nuestros ojos, como una puesta en escena, en medio de un cementerio. Se trata un narrador sumamente transparente, que a veces da la impresión de ser un director de teatro que lee didascalias: “(Dirigiendo a la tumba vecina su descarnada faz, pregunta:) ¿Y al escritor eminentísimo cómo le fue de manifestaciones este año?” (p. 170).

En “El asesinato”,²⁸ el narrador vuelve a ser omnisciente y se percibe como una voz objetiva porque no opina sobre la locura de Federico, el protagonista.

Por último, la voz narrativa de “¡Divina!”,²⁹ es omnisciente, pero está ausente del discurso ya que se reserva las opiniones que pudiera tener con respecto a la caída moral de la hermosa rubia y se mantiene al margen del homicidio que Andrés comete.

Desplazamiento y combinación de puntos de vista³⁰

El problema de los puntos de vista surge por la mezcla de las personas gramaticales dentro del discurso narrativo. Los relatos de Alberto Leduc no tienen combinaciones violentas en los puntos de vista y se insertan en lo que Anderson Imbert denomina *punto de vista de un cuento realista*: un narrador con atributos de un hombre de carne y hueso, cuyo discurso se rige con las normas de la gramática racional.³¹ De entre los muchos desplazamientos que el escritor y crítico argentino menciona, en los cuentos del queretano sólo se presentan dos:

*El pronombre de segunda persona: el destinatario interno.*³² En “Nupcias fúnebres” y “Un cerebral”, los narradores “pretenden que el cuento está dirigido a ciertos oyentes o lectores que, si bien ficticios, son caracterizables porque dentro del texto hay referencias a ellos [que por lo tanto son] «destinatarios internos»”. En estos relatos, el perfil de los lectores ideales corresponde a seres decadentistas, igual que los protagonistas.

*El «yo» reminiscente.*³³ “La Bachillera”,³⁴ que no es analizado en este trabajo, es un ejemplo de este desplazamiento. Una voz narrativa autodiegética relata una «autobiografía a distancia»: al

²⁷ Alberto Leduc, “Danza macabra”, *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 169-173.

²⁸ Alberto Leduc, “El asesinato”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 68-70.

²⁹ Alberto Leduc, “¡Divina!”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 37-42 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 71-80.

³⁰ A partir de las ideas expuestas por Anderson Imbert en “Desplazamiento y combinación de puntos de vista”, en *op. cit.*, pp. 63-74.

³¹ *Cfr.* Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 64. Aunque la perspectiva realista es la que predomina, hay tres cuentos en los que se aprecian rasgos fantásticos: “Danza macabra”, “Nupcias fúnebres” y “El asesinato”.

³² *Ibidem.*, pp. 69-70.

³³ *Ibidem.*, pp. 68-69.

³⁴ Alberto Leduc, “La Bachillera”, *Fragatita y otros cuentos*, pp. 53-59 y *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!*, pp. 153-163.

momento de recordar, relata su amor de adolescente a Baldomera Gutiérrez, “la Bachillera”, pero en este cuento, el *yo narrador*, al referirse a su *yo narrado*, habla con la omnisciencia de un narrador heterodiegético, que sabe todo acerca de la vida de ese otro, que es él mismo.

Modos de usar los puntos de vista: resumir y escenificar³⁵

Los puntos de vista dependen del alejamiento o el acercamiento que tenga el narrador con lo que narra, sin importar su perspectiva. El narrador puede decir algo que ha ocurrido, o puede mostrar algo como si estuviera ocurriendo. En el *cuento dicho*, cuya *acción es resumida*, el narrador informa *indirectamente* sobre algo que *ocurre en su mente* porque se encuentra *alejado* (temporal o espacialmente) de los hechos. Este cuento se parece a una *pintura* porque el narrador *pinta* en su *memoria*, de modo *panorámico* y *pictórico*, una serie de acciones que describe con omnisciencia o desde la perspectiva de uno de los personajes. En estos cuentos, la voz del narrador se impone a la voz de los personajes.³⁶ Por otro lado, el *cuento mostrado* tiene *acción escenificada* porque la presenta cercana y directamente, como si fuera un espectáculo ofrecido al narrador y al lector por los personajes. La voz narrativa relata con la vivacidad de un drama, detallando los gestos y los diálogos de los actores, es decir, presenta acciones dramatizadas y el narrador parece estar ausente para que veamos con transparencia las escenas.³⁷

De acuerdo con esta clasificación, “Los tres Reyes”, “Fragatita”, “En el litoral del Pacífico”, “El aparecido”, “La visita”, “Plenilunio”, “Nupcias fúnebres”, “El asesinato” y “¡Divina!” son *cuentos de acción resumida* porque la voz narrativa, ya sea homodiegética o heterodiegética, domina el relato por medio de sus discursos. Su versión de los hechos construye la narración, a pesar de la lejanía temporal y/o espacial que hay entre el mundo diegético y el acto de narrar. Nunca se tiene la sensación de que lo que narra está ocurriendo ante nuestros ojos.

“Beatriz”, “Un cerebral”, “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” oscilan entre *cuentos de acción resumida* y *cuentos de acción escenificada*. Por una parte, la lejanía tiempo espacial que separa a los narradores de las acciones y su intromisión para dar opiniones o detalles sobre los personajes son factores decisivos que nos impiden considerar que estos relatos se desarrollan

³⁵ A partir de las ideas que propone Anderson Imbert en “Modos de usar los puntos de vista: resumir y escenificar”, en *op. cit.*, pp. 75-81.

³⁶ *Ibidem.*, p. 77.

³⁷ *Idem.* En la terminología de Gérard Genette, el cuento de acción resumida, coincide con la ‘diégesis’, en la que el narrador es la única voz del relato y el cuento de acción escenificada comparte con la ‘mímesis’ el hecho de que la voz narrativa cede a los personajes la palabra para que ellos mismos sean quienes con su relato “representen” la acción. De acuerdo con E. M. Forster, *showing* coincide con los elementos de los cuentos de acción escenificada, mientras que *telling*, se asemeja a la naturaleza de los cuentos de acción resumida. Vid. Darío Villanueva, “Glosario de narratología”, Comentario de textos narrativos: la novela, Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-201. Puede consultarse en <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>

frente a nosotros como una escena teatral. No obstante, la inclusión de diálogos y monólogos de los personajes en estilo directo, dotan al cuento de la inmediatez típica del género dramático.

El único *cuento de acción escenificada* es “Danza macabra”. Como ya mencioné, el narrador parece un director de teatro que se desvanece para que los actores tomen la palabra.

Sus intervenciones son mínimas, pero las descripciones que hace puntualizan los movimientos de los personajes. El cuento se construye a partir de los discursos de los tres muertos que conversan la noche del 2 de noviembre afuera de sus tumbas.

Velocidad y ritmo de la narración³⁸

La velocidad se establece por la cantidad de acontecimientos que dice el narrador: mientras más cosas diga en menos tiempo, más rápida será la velocidad de ese relato. En los cuentos de acción resumida, la velocidad es mayor porque el narrador da la panorámica de los hechos de un tirón; en cambio, en los cuentos de acción escenificada, la velocidad se dilata porque tenemos que esperar que las acciones se desarrollen “frente a nuestros ojos”. En los relatos donde predomina el resumen, la descripción de escenarios detiene el flujo de las acciones: esto ocurre con frecuencia en los cuentos de Leduc, ya que en todos hay caracterizaciones del espacio y los personajes. Por otra parte, el ritmo se construye con las diferentes velocidades dentro de la narración. Anderson Imbert retoma los cuatro ritmos narrativos que Genette propone:

Elipsis temporal: Se omite un momento de la narración. Puede ser explícita (con frases adverbiales de tiempo) o implícita (debe ser inferida por el lector). Los narradores de “Los tres Reyes”, “Fragatita”, “Beatriz”, “En el litoral del Pacífico”, “El aparecido”, “La visita”, “Nupcias fúnebres”, “Un cerebral”, “Un anarquista”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” y “¡Divina!” utilizan la elisión explícita, mientras que el narrador de “Plenilunio” prefiere la omisión implícita.

Pausa descriptiva: El narrador suspende el desarrollo de los acontecimientos para describir. El recurso de la descripción, ya sea topográfica o prosopográfica, es el más utilizado por las voces narrativas de estos cuentos.

Escena dramática: El narrador cita diálogos de los personajes para introducir los momentos más intensos de la acción. Esto ocurre en “Danza macabra”, “Beatriz”, “Un cerebral”, “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”.

Narración sumaria: En pocos párrafos se dice la acción de muchos días, meses o años, sin detalles ni diálogos. Este recurso no aparece en los cuentos de Leduc.

“El asesinato” es el cuento con la mayor velocidad narrativa: en apenas dos páginas y media

³⁸ Según las ideas de Anderson Imbert en “El tiempo del cuento”, *op. cit.*, pp. 206-207.

se relata la historia de un trastornado estudiante que una noche asesina un perro.

Teoría de la focalización³⁹

El parámetro para el estudio de las perspectivas narrativas es la teoría de la focalización de Gérard Genette. *Focalización* se define como “un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.⁴⁰ Para el teórico francés, existen tres códigos básicos para realizar este proceso: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa.

La *focalización cero o no focalización* corresponde a la perspectiva del narrador omnisciente. Este tipo de relato “ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar la información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes”.⁴¹ Esta focalización se utiliza en los cuentos de acción resumida como “Los tres Reyes” y “En el litoral del Pacífico”, en los cuales el narrador omnisciente no se enfoca en ningún personaje en específico.

La *focalización interna* se caracteriza por centrarse en un personaje, en cuyo caso se trata de una *focalización interna fija*, o en un número limitado de personajes, que es una *focalización interna variable*. A diferencia de la libertad que permite la focalización cero, en la focalización interna, fija o variable, “el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios de los personajes en alternancia”.⁴² En “Fragatita”, “El aparecido”, “Beatriz”, “¡Divina!”, “Plenilunio”, “Nupcias fúnebres”, “El asesinato”, “Un cerebral”, “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, los narradores se enfocan en uno o varios personajes: en la prostituta veracruzana, en el misterioso grumete noruego, en el esposo de Beatriz, en la adúltera Divina y el pintor Andrés, en Susana y el músico alcohólico, en el perturbado Luis, en el desequilibrado Federico, en el suicida Daniel, en el ácrata Daniel y en el demente Reinaldo. En “La visita”, el narrador testigo toma como pretexto el deceso de su padre para reflexionar sobre la Muerte, que por medio de una caracterización prosopopéyica, se convierte en protagonista y foco del relato.

La *focalización externa* se refiere a la restricción cognitiva que tiene el narrador para acceder a los pensamientos de cualquiera de los personajes. Lo que domina la narración son las acciones y

³⁹ De nuevo recorro a Pimentel, quien retoma la teoría de la focalización de Genette en “Mundo narrado IV: La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, *op. cit.*, pp. 97-106.

⁴⁰ Pimentel, *op. cit.*, p. 98.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Pimentel, *op. cit.*, p. 99.

los diálogos de los personajes.⁴³ “Danza macabra” presenta esta focalización.

Niveles narrativos: Posición enunciativa del acto de narración⁴⁴

De acuerdo con la clasificación de Genette, existen tres niveles narrativos: nivel diegético, nivel extradiegético y nivel metadiegético. Para el teórico francés, “todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor de ese relato”,⁴⁵ es decir, que el *nivel diegético* es el acto de la narración que funciona como punto de partida para los otros niveles.⁴⁶ En este nivel se presentan los personajes, el tiempo, el espacio y los acontecimientos del mundo diegético, y por lo tanto, se forma el marco narrativo para el siguiente nivel.

El *nivel extradiegético* es la narración de las acciones del nivel diegético. Es aquí donde aparece el narrador principal. Si en este nivel se construye un marco narrativo, surgirá un relato *metadiegético*, o sea, un relato enmarcado dentro de otro relato, que estará a cargo un personaje que se convertirá en narrador. El paso de un nivel narrativo a otro se conoce como *metalepsis*.

El *nivel metadiegético* está construido por una estructura *mise en abyme*: la narración de un personaje dentro de la narración de la voz narrativa principal o de otro personaje. Usualmente se trata de un relato recordado, imaginado o soñado por uno de los actores del nivel extradiegético, que en este nivel se convierte en narrador segundo, intradiegético o paranarrador. Estos relatos enmarcados instauran un universo diegético diferente del universo diegético primario donde se insertan.

La *metalepsis* del nivel extradiegético al nivel metadiegético ocurre en cinco cuentos de Leduc. En “El aparecido”, el nivel extradiegético es el relato analéptico del narrador testigo que recuerda al grumete noruego. La narración en este nivel está dominada por el *fluir de consciencia*. Además de fantasear con la identidad de ese misterioso marino, otro hecho significativo es cuando el narrador se interna en un hospital para tratarse la fiebre amarilla. Ahí se encuentra con el joven noruego. Días más tarde, la voz narrativa busca al marino rubio en el sanatorio, pero ya no está. El nivel metadiegético surge después de esto, por medio de dos marcas textuales [*Veracruz, febrero 2 de 189...* y *México, febrero 5 de 189...* (p. 22)], que ya desde el subtítulo del cuento se anuncian: *Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional*. En estos fragmentos de escritura de tono autobiográfico, el narrador informa que, seis años después de su experiencia en

⁴³ Cfr. *Ibidem.*, p. 101.

⁴⁴ A partir de las ideas de Pimentel en “Narrador II: Niveles narrativos y temporalidad de la narración”, *op. cit.*, pp. 147-157 y Beristáin, *op. cit.*, pp. 27-29.

⁴⁵ Genette *cit. por* Pimentel, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁶ Cfr. Beristáin, *op. cit.*, p. 27.

la Marina, viajó a Veracruz para visitar el cañonero donde navegó, el hospital donde lo atendieron y un cementerio, ya que sus intereses necrófilos lo empujaron. En el panteón, encontró una tumba en cuyo epitafio se leía “Wilfrid Becker, marinero del *Cora* 1884” (*idem.*). El narrador cree que se trata del sepulcro del misterioso marino, debido al nombre del buque y la fecha de su muerte, que coincide con el año en que se enfermó. Hasta aquí este metaretrato. Después, el narrador transcribe otra entrada de su diario, fechada tres días después en la ciudad de México, y en ésta, además de informar sobre su llegada, medita acerca de la muerte, la soledad y el olvido. En total, el nivel metadieético tiene dos metarelatos, cuya función es temática porque crean un contraste temporal propicio para que el narrador evoque su pasado y reflexione sobre la muerte.

En “Nupcias fúnebres”, el nivel extradiegético está a cargo de una voz masculina, que la mayor parte del tiempo figura como testigo, aunque cuando ocurre la metalepsis, se transforma en protagonista. El narrador se ocupa de la historia de su amigo Luis, un héroe del decadentismo: abúlico, hiperestésico, desequilibrado, bebedor de ajeno, fanático de Baudelaire y los *poètes maudits*, interesado en el arte y lo desconocido, y además, buscador incansable de placeres y experiencias novedosas. La muerte de su novia y de sus padres lo trastornaron. Después de una larga presentación de la historia de Luis, el narrador inserta un diálogo con su amigo, el cual le dice que se casará, pero que no le podrá presentar a su novia porque “es irreal, intangible, opalina y visible sólo para mí” (p. 86, p. 106). A continuación, el narrador explica que “los renglones que siguen me los dictó una voz interior” (*idem.*).⁴⁷ En el trance, una voz le narró una extraña historia acerca de un hombre al borde de la locura que llega al cementerio para desposarse con una tenebrosa mujer muerta. Ella lo besa y él muere, no sin antes agradecerse ya que a partir de ese momento se libera de todas las angustias y el sufrimiento que pudiera tener en este mundo.⁴⁸

La inserción de este relato escrito en el trance crea el nivel metadieético, en donde esa voz misteriosa se convierte en narrador intradieético. El narrador principal, al convertirse en médium, deja su condición de testigo y se vuelve protagonista, al menos hasta que finaliza la transcripción. La función de esta narración analéptica enmarcada es explicativa, ya que refiere un acontecimiento pasado que permitirá comprender el final. A la mañana siguiente, el narrador lee en el periódico una nota sobre el hallazgo de un cadáver congestionado de alcohol a la entrada del cementerio y la transcribe. De nuevo, la voz narrativa recurre a una estructura *mise en abyme*, en

⁴⁷ Con esta afirmación, el narrador recurre a la función *versimilizante* que tienen muchas narraciones enmarcadas, como la convención narrativa del “manuscrito hallado por azar”. En este caso pretende deslindarse de la autoría de esos “renglones” y fungir como un copista. *Cfr.* Pimentel, *op. cit.*, p.152.

⁴⁸ La muerte y la locura como espacios ideales donde la existencia encuentra la anhelada libertad son tópicos recurrentes en la narrativa de Alberto Leduc.

esta ocasión con función temática, para hacer una analogía entre lo relatado en el texto del trance y lo que dice la noticia. Aunque el narrador no afirme que se trata de Luis, se deduce. El narrador segundo de este último relato enmarcado es el periodista que escribió la nota.

En “Un cerebral”, el narrador testigo inserta la carta suicida de su amigo Daniel. Este relato enmarcado tiene una función explicativa porque expone que el motivo real para que se haya quitado la vida, no era, como todos creían, la influencia de los “libros de literatura malsana” (de Stendhal, Kant, Schopenhauer) que tanto le gustaban. La verdadera razón fue el desamor de Luz, una joven de dieciocho años, simple e ignorante, que sólo pensaba en fiestas, vestidos y nimiedades. Si bien era novia de Daniel, ella encontraba más diversión en las reuniones sociales que en los monólogos de su novio acerca de temas literarios y filosóficos. En este caso, Daniel se convierte en narrador intradieético por breves líneas.

En “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” el nivel metadieético es parecido. El narrador testigo, posiblemente haciendo un gran ejercicio nemotécnico, transcribe diálogos y monólogos de sus amigos. En el primer cuento, la voz narrativa presenta la conversación que tuvo hace algunas noches con Daniel, que no es el mismo de “Un cerebral”. Cuando el ácrata habla de la entrevista de Lamartine con Blanqui, da la impresión de que está consultando un libro y, al momento de narrar, parafrasea la información, ya que sus datos son sumamente exactos. Es probable que Daniel haya consultado *Historia de la Revolución de 1848* de Alphonse de Lamartine y *La eternidad por los astros* de Louis – Auguste Blanqui. Este juicio puede sostenerse porque el personaje hace una referencia intertextual a estos libros. Daniel se convierte en el narrador intradieético de este metarelato, que constituye el núcleo del relato principal o diegético. La función de esta narración enmarcada es explicar que las lecturas que ha realizado Daniel han influido excesivamente en su personalidad y en la manera como concibe el mundo.

Por último, en “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, el narrador testigo también recurre a la estructura *mise en abyme* para insertar conversaciones. La primera entrevista que recuerda y transcribe es la que tiene con Federico, quien ilustra la relación locura-arte relatando los casos de tres célebres escritores franceses de la época: Gérard de Nerval, Jules de Goncourt y Guy de Maupassant. Los datos que proporciona este interlocutor coinciden con lo que las biografías reales dicen acerca de la muerte por demencia de estos literatos. El discurso de este narrador segundo está lleno de descripciones grotescas y esperpénticas.

El segundo relato enmarcado es la entrevista del narrador testigo con su amigo Reinaldo,

quien está recluido en un hospital mental.⁴⁹ En este diálogo, dominado por el demente, poco a poco se expone la decadencia de su racionalidad. A veces el lector puede dudar de la locura de Reinaldo, ya que reflexiona sobre el valor artístico de algunas construcciones medievales, como la Alhambra y las iglesias góticas, en oposición a las construcciones modernas, como la torre Eiffel y las vías ferroviarias. Además, tiene una lúcida conciencia social, puesto que sabe de los problemas de injusticia y desigualdad que arrastra la economía capitalista. Asimismo, sus referencias a Zorrilla, Baudelaire, Stendhal y los Goncourt, acentúan esta incertidumbre acerca de su estado mental. No obstante, al escuchar el “Claro de luna” de Beethoven, se “transporta” a una escena sepulcral en un monasterio medieval y describe lo que ve (esto también podría constituir un relato imaginado *mise en abyme* porque por momentos inaugura un nuevo mundo diegético dentro de su narración). Finalmente, se convulsiona después del éxtasis que le produce recordar un poema de Baudelaire. Con esto, confirmamos que de verdad está loco. La función que cumplen los dos metarelatos es temática, ya que se relacionan mediante el tópico de la locura.

Posición temporal del narrador con respecto al mundo narrado⁵⁰

Existe un desfase temporal entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados, por esta razón, el narrador debe adoptar una posición temporal con respecto al universo diegético que está presentando en su discurso. La posición temporal se establece con los tiempos gramaticales. Sin embargo, “el tiempo verbal elegido no es necesariamente idéntico al tiempo narrado significado”,⁵¹ ya que la deixis se refiere al *aquí* y *ahora* de los personajes, no a la del narrador; por lo tanto, se habla de una deixis *figural*, no *narratorial*. Genette identifica cuatro tipos básicos de narración, según su elección verbal: retrospectiva, prospectiva, simultánea e intercalada.⁵² Las dos primeras se ubican fuera del mundo narrado y las dos últimas se encuentran dentro del mundo narrado.

En la *narración retrospectiva*, el narrador se sitúa un tiempo *posterior* a los hechos del mundo narrado. Su elección gramatical oscila entre el pretérito, el imperfecto y el pluscuamperfecto. En todos los relatos literarios hay una tendencia natural a este tipo de narración. “Los tres Reyes”, “Fragatita”, “Beatriz”, “En el litoral del Pacífico”, “El aparecido”, “La visita”, “Plenilunio”, “El

⁴⁹ Por las referencias que proporciona el narrador (calle de Rosales, avenida [Paseo] de la Reforma, Castillo de Chapultepec) es probable que se trate del Hospital de San Hipólito, fundado en 1566 y considerado el primer hospital para tratar enfermos mentales en América Latina. *Vid.* “Análisis de la Problemática de la Salud Mental en México” en http://sersame.salud.gob.mx/pdf/pasm_cap1.pdf Actualmente, la iglesia de San Hipólito se encuentra sobre la avenida Puente de Alvarado.

⁵⁰ *Vid.* Pimentel, *op. cit.*, pp. 157-162.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 160.

⁵² Genette *cit. por* Pimentel, *op. cit.*, pp. 157-158.

asesinato”, “Un anarquista”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo” y “¡Divina!” presentan a un narrador recordando y relatando acontecimientos del pasado.

En la *narración prospectiva*, la voz narrativa es *anterior* a los acontecimientos que relata. Debido a su sentido “predictivo”, utiliza el futuro y el futuro perfecto. En los relatos estudiados no aparece esta posición temporal.

Un narrador que da cuenta de lo que pasa en el *momento mismo de la narración* utiliza la *narración simultánea*. Opta por utilizar el presente, el presente perfecto y el futuro. En “Danza macabra”, debido a su construcción como cuento de acción escenificada, el relato adquiere la simultaneidad de la acción teatral. Desde mi punto de vista, “Un cerebral” presenta la narración de tipo simultáneo porque el cuento inicia con el narrador testigo reflexionando acerca de la psicología de algunos “sentimentalistas cerebrales”, que desarrollan en sus cerebros dramas y escenas amorosas que los trastornan. En esta parte utiliza el presente de indicativo. Cuando los recuerdos sobre la historia suicida de Daniel empiezan a fluir, elige tiempos verbales del pretérito. Casi al final hace una reflexión en donde regresa al presente de indicativo:

¡Pobre Doña Carmelita! Algunas veces, cuando la encuentro, encorvada, cojeando, con su barba saliente, sus cabellos blancos escasos y sus encías sin dientes ni huesos molares... cuando la encuentro y me detengo a informarme de sus achaques y de la salud de su director espiritual, no puedo impedir que surja delante de mí la visión de aquella noche y de aquel cuarto en donde ella, F... y yo, velamos el cadáver del suicida (p. 76, p. 119).

Después de este discurso, hecho en el tiempo del acto de narrar, la voz narrativa vuelve a recordar la escena del crimen y del velorio de Daniel.

La *narración intercalada* es recurrente en los relatos en forma de diario o epistolario, en donde se *alterna entre la visión hacia el pasado o simultánea*. Se utilizan verbos en pasado y presente. “Nupcias fúnebres” se estructura en siete partes, que aunque no sean escritura autobiográfica, se construyen a partir del modelo de este tipo de narración. En la parte I, el narrador testigo transcribe un fragmento del metarelato del trance de la parte V. En la parte II, utilizando el presente de indicativo, explica a que tipo de lectores está dedicado su texto y crítica el entusiasmo positivista por la modernidad. En la parte III, con el pretérito perfecto de indicativo, recuerda a su amigo Luis, exponiendo su historia decadentista. En la parte IV, con el presente de indicativo, advierte que los renglones que seguirán (en la parte V) se los dictó una voz, por lo tanto, no le preocupa si los lectores le creen o no, ya que no son de su autoría. En la parte V, fluctuando entre el pretérito perfecto e imperfecto, transcribe la narración que le dictaron durante el trance. En la parte VI, en el pretérito perfecto, comenta que leyó una nota en el periódico acerca del hallazgo de un cadáver

en un sepulcro del Cementerio General. Finalmente, en la parte VII, con el pretérito perfecto, informa que fue a misa y ahí volvió a experimentar la misma sensación que cuando entró en trance.

3.2.2 Trama⁵³

Es la ordenación de las acciones dentro del relato. De acuerdo con esta organización, existen dos clases de cuento: 1. *Cuentos formales*: Siguen el orden lineal de principio, medio y fin; 2. *Cuentos informales*: Rompen el orden lineal y la narración puede estructurarse con libertad.⁵⁴

Cuentos formales

La mayoría de los cuentos de Leduc siguen el modelo de cuento formal: “Un cerebral”, “Los tres Reyes”, “El aparecido”, “Nupcias fúnebres”, “El asesinato”, “En el litoral del Pacífico”, “Fragatita” y “¡Divina!”. En casi todos, el desenlace es la muerte de algún personaje, por las circunstancias más diversas. A continuación analizaré los cuatro últimos.

“El asesinato”

Análisis de la trama: Cumple con la *unidad de impresión* a la que se refiere Edgar Allan Poe: brevedad en el texto para experimentar el *efecto de intensidad* que produce la lectura en media hora o dos horas máximo.⁵⁵ La trama es lineal.

Federico es un estudiante de medicina que vive en un humilde cuarto de vecindad. Su perfil corresponde al de un decadentista (hiperestésico, taciturno, gusta de la literatura). Entre las pocas pertenencias que tiene, destaca un cráneo amarillento que hace las veces de vela por las noches. Unos vecinos se mudan al lado de su cuarto. La familia tiene como mascota un gran perro negro llamado Tom, que con sus aullidos nocturnos perturba la tranquilidad del estudiante. Una noche lluviosa, el perro se echa frente a la puerta de Federico y aúlla cada vez que el viento azota las ventanas. El estudiante siente terror y su miedo se combina con una extraña ira. Después, al observar la vela – cráneo, le parece que las cuencas oculares brillan de color azul y le surge la idea de matar al perro: es como si la calavera se lo ordenara y se comunicara por medio del extraño fulgor. El joven toma una navaja de afeitar y

[...] Rápido, violentísimo, grotescamente aterrador, con los ojos desencajados y la navaja de barba abierta, montó sobre la cabeza de Tom, le oprimió con fuerza el cuello entre ambas rodillas y hundió la hoja entre la piel negra y peluda del perrazo... Y el eco lejano

⁵³ Retomo las ideas de Imbert en “Acción, trama” y “Relaciones entre la trama total y sus partes”, *op. cit.*, pp. 89-130.

⁵⁴ El esquema de la trama tradicional es el siguiente: PRINCIPIO (*Exposición*) → MEDIO (*Nudo*; [*Progresión descendente*]) → FIN (*Desenlace*). *Vid. Ibidem.*, p. 122.

⁵⁵ *Vid.*, Poe, “La unidad de impresión”, pp. 13-18.

de las misteriosas tinieblas nocturnas repitió un aullido triste, quejumbroso y lento, que se apagó en el espacio (p. 70).

Concluido el asesinato, Federico regresa a su cuarto. Aunque la vela del cráneo se apaga por la ráfaga que entra por la ventana, las cuencas irradian la luz azul mientras un murciélago revolotea por la habitación.

El horror que produce este cuento se apoya en lo sugestivo. A pesar de que la historia se desarrolla en una vecindad, la atmósfera del cuarto de Federico se percibe enrarecida debido a las descripciones que hace el narrador. Para lograr este efecto, la voz narrativa recurre al sonido: los aullidos de Tom, los chillidos de aves nocturnas como las lechuzas y el aleteo de los murciélagos, que habitan el campanario de la iglesia que se ve por la ventana. Las topografías y las descripciones de la atmósfera son elementos marginales, *unidades no narrantes* de la trama, ya que sólo tienen una función estilística, pero sirven para enriquecer el efecto final que produce el relato.⁵⁶

Análisis de la trama oculta: Anderson Imbert dice que en la trama hay *cotramas* y *subtramas*. Las primeras son aquellas que “participan con igual derecho del significado total del cuento, hasta el punto de que podríamos leer cada cotrama como separable”.⁵⁷ hay relatos que son una suma de cotramas, o relatos donde se presenta una sola aventura contada desde la perspectiva de cada personaje, o relatos que se forman por la imbricación de escenas paralelas, en donde cada una constituye un mini relato que podría funcionar independientemente. Por otra parte, las subtramas son aquellas secuencias que se desarrollan en un segundo plano con respecto de la trama principal. Su función es repetir la situación de la trama, contrastar esa acción con otra o introducir acciones que no tienen relación con el resto del cuento.⁵⁸

Esta última función de las subtramas, me recuerda el artículo “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia, que utilizaré para realizar un segundo análisis. Resumo las ideas fundamentales del artículo. Un cuento siempre tiene dos historias. La primera es la que cuenta el narrador en primer plano. La segunda es la que se esconde y se va construyendo en secreto. Los elementos y los detalles que parecen no tener ninguna utilidad en la historia uno, cobran vital importancia en la historia dos. La historia dos urde una trama que decidirá el destino del (de los) personaje(s) mediante una escena o un acto único. El tema de la historia dos encierra el tema del relato. Y finalmente, la historia dos reproduce una experiencia única y trascendental que lleva a los lectores

⁵⁶ Cfr. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 124

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 125.

a conocer una verdad secreta.⁵⁹

En “El asesinato”, la historia uno es la llegada del perro negro que cuando aúlla, inquieta a Federico. El estudiante tiene en su mesa una calavera que utiliza como vela. Una noche, el joven se aterroriza con los aullidos de Tom y lo mata. De acuerdo con la idea de Piglia, aquí ya se presenta el elemento aparentemente superfluo que será clave para la historia dos: la vela – cráneo. La historia dos, cuyo tema es el de todo el cuento, es la locura de Federico. A lo largo del relato, el narrador va presentando indicios, que en una primera lectura pudieran parecer detalles meramente ornamentales. La vela – cráneo, que pareciera ser una decoración que contribuye a la creación de la atmósfera lúgubre, es en realidad el elemento principal que detona la locura del estudiante: “Todas las mañanas, a la hora de lavarse, Federico hacía muecas al cráneo, que desde el fondo del espejo le lanzaba huecas, impasibles y estúpidas miradas” (p. 69). De este modo, se sugiere sutilmente el trastorno mental del estudiante.

El miedo que siente al escuchar los aullidos de Tom puede explicarse recordando que Federico tiene algunas características decadentistas y, por lo tanto, sufre hiperestesia. Sin embargo, la ira que lo domina, no puede asociarse con su decadentismo. Cuando llega al límite de su paciencia y exclama “¡Maldito perro!”, le parece que las cuencas oculares del cráneo brillaban azuladamente. Federico menciona cuál es la solución para callar al perro, pero es como si la idea no viniera de él directamente: “¿Matar a Tom?, ¿pero cómo? Interesa matarle inmediatamente, mañana no tendré voluntad [...]” (p. 70). ¡Es como si estuviera consultando la resolución con el cráneo! Después del asesinato, los ojos descarnados de la calavera siguen brillando. En este momento, la locura de Federico se ratifica.

“En el litoral del Pacífico”

Análisis de la trama: Este relato también cumple con la unidad de impresión que propone Poe. La trama es lineal. En la progresión ascendente para llegar al clímax, el ritmo no es rápido porque el narrador tiene que dar la impresión de que han pasado catorce años en el tiempo del relato. El desenlace es redondo porque satisface la expectativa que se creó desde el principio.

En 1879, en la bahía de San Bartolomé, muere repentinamente Arainza, el segundo comandante de una embarcación. Él “padecía inquietudes extrañas y prolongados mutismos, y a pesar de sus extravagantes maneras, todos le amaban a bordo” (p. 23). La voz narrativa describe las ratas de los barcos y el peligro que representan. En el ataúd donde colocan el cadáver entra una rata, que se refugia en la manga del comandante, a quien entierran en la playa. Catorce años

⁵⁹ Vid. Piglia, “Tesis sobre el cuento”, pp. 55-59.

más tarde, un navío en el que viaja un oficial que resulta ser amigo de Arainza, fondea la bahía. El amigo descubre la cruz que pusieron en donde fue sepultado el segundo comandante y decide exhumar el cadáver para llevarlo a tierra habitada.

Después de excavar algunos metros, los marinos y el oficial encuentran el ataúd, abren la tapa y retroceden asustados por lo que descubren: “Adherido a la momificada faz del muerto, se hallaba el esqueleto de la rata, y Arainza, con los puños crispados y apoyado en los codos, parecía con la desesperada curvatura de su cuerpo, pedir socorro, auxilio, amparo” (p. 24). Luego del macabro hallazgo, el oficial recuerda que su amigo era cataléptico y que lo enterraron vivo.

Este relato desarrolla una situación de terror, pero sin ningún elemento fantástico o sobrenatural, empezando porque se menciona una ubicación espacial y temporal que puede ser cotejada en el mundo real. El manejo sugestivo que el narrador hace del poder de la naturaleza y las enfermedades humanas son suficientes para lograr una atmósfera tétrica y pavorosa. El terror de “En el litoral del Pacífico” nos recuerda a Poe y la narrativa gótica. Gracias a las unidades no narrantes, es decir, a las descripciones de la playa, el cielo y el mar, se logra este efecto. El hecho de que la naturaleza y el entorno anticipen los sucesos, además de evocar el romanticismo alemán, es un recurso efectivo para introducirnos más en ese mundo macabro.

Por ejemplo, esta descripción que sirve de preámbulo para el descubrimiento del cadáver: “Si cuando baja la marea, las amargas olas negras del océano han arrojado a un cadáver de ballenato o de otro pez monstruoso, los cuervos vienen en torbellino negro a aglomerarse sobre aquel resto abandonado” (p. 24).

Análisis de la trama oculta: La historia uno relata el episodio cataléptico de Arainza y su supuesta muerte. Las ratas que, aparentemente son superfluas, serán clave para la historia dos:

[...] Son enormes, audaces, de finísima piel gris y de larga cola áspera y delgada... Tienen los ojos muy brillantes y muy aguzados los dientes, y cuando los víveres escasean, sucede con frecuencia que los marineros dormidos sobre cubierta se despiertan al sentir cómo les roen los callosos pies las enormes ratas de los barcos (p. 23).

Como lo creen muerto, la tripulación entierra a Arainza. Catorce años después, llega una embarcación en la que viaja un oficial amigo del muerto; descubre el sepulcro, decide exhumar el cadáver, abre el ataúd y se encuentra con el cuerpo en una posición terrorífica, acompañado de una rata. Al final, el oficial recuerda que Arainza padecía catalepsia. El tema de la historia dos y el del cuento en general es la agonía y el sufrimiento antes de la muerte verdadera. Cuando el narrador describe al marino, implícitamente da indicios acerca de su padecimiento, pero no los profundiza: “Padecía inquietudes extrañas y prolongados mutismos [...] Murió Arainza,

repentinamente, como herido por algún rayo invisible o veneno impalpable” (*idem.*). La pieza clave, aunque sin importancia en la historia uno, aquí desencadenará el terror: “Una rata entró en el ataúd y luego en una manga de la casaca bordada de oro con que se vistió al difunto” (*idem.*). Arainza es enterrado vivo y muere dentro del ataúd, con la rata. Al despertar del episodio cataléptico, luchó con ella y estaba desesperado por salir: esto se demuestra cuando los exhumadores abren el féretro y lo encuentran en esa posición y con ese rictus de angustia.

En la historia uno, las descripciones del escenario costero parecen dilatar las acciones e incluso pueden resultar excesivas. En la historia dos, estas topografías son fundamentales para crear un ambiente aterrador y sugestivo que encerrará la espantosa revelación final. Tal como en “El asesinato”, la atmósfera enrarecida se apoya en el sonido: “Sólo animan aquella playa las canciones estridentes del océano cuando lo encoleriza el viento y los graznidos de los cuervos en consorcio con la plañidera melopea de los chacales” (p. 24).

“Fragatita”

Análisis de la trama: El relato cumple con la brevedad necesaria para crear la unidad de impresión. El desarrollo de las acciones es lineal y su ritmo narrativo es preciso. Por estas razones Campos, Ceballos y Tablada consideran que este cuento es el mejor de Leduc.

La historia se ubica en el Puerto de Veracruz en 1884. Fragatita es una prostituta mulata que tiene como amante en turno al marino francés Pierre Douairé. El bretón está subordinado a las órdenes del segundo contramaestre español Juan Sánchez, que en el pasado también fue amante de Fragatita. Ella descubre que Pierre tiene golpes de rebenque en la espalda y el marino le dice que Juan le pegó por celos, ya que ella ahora lo prefiere. La mulata busca al contramaestre y lo convence de ir a un bar, de donde salen ya muy entrada la noche. Fragatita le dice que vayan a la playa y como está muy borracho, ella lo arrastra. Aturdido por el alcohol y la lujuria, Juan cree que están ahí por otra cosa. Pero, de repente

[...] Sacando de entre la banda azul del sevillano, el cuchillo que nunca abandona la gente de mar, le hundió hasta el mango en el pecho velludo de Juan Sánchez. Como el contramaestre hiciera un esfuerzo por gritar, Fragatita desprendió violentamente una chancleta del piecico ceñido por la media listada de amarillo y negro, y tapó con ella la boca mutilada del marinero (p. 13, pp. 52-53).

Después del asesinato, la mulata cuelga el cuchillo en el cuello del cadáver y lo empuja al mar. En la mañana, ella huye a la ciudad de México, donde sigue ejerciendo la prostitución. Nunca vuelve a ver a Pierre, que muere en un accidente marítimo. Diez meses más tarde, ella muere de sífilis en el hospital de San Juan de Dios. Este final se anticipa a lo que le ocurrirá a la famosa

Santa de Federico Gamboa en 1903.

Aunque la trama es lineal, es indudable la habilidad de Leduc en la manufactura de este relato modernista, aunque con tintes decadentistas, románticos y naturalistas. Son atractivos los juegos de claroscuros en el espacio “[...] El ojo inmenso del faro, recogió sus últimos reflejos esparcidos en la negra llanura de la bahía, los detuvo un instante sobre el cuerpo inerte y ensangrentado de Juan Sánchez, para volverlos después a lanzar muy lejos...” (p. 13, p. 53)], las sinestesias “[...] Su cuerpo todo despedía ese aroma exótico que turba los sentidos de los blancos, ese perfume extraño de las mujeres de color que parece formado con las emanaciones de las playas de África, y con las brisas de los mares tropicales” (p. 11, pp. 49-50)] y las descripciones sensuales de la mulata “[...] Los pescadores la miraban por la Caleta, con su montón de ropa blanca, a pocos pasos del mar, dejándose rodar indolentemente por las olas, que, o la cubrían por completo, o sacándola a flote pegaban a su cuerpo el camisón blanco empapado de agua salada [...]” (pp. 11-12, p. 50)]. Precisamente, son estas descripciones de *Fragatita*, las que insinúan la historia dos, que en este relato aparece desvanecida.

Análisis de la trama oculta: En la historia uno, *Fragatita* asesina a Juan por una venganza pasional, ya que éste, por celos, le pegó a Pierre, su amante en turno. En la historia dos no cambian las acciones, lo que se modifica es el móvil que lleva a la mulata a asesinar al contraamaestre: *Fragatita* asesina a Juan porque le pegó a Pierre y ella siente que es un abuso de poder y una dominación, tal como la que padecieron siglos atrás sus ancestros africanos, que llegaron como esclavos al continente americano. Entonces, para la historia dos, el motivo de la venganza es de tipo racial: ella ve en Juan a los colonizadores y quiere que pague las vejaciones que sus antepasados ibéricos hicieron a todas las personas (indígenas, negros o de cualquier casta novohispana) que fueron esclavizadas.

El narrador caracteriza a *Fragatita* de dos maneras: una humanizada y otra animalizada. La descripción humanizada y sensual se relaciona directamente con el móvil de la historia uno, es decir, con el amor y la pasión; mientras que la descripción animalizada y salvaje, alude a los motivos de la venganza racial de la historia oculta. Las dos prosopografías siempre están unidas. En la descripción: “[...] Tenía los cabellos crespos y abundantes, la piel amarillenta y fina, *el andar indolente y la elástica agilidad de las lianas y las culebras*. Usaba siempre peinadores blancos con rayas negras, *chancletas rojas y medias listadas de amarillo y negro* [...]” (p. 11, p. 49)⁶⁰ se unen tanto la imagen humana, representada por el cabello y la piel, como la imagen zoomorfa, señalada en cursivas. Si

⁶⁰ Los subrayados son míos.

recordamos que Fragatita es mulata, la elasticidad de sus movimientos remite a los de una pantera. Además, esa comparación que hace el narrador con las lianas y las culebras, rebasa el símil y se refleja en la propia vestimenta de la prostituta: los colores que trae en sus piernas y sus pies (rojo, amarillo y negro) aluden a la venenosa serpiente coralillo.

Fragatita es una *femme fatale* marina y el peligro de su voluptuosidad es sabido, incluso, por el océano: “[...] La mar inquieta arrojábala en la arena como si temiera su peligrosa seducción [...]” (p. 12, p. 50). Otra representación de la mulata que combina lo humano y lo animal es cuando descubre los rebencazos en la espalda de Douairé. El narrador se apoya en el sonido para lograr un sugestivo efecto romántico que anticipa el tétrico final:

[...] Fragatita creyó oírlo gemir; se acerca a despertarle y mira en su espalda los cardenales que el rebenque de Juan Sánchez había estampado el día anterior. Se estremeció toda la amarillenta piel de la mulata, cintilaron sus pupilas negras, y echando hacia atrás su cabellera crespa, gimió roncamente, lúgubrementemente, como gimen las perras cuando les arrebatan sus hijuelos... y el gemido escapado de su pecho donde muchas generaciones de color habían acumulado el odio al látigo, su sollozo de africana degenerada, de perra herida en su corazón de amante, fue a confundirse con el sordo gemir del Norte que alborotaba el Golfo desde la Península floridense hasta la yucateca (p. 12, pp. 50-51).

Esta descripción es especial, no sólo por la maestría con que está elaborada, sino también porque es el engarce entre la historia uno y la historia dos.

Después del asesinato, el narrador comenta la reacción de la mulata: “Cintilaron sus pupilas negras como cintilan siempre las de la gente de color cuando ven sufrir a un blanco; y satisfecha y contenta, aspiró con delicia la vivificadora brisa que agitaba su cabellera crespa” (p. 13, p. 53). La dicha que siente Fragatita se relaciona con la historia dos: está feliz porque sometió al dominador. El destino de la prostituta se decide en un acto único: el homicidio, que representa el principio del fin de la mulata. Como un animal que deja su hábitat natural y que no se adapta a su nuevo entorno, Fragatita muere “extenuada” y “despedazada” por una enfermedad lejos de su hogar.

“¡Divina!”

Análisis de la trama: La unidad de impresión, se enfoca más en la intensidad de las escenas que en la brevedad. El esteticismo domina este relato y los recursos visuales que logran la atmósfera artística son los que crean el efecto de intensidad: las descripciones cuasi pictóricas que anticipan el final, los cuadros con un halo erótico, el juego de luces y sombras que marcan la transición hacia el clímax y la descripción ecfrástica del asesinato de Divina.⁶¹ Otras tendencias literarias que aparecen en este ecléctico relato son el modernismo, el decadentismo, el

⁶¹ Esta ecfrasis ha sido documentada por Alfredo Pavón en “De la violencia en los modernistas”, p. 77.

bohemismo, el naturalismo y el romanticismo.

Diódora Valentina es una joven de quince años que fue adoptada cuando era bebé por una familia rica. Carlos tiene veinticinco años, es el hijo mayor y le revela a la joven su verdadero origen debido a que tiene intenciones pederastas. Él la llama Divina porque es bellísima, como una virgen prerrafaelita. Carlos le habla de amor y la convence para que huya con él. Después de seis meses de luchar contra su conciencia, ella accede. Pasaron tres años para que se aburriera de Divina. El medio hermano viaja a Europa y, como si fuera un objeto, la deja encargada con sus amigos, quienes se turnan la lujosa manutención y la deseada compañía de la rubia. Por esta razón, Divina se convierte en una prostituta dentro de su círculo social. Uno de los pretenciosos deseos de la caprichosa blonda es que le hagan un retrato y contrata a un pintor llamado Andrés. Durante las sesiones, el artista le declara su amor:

[...] Yo seré el único que pinte carne desnuda, tú serás sirena, peri,⁶² bacante y ninfa; todo, Divina, todo serás tú; pintaré todas las semidiosas y las ficciones femeninas del paganismo, todas las vírgenes blondas de la religión cristiana; Fredegunda⁶³ y todas las reinas rubias de la historia, Ofelia y todas las heroínas blancas de la tragedia... (p. 39, pp. 74-75).

Divina también se enamora de Andrés. Tanto es el amor de la rubia por el bohemio que cambia su lujoso *modus vivendi* y se muda con él. Poco a poco, la pasión que siente el artista se transforma en obsesión por el cuerpo de Divina: tapiza su hogar con bocetos de ella. Todas las mañanas, antes de que despierte su amada, el pintor le coloca en el seno una daga japonesa que “semejaba una araña monstruosa por las velludas patas alargadas sobre el principio de la hoja de acero” (p. 40, p. 76), la contempla, la dibuja y después la despierta con besos y caricias. Muy pronto, la blonda se aburre de la vida amorosa, tranquila pero humilde que lleva con Andrés. Por esto, empieza a salir por las tardes y llegar muy entrada la noche. La obsesión del bohemio por su novia cada vez empeoraba y siempre le decía: “— ¡Ah, Divina!, cuídate porque te mataré el día que yo sepa que me engañas” (p. 40, p. 77). Y la belleza rubia le respondía: “— ¿Me matarás? ¿Por qué? Libre he sido siempre, sin padres, sin esposo, sin más amos que mi voluntad y mi capricho. Me matarás, Andrés, y ¿con qué vas a matarme? ¡Ah!, ya sé, con la daga japonesa...” (*idem*). Con esta afirmación burlona e irónica, Divina conjuró su muerte.

Todo se complica la noche que ella llega ebria y con signos de haber cometido adulterio. El

⁶² «Peri»: (Del fr. *péri*, y este del persa *pari*). “Hada hermosa y bienhechora de la mitología pérsica”. *Diccionario de la lengua española*, 2001. (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

⁶³ Fredegunda (545-597). Reina franca de Neustria (actualmente Normandía). Tercera esposa de Chiperico I. Su vida transcurrió entre asesinatos, escándalos y guerras.

pintor, desesperado, la esperaba en su cuarto, que únicamente estaba iluminado por una lámpara de pantalla roja. Los celos, la furia y la obsesión dominaron a Andrés, quien “oprimiendo entre los dedos de su diestra los marfilinos tentáculos del insecto, se abalanzó sobre Divina, le gritó repetidas veces el crudísimo epíteto con que se designa a las que venden su cuerpo, y le hundió entre los senos la hoja de oro del puñal japonés [...]” (p. 41, p.78). La imagen final del asesinato es una écfrasis:

[...] De la herida brotó una fuente roja, y a los siniestros resplandores que la lámpara proyectaba a través de la pantalla, Andrés, espantado, con los cabellos erizados, las manos ensangrentadas y las miradas ensombrecidas, se quedó contemplando el marfilino insecto, cuyos tentáculos manchados con sangre, parecía que chupaban el seno herido de Divina (p. 41, pp.78-79).

Después del uxoricidio, el pintor fue encarcelado. A pesar de que la rubia ya está muerta, el alcohol hiperbolizó la monomanía del pintor y sus compañeros de celda lo escuchaban murmurar constantemente:

—Tú me servirás para pintar ninfas, bacantes y sirenas, tú serás Fredegunda, la merovingia blonda; Ofelia, la demente rubia... Serás también virgen blanca cristiana muriendo en las arenas, y la coloración sonrosada y palpitante de tu carne me servirá para dar vida a las inanimadas mujeres de mis cuadros (p. 42, p. 80).

Este discurso final otorga circularidad al cuento, ya que remite a las palabras que él mismo le dijo a Divina cuando le confesó su amor y empezó su historia con ella. La circularidad también se manifiesta en una imagen de la rubia envuelta en el halo solar. Cuando está durmiendo en la cama de Andrés:

El rayo de sol jugueteaba sobre el oro amarillo de la daga japonesa y sobre los dorados blanquecinos cabellos de la compañera del pintor. Y cuando el rayo de sol huía de la mórbida nuca y de la daga japonesa y de la cenicienta cabellera dorada, seguía arrastrándose sobre el muro como intangible plancha de oro [...] (p. 40, p. 77).

Cuando Divina está en la morgue, la descripción evoca la imagen anterior, nada más que son diferentes las circunstancias:

Sobre el zinc de la plancha estaba Divina mostrando en su funeraria desnudez todas las líneas purísimas [...] Sobre la cabeza, sobre el mórbido cuello de azuladas venas, y entre las madejas de su cabellera de ceniciento oro, le caía como placa amarilla la luz del sol, que entraba por los polvosos vidrios de una ventana. [...] La luz del sol se fue alejando de la cabellera y del cuello del cadáver para colocarse, como intangible placa de oro, sobre el muro blanco del anfiteatro (p. 42, pp. 79-80).

El sol, que en gran parte de la narración estuvo envolviendo a Divina, ahora huye definitivamente. Después de la descripción del asesinato, esta representación de que la vida se

acaba como un rayo solar que se aleja, hace un contraste entre violencia y delicadeza que no se da en ninguno de los homicidios de los otros relatos.

De todos los cuentos del corpus, éste es el más rico en tendencias literarias. Del modernismo, encontramos el lirismo narrativo, la plasticidad de las descripciones, así como el juego de claroscuros. El día y la noche determinan tanto la representación de Divina como el desarrollo de las acciones. En la exposición y el nudo, el sol acompaña a la protagonista, que es descrita como una *femme fragile*, como la virgen prerrafaelita de una obra plástica: “[...] Vestida de claro y reclinada en un canapé oscuro, dejaba que un rayo de sol le calentara el ambarino cuello. El artista se detuvo cuando vio la carne rosada que transparentaba a la luz del sol; se detuvo a mirar la cabellera suelta que le caía sobre los hombros [...]” (p. 38, pp. 73-74). Por otra parte, en el clímax, los fulgores solares desaparecen y en su lugar, la noche muestra la faceta de *femme fatale* que Divina tenía latente pero oculta. Aquí la rubia ya no es la joven virginal, sino una sensual adúltera: “[...] Se acercaba junto al pecho del pintor y felinamente le acariciaba las mejillas con sus cabellos cenicientos y dorados” (p. 41, p. 77). O también en su descripción de la última noche antes de morir: “Andrés la vio entrar con la cabellera despeinada, los pómulos enrojecidos, las claras pupilas verde mar brillando con el fulgor cintilante que imprime el alcohol en las miradas, y en torno de los labios secos, la espuma blanquecina del sediento” (p. 41, p. 78). En estas descripciones de Divina como *femme fatale* de felinas pupilas relampagueantes se parece a su símil costeña Fragatita.

El decadentismo está aludido en las prosopografías fetichistas de la rubia, por ejemplo cuando se está viendo en el espejo y el narrador detalla sus narcisistas movimientos

[...] Pasaba largas horas mirando fijamente sus pupilas claras, redondas e impasibles; sus pupilas que parecían dos gotas de agua marina cuajada, y que tenían la fijeza relampagueante de las pupilas felinas. Se destrenzaba la blancamente dorada cabellera sedosísima, y metiendo sus marfilinos dedos entre las abundantes crenchas, se cubría con ellas la barba, las mejillas y los labios, dejando sólo visible, como antifaz de carne, su delicada nariz, su frente blanca y sus claras pupilas relampagueantes (p. 37, p. 72).

También, la transgresión decadentista se manifiesta en la relación incestuosa de Carlos con Divina, quienes a pesar de no ser hermanos de sangre, legal y socialmente lo son porque se criaron juntos. Otra representación del decadentismo es la situación de Andrés refleja la exclusión social del artista finisecular, así como la obsesión sexual que siente el artista por su musa.

Del esteticismo observamos la presencia constante del color dorado, ya en los cabellos de Divina, ya en los rayos solares. También, las descripciones de la daga japonesa como “alhaja

artística” de forma arácnida:

Una daga japonesa con puño de amarillento marfil que semejaba una araña monstruosa con las velludas patas alargadas sobre el principio de la hoja de acero, y sobre la hoja, hilos de oro semejándola cubrir casi por completo, como si fueran la tela tejida por el marfilino insecto (p. 40, p.76).

La anticipación de los acontecimientos por medio de la naturaleza, característica del romanticismo, está presente hacia la segunda mitad del relato, ya que el cielo y los sonidos de la noche predicen el funesto destino de Divina:

En el silencioso barrio del pintor no se escuchaba ni siquiera el rumor acompasado y seco de los pasos de ningún noctámbulo, ese rumor que el eco nocturno remeda como martillazos dados sobre una tapa de ataúd; apenas a intervalos muy largos, el canto discordante de algún ebrio que lanzaba al estrellado firmamento su voz aguardentosa y chillona, que al perderse en las tinieblas etéreas parecía más bien el chirrido de una de esas aves que odian la luz... (p. 41, pp. 77-78).

Finalmente, el naturalismo lo encontramos cuando Divina le dice a Andrés que ella siempre ha sido libre y que sus únicos amos son su voluntad y su capricho. Estas afirmaciones sugieren el determinismo que explica porque ella no puede alejarse del adulterio por más que lo desee: está en su naturaleza genética. Siguiendo las ideas naturalistas, aunque no conoció a sus padres biológicos porque la abandonaron, ella no está libre de los males que estos seres le heredaron. Divina es producto de un adulterio, si hubiera sido de otra forma, ¿por qué razón la abandonarían? Entonces, es lógico que ella lleve en la sangre los vicios y los defectos de sus progenitores. Si no hubiera tenido estos defectos, no hubiera consentido irse con su hermanastro. Asimismo, el entorno en donde se desarrolló después de la huida con Carlos no contribuyó para que ella fuera una persona decente: se convirtió en una prostituta que sólo ejercía con los amigos de su círculo cercano. Vivir con Andrés fue un gran reto: en un principio parecía que su vida marchaba mejor que nunca, quizás precariamente, pero con amor. De repente, sus genes despertaron y prefirió saciar sus caprichos de despilfarro y adulterio hasta que el determinismo la absorbió.

Existen similitudes entre la historia de Divina con Andrés y la historia de Santa con “El Jarameño”. En la novela de Gamboa, el torero andaluz se enamora de la prostituta y se la lleva a vivir con él. “El Jarameño” de verdad quiere a Santa, pero es demasiado celoso, y como Andrés, también la amenaza de muerte si descubre que lo engaña. La joven de Chimalistac se aburre muy pronto de la monotonía de la vida decente y empieza a añorar su vida de adulterio: “Aquel ensayo de vida honesta la aburría, probablemente porque su perdición ya no tendría cura, porque se

habría maleado hasta sus raíces [...]”.⁶⁴ Aunque hubiera querido seguir con la farsa de tener una feliz vida honesta con el torero, tarde o temprano el determinismo sacaría esos vicios que ella tenía en lo más profundo de su ser. La infidelidad de Santa se debe a “la voluptuosa atracción que el peligro ejerce en los temperamentos femeninos, la curiosidad enfermiza de desafiar la muerte, de temblar a su presencia y con deliciosos terrores aspirar su hálito helado”.⁶⁵ En el caso de la rubia, ella también sabía que Andrés la mataría si la descubría y aun así lo hizo. Cuando el torero descubre *in situ* el adulterio, la reacción y el desarrollo de la escena es similar a lo que ocurre en “¡Divina!”, sólo que no logra asesinar a la infiel:

Igual a un tigre antes de abalanzarse sobre su presa, “El Jarameño” se encoge, se encoge mucho, y encogido, abre con sus dientes la faca, la cuchilla de Albacete de muelles que rechinan estridentes, que suena a crimen. La hoja corva, reluce... violentísima la baja, con el brazo rígido, la lleva hacia atrás para que el golpe sea tremendo, para que taladre el corazón que engaña y el cuerpo que se da, para que la mano se empape en la sangre culpable, en los huesos rotos... Y la hoja, ¡tal es el impulso! clávase en las maderas de la cómoda que sustenta a la imagen y sus cirios...⁶⁶

Análisis de la trama oculta: En la historia uno se narra la historia de la joven adoptada que es convencida por su hermanastro para huir con él y vivir en incesto hasta que él se aburre. Después ella se vuelve una prostituta que solamente trabaja con los conocidos para seguir teniendo una vida lujosa. Luego conoce al pintor de quien se enamora y su tortuosa historia de pasión acaba cuando él la asesina por engañarlo. Precisamente, la historia dos está protagonizada por el artista y su amor por Divina que llega a la monomanía. A simple vista, lo que siente Andrés por la rubia es pasión, pero conforme se desarrolla la trama se dan indicios de que sus actitudes y sus ideas no son sanas, hasta llevarlo a cometer un homicidio. Algunos detalles que aparecen en las descripciones del bohemio muestran señales de su trastorno: “hablaba poco” (p. 38, p. 73) y tenía “inquietas pupilas negras” (*idem*). Los ojos siempre aparecen en las prosopografías de Leduc y son indispensables para caracterizar a los personajes: las pupilas brillantes son propias de los seres apasionados, hiperestésicos o dementes. La primera vez que Andrés besa a Divina se arrodilló “enloquecido de pasión muda” (p. 38, p. 74). El narrador pudo haber elegido cualquier otro adjetivo como “emocionado”, “excitado” o “entusiasmado”, pero “enloquecido” también tiene la connotación de “trastornado”. Cuando el pintor le declara su amor a la rubia, entre líneas le menciona su locura: “— Señora [...] La amaré mucho; ¡oh!, sí, mucho, hasta que muera algunos

⁶⁴ Federico Gamboa, *Santa*, México: Porrúa, 2007, p. 255.

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 256.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 257.

de los dos...” (p. 39, p. 74). ¡En las declaraciones amorosas nunca se piensa en la muerte de la persona que queremos a nuestro lado! Posteriormente, cuando Divina se muda a su tienda de bohemia, Andrés tapiza las paredes con los bocetos donde siempre aparece dibujada alguna parte del cuerpo de su novia. Por las mañanas, él la contemplaba y la copiaba en el papel, acompañada de la daga japonesa, que se menciona en la historia uno y que es fundamental para la historia dos. La obsesión por Divina cada vez empeora y se torna violenta, tanto que la amenaza de muerte y lo cumple. A pesar de que la traición es un motivo poderoso para enfurecerse, no tenía justificación de asesinarla. La monomanía, aunada a los celos y la rabia decidieron en el homicidio el destino del pintor.

Cuentos introspectivos

Hay relatos en los que la trama está atenuada porque el narrador opta por enfocarse en la mente y las reflexiones de los personajes o de él mismo. Se deja de lado el desarrollo de un hecho culminante o el descubrimiento epifánico del final, porque lo que interesa son las introspecciones, así como la caracterización de los personajes. En estos casos, “la trama parece disolverse en pura atmósfera, pero es una atmósfera contenida en una situación, y la situación le da forma”.⁶⁷ La prosopografía desde el interior, pasando por los conflictos espirituales, acerca estos cuentos a la novela psicológica. Toda la trama, por tenue que sea, se desarrolla en la mente del narrador y lo expresa con diversas técnicas de flujo de conciencia.

Los cuentos introspectivos hicieron que Leduc recibiera comentarios de parte de sus contemporáneos. En un artículo de 1897, Rubén M. Campos opina que la obra literaria del escritor queretano “promete ser vasta y dilatada, y ha aventajado ya mucho en su estudio humano. A través de la negrura insondable de su espíritu sin luz, suele verse una lejana claridad hiperbórea, y entonces pone matices espectrales y desfallecientes que dan a sus cuentos fulgores de arcoíris lunar”.⁶⁸ El poeta guanajuatense alaba las reflexiones que Leduc atribuye a sus narradores y asegura que esta técnica “le ha dado un puesto en la literatura mexicana contemporánea”.⁶⁹ Por otro lado, Ciro B. Ceballos puntualiza sus apreciaciones al respecto y, muy en su particular estilo, lanza una severa crítica: “Los estudios de la moderna psique que [...] concurren están trabajados con atinado escrúpulo analítico en la apreciación de los hechos reales, pero cayendo con lastimosa frecuencia en el defecto de un subjetivismo que, muchas veces, las convierte en verdaderas

⁶⁷ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁸ “La literatura realista mexicana IV. Novelas y cuentos de Alberto Leduc”, *El Nacional*, tomo XIX, año XIX, núm. 241 bis, México (25 de abril de 1897), p. 2. en *Diez artículos sobre literatura realista mexicana de Rubén M. Campos*, tesis de licenciatura de José de Jesús Arenas Ruíz.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 9.

autobiografías”.⁷⁰

Las afirmaciones demuestran que estos cuentos introspectivos provocaron reacciones entre sus compañeros. Muchas veces estos relatos evocan mundos lúgubres y pesimistas, pero la calidad en la elaboración de sus atmósferas y de sus reflexiones, los envuelven en una artística luminosidad, que da como resultado un juego de claroscuros, en donde la irradiación estética contrasta con la oscuridad espacial y emocional del relato.

Ejemplos de este tipo de cuentos son “Beatriz”, “La visita”, “Plenilunio”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” y “Un anarquista”. Además de la similitud en la estructura, estos relatos comparten el tema de la muerte y la locura. En esta sección, analizaré las técnicas de flujo de conciencia utilizadas para desvanecer la trama y focalizar los procesos mentales del narrador y los personajes.

“Beatriz”

Análisis de la trama: Aunque desvanecida, existe y es lineal. Beatriz y su esposo viven en una casa junto al mar porque ahí él encontró un refugio adecuado para escapar de la agitada vida en la ciudad y de la monotonía existencial de un trabajo mal pagado. La belleza de Beatriz es el paliativo para sus convulsiones cerebrales.

La complicación surge cuando ella se enferma de tuberculosis y su salud desmejora cada día. El esposo se aflige, pero más que por el sufrimiento de la amada, sufre por su propio malestar, ya que la prosperidad que encontró con ella terminará muy pronto:

— ¡Mi felicidad! —se dijo —, ¿cuándo he sido feliz? Siempre la lucha, la miseria, las deudas, las humillaciones, los desencantos en amor; y ahora que vivo sin escases y junto a la mujer adorada; ahora que vivo lejos de las gentes, cuyo contacto me exaspera; ahora que podría creerme feliz, viene a matar mi ventura un microbio: el *bacillus* de Koch [...] (p. 49, p. 124)

Tres meses después, ella muere y, en un arranque necrófilo, el esposo pasa la noche con el cadáver, contemplándolo y besándolo. El relato termina cuando el viudo siente como llega un fúnebre halo de melancolía y pesimismo que lo acompañará el resto de su vida.

Todo esto lo sabemos porque un narrador omnisciente, que en este caso, se convierte en un *narrador psicólogo*, ofrece al lector “los detalles necesarios para que comprenda al personaje [...] en vez de mantener [una] actitud objetiva [...] se pone a dar juicios impertinentes [y] su

⁷⁰ Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, p. 210. En efecto, el subjetivismo que posiblemente remite a las experiencias biográficas de Leduc, es una constante que se encuentra a lo largo de su narrativa. No obstante, como ya se explicó, de acuerdo con Phillippe Lejeune, no puede hablarse propiamente de un desdoblamiento autobiográfico de Alberto Leduc en los personajes de su obra debido a que éstos nunca asumen la identidad del escritor real. *Cfr. supra*, nota 12, p. 73.

interpretación del carácter abunda en descripciones y comentarios”.⁷¹

El narrador psicólogo tiene una focalización interna fija en el esposo de Beatriz y expone sus observaciones por medio de algunas técnicas literarias. Anderson Imbert reconoce dos tipos, las tradicionales (anteriores a 1910) y las innovadoras (posteriores a 1910).⁷² Por razones obvias, analizaré los cuentos basándome en las primeras.

Técnicas tradicionales para el análisis psicológico de los personajes

Informe del narrador psicólogo: El narrador cumple con las especificaciones de conocer bien al personaje, dar detalles, describirlo, etc. Utiliza el discurso indirecto libre. Por ejemplo, el narrador psicólogo informa de qué manera el esposo tomó la noticia de la enfermedad de Beatriz, lo que hizo y añade su opinión al respecto:

[...] Cuando supo la verdad terrible, pretextó una ocupación en el centro de la ciudad y salió a pasearse a lo largo de la murmuradora playa, a sollozar gritando como un niño, como un imbécil, allí donde los sollozos eternos del mar sofocan sus miserables sollozos de amante que ve agonizar a la mujer querida con delirio. ¡Cuánto tiempo se había hecho esperar la felicidad! ¡Cuántas tentativas vanas, antes de haberse encontrado con aquella alma que le había restañado las úlceras anteriores! ¡Cuántos años antes de haberse podido emancipar del yugo del trabajo pagado y dedicarse únicamente a sus faenas intelectuales preferidas! (p. 48, pp. 123-124).

Introspección: El personaje, por medio del discurso directo, se autoanaliza y expresa sus pensamientos. Por ejemplo, en esta reflexión, que mezcla platonismo y espiritismo: “¡Dios, concede que la vida futura no sea mentira para amar allí, allí donde ni los celos, ni el hastío, ni la muerte impidan los éxtasis de almas sin forma y sin sexo; allí donde dos esencias se junten para comprender lo absoluto y el alma universal!...” (p. 51, p. 128), el esposo exterioriza sus sentimientos más profundos, afligidos por la inevitable muerte de Beatriz.

Análisis interior indirecto: El narrador sugiere los pensamientos y los sentimientos del personaje. Deduce lo que está ocurriendo en el interior del personaje mediante el discurso indirecto. El narrador utiliza este recurso para exponer las ideas del esposo después de la muerte de la amada:

Demasiado sabía que la angustia sólo se sofoca con llanto y con gemidos, que el dolor sólo se ahoga con blasfemias y con lágrimas. [...] El esposo de Beatriz sabía también lo que duran las crisis de dolor y de pasión en la miserable alma humana [...]. Sentía cómo se inundaba su espíritu y su porvenir de infinita tristeza indefinible, como si toda su futura vida sentimental y activa estuviera ligada al pensamiento constante de que pronto vendría a estrecharle la Santa Madre Muerte, Augustísima y Excelsa (p. 52, pp. 130-131).

Es como si el narrador psicólogo hubiera penetrado en el alma del esposo de Beatriz e

⁷¹ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 218.

⁷² *Cfr. Ibidem.*, p. 217

informara lo que está experimentando en ese proceso de duelo. La caracterización que hace el narrador del esposo a lo largo del cuento corresponde a la de un héroe decadente. A pesar de que no es de origen aristocrático, tiene todos los rasgos: hastiado de la vida monótona y del trabajo, desencantado de la vida, escéptico, encuentra placer en la intelectualidad, transgresor (por la necrofilia) e individualista, ya que le preocupa que la amada pronto morirá porque dejará de ser el remedio para sus malestares del alma.

“La visita”

Análisis de la trama: No hay un verdadero desarrollo de trama. El narrador parte de los recuerdos de la muerte de su padre para hacer una larga y subjetiva reflexión, por lo tanto, la narración se construye a partir de este flujo de conciencia.

Técnicas tradicionales para el análisis psicológico de los personajes

Informe del narrador psicólogo: La Muerte es la protagonista y se informa sobre sus actividades.⁷³ Por ejemplo, comenta lo que, desde su perspectiva, Ella le dijo a su padre antes de llevárselo: “— Pronto, pronto —parecía decir—, pronto volverás a ver todos los años que mi rival te ha hecho pasar aquí. Allá, cuando estés entre los míos, los mirarás cortos, cortísimos, fugaces, cual arenillas de ampolleta, comparados con la duración del reinado de mi soberana: La Eternidad...” (p. 66). Asimismo, detalla su *modus operandi*

[...] Acostumbra a visitar [sic] cuando nadie la llama ni la desea. Y viene apresurada a los hogares donde hay amor, felicidad y abundancia; viene rápida y se lleva un niño, una mujer joven o un marido amoroso y bueno. A las celdas frías de los miserables solitarios enfermos, viene raras veces; allí se le recibiría con gusto [...] (p. 67).

Introspección: Además de la información que proporciona sobre la Muerte, el narrador hace soliloquios en los que expone su interioridad, como lo que sintió en los días de duelo:

Después, durante muchos días, sentí como si mi frente estuviera ceñida con hierro calentado al rojo blanco, y como si sobre mi pecho hubiese pesadísima plancha de bronce. De cuando en cuando, me venían largas crisis de llanto, y todo aquel líquido que me brotaba de las pupilas, aligeraba el peso de la bronceada lápida que me oprimía el pecho (*idem.*)

A manera de confesión, el narrador dice que intentó suicidarse por su depresión: “En espantosas horas tristes de soledad la he llamado creyendo sinceramente que vendría a consolarme por fin [...]” (*idem.*).

Finalmente, el narrador hace una crítica objetiva contra la hipocresía y la avaricia tomando la

⁷³ Este relato se asemeja a “La alegría de la Muerte” de Bernardo Couto Castillo (*Asfódelos*, 1897), en donde la Muerte es la protagonista y adopta características similares a las que se le atribuyen en “La visita” (*Fragatita*, 1896).

muerte como pretexto, a pesar de que el tono del relato es intimista:

En las familias de burgueses adinerados, la Visita es la Terrible separadora. Se va con Ella el padre, el tío o el amontonador de bienes, y muchas veces allí, aún cerca de la cosa inerte, que fue un ser que hablaba y se movía; allí, a la siniestra luz de los cirios funerarios, riñen los hermanos o los hijos con la madre, mientras el otro, el amontonador de bienes hace su solemne entrada allá, en el mundo donde no valen nada los millones, las habilidades comerciales, ni la intriga (p. 68).

“Plenilunio”

Análisis de la trama: No puede considerarse que haya una trama, ya que la única actividad que se desarrolla es el informe del narrador al contemplar a Susana y al músico. Más bien, este relato es una viñeta: la voz narrativa parte de la observación de un instante para reflexionar acerca de la oposición realidad/imaginación mediante descripciones, sinestesias y simbolismos.

Técnicas tradicionales para el análisis psicológico de los personajes

Informe del narrador psicólogo: El narrador observa desde un punto indeterminado a Susana, quien contempla la luna a través de su ventana. Describe cómo se siente la joven soñadora: “Levantó sus ojos hasta el luminoso círculo del satélite y, como si los rayos de éste, al envolverla en argentado nimbo, le arrancasen de la vida terrena, sintióse sumergida en la melancolía dulcísima de los recuerdos” (p. 165). La voz narrativa informa lo que ella está recordando: un baile y una visita al Observatorio Lowell.⁷⁴ En el baile conoció a un hombre del cual se enamoró perdidamente. Mientras le daban una explicación de los mares y lagos de la Luna, los pensamientos de Susana estaban con el guapo *sportman*. Ella prefiere la imaginación a la racionalidad de las explicaciones astronómicas. Sin embargo, sí le gusta la Luna, pero contemplándola desde su ventana, sin términos científicos que le quiten la belleza de sus movimientos en el cielo estrellado. De repente, Susana escucha un ruido: es el músico.

El narrador conoce la historia de este bohemio y la razón por la que se embriaga: se había fugado con una mujer casada que murió pocos años después y nunca la ha podido olvidar. Creía que Susana se parecía a su amada muerta, pero la joven siempre lo ignoraba. Mientras el narrador describía las emociones de ella, el músico tocó en el piano a Beethoven. La voz narrativa comunica lo que ocurre en el interior de la muchacha con una sinestesia: “La cristalina oleada de sonidos hizo suspirar a la virgen: su cuerpo todo sintió como si le envolviera un soplo tibio y acariciador, y pensando en las negras pupilas del galán perfumado, se le mojaron a ella las suyas transparentemente azules, con el llanto castísimo del primer deseo” (pp. 167-168). También

⁷⁴ Fue fundado por el astrónomo Percival Lowell en 1894. Está ubicado en Flagstaff, Arizona y se considera el observatorio más antiguo de los Estados Unidos.

notifica lo que le pasa al bohemio:

La sonata divina del divino alemán brotaba en electrizador raudal de sonidos, y cuando el borrachín artista hubo terminado, quedóse estático contemplando la fotográfica efigie de la difunta adúltera; pero las lágrimas empañaronle los ojos y le empaparon las mejillas; enclavó la cabeza entre ambas manos, y como si contemplase palpable el derrumbe de sus esperanzas todas y las polvosas ruinas de su corazón, lloró mucho, como niño caprichoso a quien destrozan vistoso juguete (p. 167).

Más que llorar por desamor, los personajes lloran porque no pueden escapar de la realidad para sumergirse en los mares de la imaginación y los sueños. A lo largo de la viñeta, el narrador introduce algunos elementos con fuerte carga simbólica como la luna, la noche y la música para representar la imaginación y la libertad; el observatorio, el sol y el día aluden a la racionalidad y la monotonía de la vida. Susana escapa de la realidad mediante sus ensoñaciones despierta y el músico por medio de un paraíso artificial. Estas ideas son reiteradas al final:

Susana lloraba a intervalos, excitada por la sonata; las cosas de la tierra parecíanle tristes, hubiera querido que siempre fuera noche de plenilunio y que su galán la mirase de lejos, a la misteriosa luz del pálido satélite... El músico siguió sollozando y mirando a través de sus lágrimas el retrato de la amada difunta, y también habría deseado que nunca saliese el Sol, con su séquito de visiones hostiles, de sufrimientos y de esfuerzos... ¡Oh no! Que no volviese a salir el Sol, sino que siempre fuera noche de plenilunio para que, en las alas de la divina sonata, pudiese volar a través de los espacios siderales, sin más compañera que la difunta amada y el rostro femenino del astro muerto (p. 168).

La figura de Pierrot se manifiesta en la viñeta: Susana en la ventana suspirando por el *sportman* y el músico triste recordando a su amada muerta emulan al *clown* enamorado de Colombina y de la Luna. Aunque no se mencione explícitamente, la muerte está presente: Susana y el músico todavía respiran, pero sus almas están muertas debido al vacío que sienten en sus existencias.

“¡Neurosis emperadora fin de siglo!”

Análisis de la trama: El narrador recuerda las entrevistas que tuvo con dos amigos. La locura es el hilo conductor de los diálogos que comparte con los lectores. Pero no se trata de cualquier tipo de demencia, sino aquella que es provocada por la peligrosa actividad de “narcotizar el alma con literatura [...]” (p. 78, p. 81). El cuento se divide en dos partes, el encuentro con Federico, el amigo cuerdo y la entrevista con Reinaldo, el amigo loco. Los recursos que reflejan los procesos mentales únicamente se aplican al demente.

Técnicas tradicionales para el análisis psicológico de los personajes

Informe del narrador psicólogo: El narrador detalla lo que ocurrió cuando visitó a Reinaldo, quien antes de perder la razón era escritor. Lo primero que informa es la broma literaria que su amigo

hace con una pantufla roja y otra negra: “— Mira —me dijo—, traigo a Stendhal en los pies. *Le rouge* —y me enseñó el pie derecho [que tenía una pantufla roja] — *et le noir*, y levantando el izquierdo arrojó al viento la pantufla negra” (p. 81, p. 85). Después, el demente le recita algunas líneas de la leyenda “El castillo de Waifro” de José Zorrilla y tiene una alucinación en la que veía a los personajes. Ante esta situación, el narrador comenta: “Yo contesté moviendo la cabeza, la incliné para que no mirara mi traidora sonrisa triste... y Reinaldo dejó perder sus brillantes miradas de loco en el espacio azul” (p. 81, p. 86). Un organillo que tocaba la sonata catorce, más conocida como el “Claro de luna”, de Beethoven se escucha en el manicomio y el narrador comunica la reacción de su amigo: “Dejó Reinaldo caer dolorosamente su cabeza hacia atrás, se envolvió en la bata, se acercó a mi hasta pegarme con una de sus rodillas y se pasó la mano por la frente, como si quisiera arreglar los cabellos que ya no tenía” (*idem.*). El fondo musical hace que el loco tenga una nueva alucinación: ahora se encuentra en un monasterio medieval asistiendo a una ceremonia fúnebre. La Edad Media surgida en su visión propicia un discurso introspectivo en el loco. Cuando concluye, el narrador comenta que “Reinaldo, presa de una convulsión horrible, se arrojó furiosamente contra el suelo. Dos loqueros vinieron a levantarlo, y yo salí del manicomio [...]” (pp. 82-83, p. 88).

Introspección: A partir de la alucinación del funeral, Reinaldo reflexiona con sensatez acerca de la crisis de la modernidad que se vive en la época del cuento, es decir, a finales del siglo XIX. El soliloquio empieza con una crítica a la desigualdad que el capitalismo y la modernización industrial han traído como consecuencia: “Quisiera haber vivido en aquella Edad Media y no en este siglo estúpido de los rieles... Entonces sólo había vasallos y señores feudales, no medianías imbéciles [...]” (p. 82, p. 87). Admira las sociedades antiguas porque no estaban enfermas ni corrompidas: “[...] Aquellas gentes no eran neurópatas infelices, en quienes se habían acumulado los vicios y las enfermedades de nuestros abuelos” (p. 82, pp. 87-88). Después, medita sobre lo relativo que puede ser la cordura:

—Si las gentes dicen que estoy loco [...] ¿Quién me garantiza que ellas están cuerdas? ¿Por qué están cuerdas? ¿Por qué construyen torres de fierro y llenan de rieles las selvas y las llanuras? ¿Por qué están cuerdas? ¿Por qué tienen la habilidad de amontonar millones y de chupar la sangre y el sudor de los imbéciles que sólo saben beber alcohol?... (p. 82, p. 88).

Estas reflexiones ponen a pensar si de verdad está demente o es un soñador despierto que se deja llevar por las ficciones que lee. Las esperanzas de sensatez se desvanecen cuando tiene la alucinación que remite a la atmósfera poética de “Las letanías de Satán” de Baudelaire, ya que

después cae convulsionado:

[...] Ven conmigo —rugió Reinaldo— ven... Allí está Baudelaire, vamos con él a evocar a Satanás. *De profundis clamavi ad te Satanas* —gritó agitándose furiosamente...— Desde el abismo profundo de mi desesperación te imploro; ven, ángel caído, ven a curar con azufre las heridas sangrientas que abrieron los hombres en mi corazón... ven, arcángel de los asesinos... protector de las meretrices; ven príncipe de las tinieblas, curador insigne de las angustias humanas... *de profundis clamavi ad te*. (p. 82, p. 88).

3.2.3 Espacio⁷⁵

Además de ser el escenario en donde se desarrolla la trama, el espacio refleja una significación cultural, estética, ideológica y social determinada. No solamente es un mecanismo de estilización del texto, es “parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto”.⁷⁶ Se dice del espacio que es una noción histórica, ya que cada época literaria tiene una predilección topográfica diferente: en el siglo XIX los espacios miméticos descritos como si fueran lugares extraídos del mundo referencial son la constante del realismo, que se extiende hasta el modernismo. La función de las descripciones miméticas es lograr un efecto de realidad en el lector.⁷⁷ Otra manera de lograr este efecto de verosimilitud es por medio de las referencias espaciales concretas que tienen un anclaje real. La mayoría de los cuentos de Alberto Leduc se ubican en espacios cuyos referentes son verificables. En “Fragatita” y “El aparecido” la trama se desarrolla en el Puerto de Veracruz; en “En el litoral del Pacífico” en la Bahía de San Bartolomé, Baja California; “Los tres Reyes”, “Un cerebral”, “Un anarquista”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” y “Plenilunio” se ubican en la ciudad de México y por la referencias que da el narrador, como el cementerio de Santa Paula, el convento de Santo Domingo, el hospital de San Hipólito, la Alameda, la calle de Rosales y la de Perpetua, la avenida Paseo de la Reforma y Chapultepec, puede afirmarse que específicamente se desarrollan en los alrededores del actual Centro Histórico. Por otra parte, en “El asesinato”, “¡Divina!”, “Nupcias fúnebres” y “Danza macabra” no se explicita una ubicación referencial, pero se desarrollan en una ciudad. Por último, en “La visita”, al ser un cuento introspectivo, la ubicación espacial pasa a segundo término, ya que lo que importa es que el desarrollo de la trama se da en las meditaciones del narrador.

⁷⁵ El aparato crítico se sustenta en las reflexiones sobre el espacio decimonónico que elabora María Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*.

⁷⁶ Zubiaurre, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ Vid. Roland Barthes, “El efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 211-221.

Espacios femeninos y espacios masculinos: el mar y la casa

María Teresa Zubiaurre considera que “el sexo de los personajes [es] el verdadero creador del espacio, el factor fundamental que canaliza sus funciones y su significado”.⁷⁸ Precisamente, uno de los aspectos más interesantes de los espacios narrativos decimonónicos es la diferencia que existe entre los espacios femeninos y los masculinos, así como los recursos que cada uno utiliza para configurarse. El espacio femenino se asocia a un lugar clausurado, monótono, pasivo y privado que funciona como anticipación o impulso para que se desarrolle la acción.

Uno de los espacios recurrentes en los cuentos de Leduc es el mar, y esto lo distingue de sus contemporáneos: “es el único escritor modernista que utiliza el mar en sus historias así como los puertos del Golfo como escenarios”.⁷⁹ Cuando el mar es contemplado por los personajes con atemorizante soledad ante la inmensidad que ese cuerpo de agua representa, o cuando está en consonancia con el estado anímico de aquéllos, las descripciones predicen las acciones. Hay dos caracterizaciones del espacio acuático: una pasiva y otra activa. La caracterización pasiva es la que se relaciona con lo femenino, por medio de una prosopopeya del mar como ente infinito, murmurador y melancólico que sugiere una invitación a la reflexión y a la contemplación ensoñadora. Esto ocurre en “Beatriz” y “El aparecido”. En el primer cuento, contrasta el deterioro progresivo e incesante de la salud de la tísica con la impasibilidad del mar que antes, durante y después de su muerte “gemía, bajo la extensión negra donde brillaban las estrellas blancas” (p. 51, p. 127). La cualidad de imperturbable que tiene el mar representa la eternidad, la inmensidad y el poder de la naturaleza en oposición con la fugacidad y la fragilidad de la vida humana. Cuando se presentan este tipo de escenarios naturales que imponen por su extensión infinita, como podrían ser el mar, el cielo, la llanura, el bosque, etc., el tono que domina la narración es de melancolía aunada a una vulnerabilidad del personaje al saberse indefenso e impotente ante la fuerza natural. Además, estas escenas reflejan, explícita o implícitamente, la insignificancia de la humanidad, por más que se empeñe en competir contra la naturaleza.⁸⁰

En “El aparecido”, el narrador testigo es incitado por “la mar infinita, movediza, ondulante

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 147.

⁷⁹ *Cfr.* “He is the only author of the group who utilizes the sea in his stories as well as certain Gulf ports as settings. His accurate description of the French Quarter in New Orleans in two of his stories indicates very clearly his familiarity with the city as well as a memory for small details. The author also uses Veracruz and Tampico in several of his works”, Dorothy Bratsas, *Prose of the Mexican modernists*, p. 117.

⁸⁰ *Cfr.* “When man finds himself depicted as more and more miserable and impotent before the destructive forces of nature, he cannot help but feel insignificant and overwhelmed by this own nothingness when comparing himself with the gigantic forces that sustain him or crush him with equal indifference”, Jesús E. Valenzuela *cit. por* Bratsas, *op. cit.*, p. 236.

[...] la extensión inmensamente azul del cielo, cubriendo la extensión profunda y sin fin” (p. 20) para recordar al misterioso grumete noruego y reflexionar sobre la muerte y la soledad. Todas las descripciones que hace la voz narrativa aluden a la desolación que le produce la inmensidad del paisaje acuático: “ahogaba mis miradas en la llanura infinita de las aguas y deseaba no despertar de aquel letargo embriagador que, a semejanza de eterina (sic) embriaguez, fatigaba los órganos de mis sentidos con voluptuoso cansancio y daba a mi alma melancolías nostálgicas y místicas” (*idem*). La sorpresa de encontrarse con otro bergantín que llevaba en la proa a un muchacho justifica la soledad que el mar con su imponente extensión le produce al narrador.

La caracterización activa del mar se presenta en el cuento “En el litoral del Pacífico”, en donde su violento dinamismo, junto con el vuelo de los cuervos y los gritos de los chacales, acompañan la trama de la muerte terrorífica de Arainza, el marino cataléptico: “Los cuervos hambrientos graznaban entorno de los desenterradores; a veinte metros del sepulcro, el Pacífico gemidor se estrellaba contra las rocas, y por la perforación de un peñasco entraban las aguas saliendo irisado penacho diamantino que se encaraba con el cielo y el sol” (p. 24).

En “Fragatita”, el mar siempre aparece en movimiento, a diferencia de la pasividad con que se presenta en “Beatriz” o “El aparecido”. Por ejemplo, cuando el mar rechaza a la mulata “como si temiera su peligrosa seducción” (p. 50, p. 12), cuando Fragatita descubre los rebencazos en la espalda de Douairé y su gemido se confunde con “el sordo gemir del Norte que alborotaba el Golfo desde la Península floridense hasta la yucateca” (p. 51, p. 12) y por último, cuando el mar arrastra a sus profundidades el cadáver del contraamaestre.

Los espacios masculinos se refieren a aquellos que son exteriores, están en constante movimiento y que sólo son abarcables con una dominante visión panorámica, que recuerda un acto de conquista o de posesión territorial. Zubiaurre afirma que “no pocas veces, con él se metaforiza el ansia de poder y la ambición de un personaje (siempre, y sin excepción, masculino)”.⁸¹ Otras veces, la visión panorámica se refleja como una evocación nostálgica del pasado perdido. Los temas espaciales o *cronotopoi* recurrentes para describir los espacios masculinos son la torre, la montaña, la atalaya o cualquier tipo de elevación geográfica que ponga al personaje en una perspectiva elevada. Es importante destacar que, como dice la investigadora colombiana, este tipo de ejercicios panorámicos no están permitidos a los personajes femeninos, ya que ellas no pueden tener una visión abarcadora y total de la realidad que las rodea. Los espacios masculinos de los cuentos de Leduc son las proas de los bergantines de “En el litoral del

⁸¹ *Op. cit.*, p. 140.

Pacífico” y “El aparecido”, los balcones de “Plenilunio”, las lápidas de “Danza macabra” y la miserable celda estudiantil en las alturas donde vive el estudiante de “El asesinato”.

En los dos primeros casos, los personajes, sean protagonistas o testigos, están viajando en el mar y esta travesía

sugiere la idea de verticalidad o de ascenso espiritual o social. En no pocas ocasiones, al ascenso metafórico lo acompaña el acento redundante de una elevación “de verdad”, de un accidente geográfico o arquitectónico que presupone altura [...] no obstante, que para dar esa sensación de ascenso no siempre hace falta subir efectivamente a la torre o llegar a la cumbre de la montaña, sino que basta muchas veces con que el protagonista mire y dirija la mirada tan sólo hacia uno de estos puntos sobresalientes de la geografía natural o urbana.⁸²

Esta geografía natural que dominan los personajes con la vista es la inmensidad del mar, que sólo pueden contemplar de esa manera cuando están arriba de la proa. En el caso de “En el litoral del Pacífico” el ascenso que se representa es social y lo realiza Arainza, el cataléptico. Él tiene una alta posición en la jerarquía de la embarcación porque es el segundo comandante y su superioridad queda plasmada en esta descripción: “Cuando en altamar, subía a mediodía al puente del bergantín goleta a tomar la longitud y latitud, parecía con el sextante, esfinge marina preguntando sus secretos al profundo Océano” (p. 23). En esa posición, el cataléptico dominaba con la vista el infinito paisaje marino. En “El aparecido”, el ascenso que hace el narrador testigo es espiritual, ya que su alma se tranquiliza contemplando el mar:

ninguna reminiscencia de amor o abandono, de miseria o dolor, turbaba la paz absoluta de mi espíritu [...] Las playas áridas, las campiñas desoladas; los mares en calma y los cielos plomizos y lluviosos, contagian con su lluvia, con su calma, con su desolación y su aridez, al ser misterioso que anima nuestra envoltura de materia [...] Ni siquiera el constante y desgarrador recuerdo de la madre abandonada, turbó aquella tarde la paz profunda, la quietud absoluta de mi espíritu... (p. 20)

En “Plenilunio”, aunque el narrador está contemplando a Susana y al músico desde un punto indeterminado, la posición en la que se encuentra supone un espacio en las alturas, como una ventana o un balcón, para que pueda tener esa perspectiva tan clara como para estudiar los procesos mentales a partir de las reacciones de los personajes en sus respectivas habitaciones. Este punto de vista le confiere al narrador superioridad porque puede observar con minuciosidad los movimientos de los sujetos de su análisis.

En “Danza macabra”, cuando salen los tres personajes de sus tumbas para reflexionar sobre la hipocresía y otros defectos de los seres humanos, el ascenso no nada más es a nivel físico (subir

⁸² Zubiaurre, *op. cit.*, p. 39.

de los sepulcros al cementerio), sino a nivel espiritual porque los tres estando muertos, se ubican en un estadio superior al de los vivos porque en el más allá, a pesar de sus diferencias, encuentran amistad y confianza verdaderas.

En “El asesinato”, la ubicación en alto del cuarto donde vive Federico le permite tener una vista panorámica del nocturno cielo estrellado, que así como el mar, se divisa inmenso. Pero con el acto de mirarlo, el estudiante lo domina, aunque sea por unos instantes: “Abría la ventana y se ponía a contemplar cómo iban levantándose sobre la línea negra del horizonte, los siete astros temblorosos y brillantes, que forman la constelación de Orión y la gran estrella reluciente y magnífica del Can Mayor” (p. 68).

Algunos espacios femeninos típicos de la narrativa del siglo XIX son la casa, sus habitaciones y el jardín, generalmente habitados por mujeres, cuyo único contacto con el entorno se da a través de las ventanas y las puertas abiertas. La ciudad, a pesar de su dinamismo por las actividades cotidianas, los cambios que sufre por la explosión demográfica y la expansión de la mancha urbana hasta las periferias derivado de los procesos de industrialización, que son propias de un espacio masculino, también posee carácter femenino en el sentido de la penetrabilidad que manifiesta a través de sus ventanas. Aunque estos parámetros espaciales sean machistas, reflejan la ideología androcéntrica de la época: se creía que las mujeres buenas y honestas debían estar recluidas como monjas en sus casas (como ocurre con el arquetipo virginal de la *femme fragile*), mientras que las mujeres perversas y deshonestas son aquellas atrevidas (*femme fatale*) que profanaban el hogar monacal abandonándolo para conocer el mundo exterior y pasado un tiempo, encontraban su perdición e incluso la muerte.

En “Beatriz”, otro espacio femenino es la casa cercana a la playa que habita la tuberculosa junto con su esposo. La enfermedad contribuyó a que la mujer se recluyera más en su hogar y el único contacto que podía tener con el entorno marítimo que la rodeaba era a través de su ventana: “Beatriz se sintió desfallecer; ya no podía ir a bañarse al mar, se enfadaba por cualquier ruido insignificante y encontraba gran placer en dejar que los criados arrastraran su sillón hasta la ventana, desde donde se veía el cielo y el mar...” (p. 49, p. 125).

En “¡Divina!” se aprecia claramente la movilidad espacial, que conduce a la protagonista a un trágico final. La historia empieza en la casa de sus padres adoptivos y la habitación que se destaca es su alcoba virgínea, asimismo, como ya se mencionó, en esta parte de la trama la caracterización de la protagonista es de una *femme fragile*. Cuando la rubia huye con su medio hermano, los espacios que se aluden son el club y el *bar-room*, así como una lujosa casa rentada, que le pagaban

sus amantes. Estos escenarios reflejan la transformación de Divina, que al abandonar el hogar para conocer el mundo y el amor prohibido, deja de ser virginal y se convierte en *femme fatale* y después, la musa erótica del pintor obsesionado. La siguiente residencia de Divina es la “pobrísima vivienda que Andrés llamaba su *tienda de bobemio*” (p. 39, p. 75), de la que destaca el estudio iluminado por “la siniestra luz ensangrentada de una lámpara cubierta con pantalla roja” (p. 41, p. 78), que anticipa el asesinato de la hermosa adúltera. La última morada de Divina es el anfiteatro, a donde llega su cadáver por haber violentado tanto el hogar de los padres que la adoptaron como el amor de Andrés.

La conexión que se establece entre Fragatita y el mar se relaciona con lo que dice Georges Poulet acerca del espacio proustiano: existen “ciertos personajes que en la memoria del lector se perfilan siempre vinculados a ese lugar que los vio aparecer por primera vez y que, a partir de ese instante, los rodea siempre, como si de un aura se tratara”.⁸³ En este caso, el mar se presenta como el *leitmotiv* que acompaña siempre a la mulata. Este fenómeno del espacio — aura es más frecuente en los personajes femeninos que en los masculinos, por ejemplo Divina y el eterno rayo de sol que la sigue hasta su muerte o el crepúsculo que acompaña a Beatriz hasta su último ataque tísico. En “Fragatita”, la transgresión que hace el personaje femenino no es del hogar monacal, ya que ella es una prostituta; lo que violenta es su entorno marino de sirena cuando huye a la ciudad de México, después del asesinato de Juan Sánchez. La mulata quebranta su hábitat y como consecuencia de esto, muere por la sífilis que contrajo en los bajos fondos de la capital.

La ciudad

Además del mar y los puertos, la urbe es otro escenario frecuente en los relatos. La ciudad es una de esas predilecciones topográficas típicas de la literatura decimonónica. A diferencia de los otros modernistas, Alberto Leduc no retrató ambientes aristocráticos, cosmopolitas ni lujosos. Por el contrario, concentró su atención en las zonas pobres, a veces evocando el espacio naturalista, aunque sin la crudeza ni la sordidez que caracteriza aquella tendencia.

El escritor queretano utiliza la cara oculta de la ciudad porfiriana para denunciar, sutilmente, que la estabilidad y el progreso tan exaltados por el régimen son una vil máscara que esconde la verdadera situación social: miseria, ignorancia y explotación de los más pobres a manos de los burgueses y los ricos.

Dentro de los universos ciudadanos de los cuentos, los lugares que sirven como escenarios recurrentes son los cementerios (“Danza macabra”, “Nupcias fúnebres”), los parques (“Un

⁸³ Georges Poulet *cit. por* Zubiaurre, *op. cit.*, p. 30.

anarquista”), los hospitales mentales y las calles (“¡Neurosis emperadora fin de siglo!”), los barrios marginales (“Los tres Reyes”), las vecindades y los hogares humildes (“Un cerebral”, “El asesinato”, “¡Divina!”). En este último relato, también aparece una casa de gente rica, que es el hogar de los padres adoptivos de Divina, así como la casa a donde se mudó con Carlos. A pesar de la riqueza material que ostentan estos dos lugares, lo que resalta es la decadencia moral que envuelve a sus habitantes (incesto, prostitución, avaricia).

Tanto los espacios marinos como los ciudadanos, generalmente, están dominados por la noche, para enfatizar la melancolía, el pesimismo, la locura, la soledad y la angustia que sienten los personajes de todas las historias. Por esta razón, estos escenarios son psicológicos y simbólicos.⁸⁴

Descripción e inventario

La descripción y el inventario son los recursos básicos para estructurar el espacio narrativo. Este ordenamiento lo realiza el narrador o los personajes con la “mirada semántica”, definida por María del Carmen Bobes Naves como

signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen [...] Los objetos no aparecen en su discurso de forma ingenua, no son vistos con mirada simplemente testimonial, sino que, al contrario, tienen una carga significativa que la mirada descubre o añade [...].⁸⁵

Asimismo, tanto la descripción como el inventario influyen “en la estructura del relato ya que de un modo u otro lo suspende[n], introduciendo un ritmo diferente y aplazando la resolución de los acontecimientos”.⁸⁶ La relación que el personaje tiene con su entorno se expresa por medio de la descripción, ya que “las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje [...] el espacio refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje”.⁸⁷

La psicología trastornada de Federico de “El asesinato” y de Daniel de “Un cerebral” se manifiesta por medio de las descripciones que el narrador hace de sus cuartos, cuyo mobiliario es similar en los dos casos. En el primer cuento hay descripciones tanto del espacio interior como del exterior, pero en ambos la atmósfera lúgubre y misteriosa refuerza la idea de que estos entornos propician la insania mental del asesino del perro negro. El narrador describe el extraño espacio que Federico ve a través de su ventana: “se miraba el raquítico campanario de aquel templo, y muchas veces durante las horas nocturnas silenciosas, venían a turbar su recogimiento

⁸⁴ *Cfr.* Anderson Imbert, “Primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo, el escenario, el diálogo y la caracterización”, *op. cit.*, p. 235.

⁸⁵ María del Carmen Bobes Naves *cit. por* Zubiaurre, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁶ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 237.

⁸⁷ René Welleck y Austin Warren *cit. por* Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 211.

beatífico los graznidos de los búhos, los chirridos de las lechuzas y el aleteo de los murciélagos que habitaban aquel campanario” (p. 68). La descripción del cuarto del estudiante intenta reflejar descuido y desorden, en especial por la escasez de muebles, pero sin duda, estas carencias son intencionadas para destacar la vela en forma de cráneo, que dota a la atmósfera de un tono más extraño y lúgubre: “un catre, cuatro sillas, una mesa con libros, un tocador sucio y viejo; y sobre la mesa un cráneo amarillento, mugroso [...]” (p. 69).

En “Un cerebral”, además de que se muestra el estrato socioeconómico bajo al que pertenece el suicida también se da un indicio del desorden mental que padece y que se magnifica por la presencia de la pistola:

Dos cuartos de un entresuelo, blanqueados con cal, y la cocina, formaban la viviendita; uno de los cuartos era la habitación de doña Carmelita y otro de Daniel. En el de éste, un catre, una mesa, dos sillas desvencijadas, casi siempre una taza con café, y aquella tarde un revólver entre los libros esparcidos sobre la mesa (p. 74, p. 116).

Los únicos espacios sobrenaturales son los de “Danza macabra” y “Nupcias fúnebres”, en los cuales se percibe la influencia de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant.

En “Danza macabra”, así como en “El asesinato” y “En el litoral del Pacífico”, la descripción tétrica se refuerza con lo sonoro. Pero a pesar de que el cuento se desarrolla en un cementerio no tiene un tono terrorífico, sino satírico porque la conversación de los muertos invita a una meditación acerca de los defectos de la humanidad:

Los contornos negruzcos de la Luna llena parecían simular en el firmamento irónica sonrisa de cráneo reluciente. El literato abrió las mandíbulas sin carne por décima vez. El viento helado de noviembre silbó entre sus huesos maxilares, como los búhos que salen al anochecer. La dama lanzó un suspiro semejante al zumbido de tábano, y el esposo una carcajada parecida a graznido de cuervo. Y amigablemente abrazados, bajo la sonrisa irónica de la Luna, se echaron a andar por las avenidas del panteón [...] (p. 172).

En “Nupcias fúnebres” la descripción del cementerio es importante porque los claroscuros tienen una fuerte carga simbólica. El ocultamiento del sol es una metáfora de la pérdida de la razón de Luis, el amigo opiómano del narrador que cree casarse con una muerta. La luna y la noche significan que el vicioso ha entrado en el imperio de la oscuridad mental que lo conducirá a la muerte:

Desapareció por completo la luz y por el lugar donde acababa de hundirse el sol quedó prendido un fragmento de círculo plateado que alumbraba débilmente las piedras de los sepulcros y el follaje de los cipreses [...] Comenzó a soplar el frío cierzo de octubre, y de sus ataúdes surgieron los invitados a mis bodas. Reían sus cráneos, y entre sus gusanosas descarnadas mandíbulas silbaba el viento helado. Los invitados me aturdían con su demoniaca carcajada continua; su pavorosa risa estridente semejaba la sollozante misa de

Chopin en el Nocturno XIX. Me aterró la macabra hilaridad de los invitados y hui a refugiarme en una tumba blanca para esperar allí que llegase la desposada [...] El semicírculo plateado que había alumbrado el cementerio se perdió también (p. 87, pp. 107-108).

El apoyo en lo sonoro para enfatizar el efecto del espacio tenebroso de nuevo está presente. Por otra parte, el inventario es frecuente en la literatura decimonónica porque “siente fascinación por las cosas; pero [como] no todo puede describirse [...] por esta razón [...] se enumeran”.⁸⁸ Esta técnica está relacionada con el coleccionismo, así que las obras de arte son susceptibles de presentarse por este medio. “¡Divina!” es el único cuento que tiene un inventario, el de los bocetos de la adúltera que Andrés tiene en su humilde vivienda:

Ya era una bacante sin concluir [...], ya un pie de bañadora [...], ya un busto de sirena coronada de algas [...], y por fin su cabeza y su cuello habían servido al artista para hacer una multitud de estudios que se hallaban diseminados en desorden sobre las paredes. Tan pronto era la criminal Reina merovingia [...], más allá la demente novia de Hamlet [...] o también una virgen rafaélica [...], ya por fin el último estudio del artista en uno de cuyos ángulos se leía: *Divina Rayo de Sol* (pp. 39-40, pp. 75-76).

Además, en este inventario de los dibujos que Divina inspiró, se percibe la monomanía que siente el pintor por su musa.

3.2.4 Personajes⁸⁹

Junto con la topografía, la prosopografía es el recurso narrativo más utilizado en los cuentos de Leduc. Los narradores se detienen a caracterizar los personajes tanto externa como internamente.

Todos los personajes de estos relatos son sujetos fragmentados y pertenecientes a estratos socioeconómicos bajos. A veces, padecen alguna enfermedad física o mental que les impide participar de manera normal dentro de su comunidad. En otras ocasiones, su ideología determina la exclusión de su entorno social. También se dan casos en los que sus oficios provocan el rechazo de los demás, como sería el caso de Andrés y Fragatita, ya que el arte y la prostitución se salen de los parámetros establecidos y aceptados por la sociedad finisecular. Los personajes de Leduc se caracterizan por ser “socialmente atípicos y marginales hasta la improbabilidad”.⁹⁰

⁸⁸ Zubiaurre, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁹ A partir de las ideas de Anderson Imbert en “Primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo, el escenario, el diálogo y la caracterización”, *op. cit.*, pp. 236-249.

⁹⁰ Mario Martín, “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, p. 114.

Caracterización externa: la apariencia

En “Los tres Reyes” destaca la descripción de la ropa de los niños porque el narrador aprovecha para satirizar la avaricia de la burguesía:

Algunas veces los tres Reyes iban a visitar a la esposa del *clubman* C... y de ahí salían transformados y lujosamente grotescos. Manuel, con la mitad superior de un frac viejo del *clubman*, se envolvía el busto y perdía sus manos en las anchísimas mangas. Luisa se abrigaba hasta los muslos con una *matinée* usadísima de la señora filantrópica, que también era alta y gruesa; y María ocultaba todo su cuerpo, desde el cuello hasta los pies, en un *caracol* agujereado, ex propiedad de la misma dama (pp. 31-32).

Asimismo, en la caracterización de Luisa, la niña de quince años, se introduce la morbidez decadentista que anticipa su destino como prostituta: “Cuando caminaban se entreabrían los harapos con que Luisa cubría su cuerpo y se miraban sus muslos blancos y delicados de mendiga virgen” (p. 31).

Anteriormente, se mencionaron las descripciones de Fragatita y Divina, así como la importancia que tienen sus ojos brillantes. En ambos casos, las pupilas enfatizan su condición de mujeres fatales que con la mirada refulgente de sensualidad dominan a los hombres e incluso al mar. La descripción que se hace del progresivo deterioro de Beatriz por la tuberculosis refuerza la idea de su próxima muerte, y una vez más, se enfatiza el aspecto de sus ojos: “El pobre esposo de Beatriz miró con terror cómo desaparecía el color rosado de las mejillas acariciadas con delicia; miró palidecer los labios besados con frenesí; miró hundirse aquellos ojos y aumentar notablemente el sombrío reflejo brillante de aquellas pupilas negras” (p. 48, p. 123). El esposo se imagina como acabará su amada Beatriz y lo expresa con una descripción decadentista, que recuerda el poema “Una carroña”⁹¹ de Charles Baudelaire: “Las órbitas de sus ojos, que tantas veces he cerrado con mis labios, se van a convertir en hervideros de gusanos inmundos... y ese cuerpo perfumado que turba mis sentidos, formará dentro de algunos meses un haz de huesos descarnados, un montón de materia pestilente y pútrida...” (pp. 48-49, p. 124).

En “Nupcias fúnebres”, la descripción de la novia con quien se desposa Luis en el cementerio también contiene un referente baudelaireano: la muerte del poema “Danza

⁹¹ *Cfr.* “Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido / del que salían negras tropas / de larvas, que a lo largo de estos vivos jirones / —espeso líquido— fluían / [...] / — ¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia, / igual que esta horrible infección, / tú, mi pasión y mi ángel, la estrella de mis ojos, / y el sol de mi naturaleza! / ¡Sí! Así será, oh Reina de las gracias, después / de los últimos sacramentos, / cuando a enmohecerte vayas bajo hierbas y flores / en medio de las osamentas. / ¡Entonces, oh mi hermosa, dirás a los gusanos / que a besos te devorarán, / que he guardado la esencia y la forma divina / de mis amores descompuestos!” (vv. 17-20, 37-48). Baudelaire, *Las flores del mal*, pp. 163-167.

macabra”,⁹² que comparte con el cuento homónimo de Leduc, la crítica a la superficialidad de la burguesía. La descripción de la novia del opiómano se conoce por la transcripción de lo que la voz interior le dictó al narrador cuando entró en trance:

Miré a la novia que llegaba vestida con jirones de sudario blanco... coronada con adornideras y con mirtos [...] Y su sonrisa tranquila me atraía. Me fascinaba su serenidad que esparcía en torno mío un ambiente de sonidos claros, cristalinos, cintilantes como el brillo de Rigel de Orión... Se acercó la novia y me besó en los labios con sus descarnados labios [...] Tu beso glacial, ¡oh desposada lúgubre!, no es la vana satisfacción de un deseo, sino la libertad de todos los deseos, la libertad del exasperante contacto con los hombres, la libertad de todas las angustias y de todas las mentiras humanas (pp. 87-88, pp. 108-109).

Caracterización interna: la personalidad

Analizaré la interioridad de los personajes a partir de su relación con la trama, su ideología y los cambios que sufren durante el desarrollo del cuento.

Personajes dinámicos y personajes estáticos

Dependiendo de su desempeño dentro de la trama, los personajes pueden ser estudiados como materia narrativa o como conciencia narrativa. En el primer caso, estamos ante personajes que actúan y participan activamente dentro de la narración. La voz narrativa casi no interviene porque vemos directamente lo que hacen los personajes. En otras palabras, se trata de actores dinámicos. Por otra parte, si son conciencias narrativas, los personajes ejercen como narradores de la historia, ya que ésta gira entorno de sus diálogos y sus monólogos e imponen su cosmovisión. En este caso, también son personajes dinámicos. Sin embargo, existen personajes que necesitan ser presentados por el narrador porque no hablan ni participan en la historia: éstos son personajes estáticos.

Fragatita, Divina, Carlos, Andrés, el esposo de Beatriz, Federico de “El asesinato” y de “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, Arainza, Daniel de “Un cerebral” y de “Un anarquista”, Reinaldo, los muertos de “Danza macabra”, Susana y el músico alcohólico, la Muerte en “La

⁹² *Cfr.* “Cual viviente, orgullosa de su noble estatura, / con su gran ramillete, sus guantes, su pañuelo, / tiene la delgadez y la desenvoltura / de una flaca coqueta de aspecto extravagante. / [...] / Tinieblas y vacío sus ojos hondos forman, / y su cráneo, con flores bellamente peinado, / [...] / La sima de tus ojos, llena de ideas horridas, / el vértigo desata, y los danzantes cautos / nunca contemplarán sin una amarga náusea / la sonrisa eternal de tus treinta y dos dientes. / Y sin embargo ¿quién no abrazó a un esqueleto? / ¿Y quién no se ha nutrido con cosas del sepulcro? / ¿el perfume qué importa, el traje o el tocado? / Quien se asquea demuestra que bello se creía. / [...] / En todo clima y todo sol, la Muerte te admira / viendo tus contorsiones, risible Humanidad, / y a veces, como tú, perfumada de mirra, / sus ironías mezcla con tus estupideces” (vv. 1-4, 13-14, 41-48, 61-64). Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 377-381. Tanto en la descripción de Leduc como en los versos de Baudelaire existe una crítica tácita a la banalidad de los burgueses. Además, para los dos escritores la muerte representa la libertad y un estadio superior donde las almas pueden observar con objetividad los ingenuos deseos de superioridad e inmortalidad, así como los vicios y las preocupaciones ridículas de la humanidad.

visita” y los narradores de “El aparecido” y “La visita” son personajes dinámicos, como materia o como conciencia narrativa. Pierre Douairé, Juan Sánchez, Beatriz, Wilfrid, los hermanos Reyes y Luis son personajes estáticos. Por lo tanto, la mayoría de los relatos posee personajes que de alguna u otra manera son dinámicos, pero esto no quiere decir que sean complejos ni rotundos. Además, hay que añadir que en “El asesinato” se presentan dos agentes no humanos que promueven la acción: el perro negro Tom y el cráneo que hace las veces de vela.

Enrique Anderson Imbert clasifica los personajes en cinco categorías, de las cuales cuatro aparecen en estos cuentos:

Personajes cuyo carácter no se deja alterar por las circunstancias. Son retraídos, ensimismados o trastornados: El narrador de “El aparecido”, el narrador de “La visita” y Reinaldo de “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”. En los dos primeros casos son seres ensimismados con su soledad y sus reflexiones, en el tercero, se trata de un hombre loco. También podría agregarse a Beatriz, quien a pesar de que con su nombre da título a un cuento, se presenta como una mujer retraída y muda antes de su muerte.

Personajes que se sienten afectados por las circunstancias pero reaccionan y permanecen dueños de sí mismos. El carácter no se rinde: lucha y tiene posibilidades de vencer las fuerzas adversas: Daniel de “Un anarquista” porque cree que con sus ideales ácratas el problema del mundo podrá resolverse y los tres muertos de “Danza macabra” que critican los defectos de los vivos, pero que encuentran en la muerte la amistad verdadera y la solidaridad.

Personajes que parecen dominar las adversidades pero al final del cuento resultan derrotados por ellas. Su personalidad queda destruida: Fragatita se venga exitosamente de Juan Sánchez, pero al huir a la ciudad encuentra su muerte. Divina se da una vida de placeres adúlteros, hasta que conoce a Andrés y se va con él. Parece que ella dominó sus genes deterministas, pero éstos resurgen para que sea asesinada. Arainza lucha dentro del ataúd con la rata, pero su esfuerzo es inútil. Federico de “El asesinato” pone fin a los molestos aullidos del perro, pero al matarlo sugestionado por el cráneo, su salud mental queda trastornada.

Personajes que reciben los golpes de las circunstancias pero no hacen nada para sobreponerse: Los niños de los tres Reyes no se dan cuenta de que ejercer la prostitución y robar los conducirá a destinos trágicos como los de sus fallecidos padres. El esposo de Beatriz no hace lo posible por consultar otros médicos para que traten la tuberculosis de su esposa, además desconoce que el clima de la costa es funesto para los pacientes que padecen esta enfermedad. Desde antes de que ella muriera, el esposo se la pasaba lamentándose de la injusticia que implica la futura muerte de Beatriz porque

ella es la felicidad que tanto ha anhelado. Daniel de “Un cerebral” se suicida porque cree que su novia no lo quiere. A pesar de que él es un ávido lector de filósofos como Kant y novelistas como Stendhal, no se da cuenta de que Lucecita no vale la pena por ser tan ignorante. Pareciera ser que sin el amor de esta joven, Daniel no es nada y por eso decide quitarse la vida. En “Plenilunio”, tanto Susana como el músico alcohólico prefieren vivir añorando la felicidad del pasado, pero no hacen nada para que esa felicidad sea real en sus actuales vidas. Luis de “Nupcias fúnebres” está desencantado de la existencia y se deja consumir por el opio y alcohol hasta que se vuelve loco y muere.

Existen móviles recurrentes que determinan la conducta de algunos personajes: soledad (“El aparecido”), pobreza (“Los tres Reyes”), venganza (“Fragatita”), impotencia ante la muerte (“Beatriz”, “En el litoral del Pacífico”), locura (“El asesinato”, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, “¡Divina!”), hastío de la vida (“Un cerebral”, “Nupcias fúnebres”, “Plenilunio”) y reflexión (“La visita”, “Danza macabra”, “Un anarquista”).

Ideología simple e ideología compleja

Hay personajes que son simples o complejos según sus ideas. Los primeros no se detienen mucho a pensar, nada más actúan para lograr un propósito. Los personajes complejos se caracterizan por tener varios rasgos de carácter, a veces contradictorios y sostener una lucha interna o externa. Este tipo de personajes son frecuentes en los cuentos psicológicos, como Reinaldo de “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, el narrador de “La visita”, los muertos de “Danza macabra” y Daniel de “Un anarquista” que se distinguen por reflexionar, criticar e incluso proponer soluciones para los problemas que sufre la humanidad.

El personaje más interesante es éste último, ya que como mencioné anteriormente, Leduc lo utiliza para expresar sus ideas revolucionarias que mejorarían el mundo partiendo de la acracia. La miseria, junto con un trabajo fastidioso y poco reductible, son los factores que justifican el desencanto por la vida que siente Daniel, quien es descrito como una figura misteriosa, cuyas carcajadas son histéricas y sus ojos brillan lúgubrementemente. El perfil del protagonista coincide con las características del héroe decadente, pero no cumple con la condición aristocrática, por lo tanto, sus razones del desencanto existencial hablan de una conciencia social que está inconforme con el sistema político, judicial y económico que se vive a finales del siglo XIX. Este malestar es el mismo que Leduc sentía ante el panorama de desigualdad e injusticia que lo rodeaba.

A pesar de su pobreza, Daniel tiene una cultura muy amplia: sus referencias van de la historia bíblica a la historia francesa y en lo literario de Shakespeare a Zolá, de Tomás de Kempis a

Stendhal, entre otros. En este sentido, el anarquista no desaprovecha la oportunidad para criticar a Víctor Hugo por su orientación política y para engrandecer a Alphonse de Lamartine:

¡Pobre Lamartine! —dijo Daniel—, ¡quién hubiera creído que él, después de haber dado la República a la Francia, moriría pobre y olvidado, mientras el egoísta, el orgulloso, el poeta, el artista que tuvo los defectos del advenedizo y del *bourgeois* había de ser enterrado en el Panteón y glorificado como un semidiós por el pueblo francés! (p. 92, p. 96).

Daniel encuentra en la acracia y en la destrucción del mundo, la única solución para acabar con los problemas sociales y económicos derivados del progreso y la acumulación de capital a manos de unos cuantos:

¿Quién puede afirmar que el anarquismo no sea la próxima revolución universal, el único medio de dar contestación a las preguntas eternas e inquietadoras del proletario? ¿Quién puede asegurarte que dentro de cincuenta años, o cien, o doscientos, no hayan desaparecido del orbe todas las formas gubernativas actuales, todas las naciones y las sociedades modernas? [...] ¿Por qué no creer que todos los regímenes gubernativos son malos, que todos los gobernantes son pésimos, puesto que son hombres y, por consiguiente, imperfectos, viciosos, incapaces, egoístas, ambiciosos, insaciables, que sólo miran su bienestar? ¿Por qué no creer que la única manera de regenerar el mundo es destruirlo, fundir el oro, causa de todos nuestros males, convertir los Bancos en cenizas, hacer necrópolis de las capitales del mundo? [...] De ahí surgirá una nueva sociedad, la nueva República universal, la nueva humanidad... y si no surge nada, tanto mejor: siquiera habrán desaparecido el dolor, la miseria, el hambre, los crímenes y la prostitución, porque habrá desaparecido de la Tierra la especie humana, causa única y primitiva de sus males [...] (p. 95, pp. 100-101).

En estas afirmaciones es claramente perceptible una sensación de malestar, hastío, desencanto y pesimismo, que abiertamente no se manifestaría en México sino hasta 1910 con el estallido de la Revolución y en Europa hasta 1914 con la Gran Guerra, que sería seguida por una Segunda aproximadamente veinte años después. Gracias a estas ideas, Alberto Leduc fue calificado como agorero y pesimista entre sus compañeros, sin embargo sus pensamientos, por muy fatídicos que fueran, tenían fundamento en las reflexiones de sus lecturas políticas y filosóficas, y en su conciencia social.⁹³

Personajes planos y personajes rotundos

Para determinar si un personaje es plano o rotundo no importa si sus meditaciones son profundas o simples, ya que esto se decide por los cambios que sufren a lo largo del cuento. Debido a la brevedad que tienen los relatos, es imposible que una personalidad se desarrolle y se modifique con la soltura que proporciona una novela. Pero aun así, existen ciertos personajes que

⁹³ Vid. Capítulo dos “Alberto Leduc, *encantado espíritu franco mexicano que escribe en castellano por bizarra anomalía*: acerca de su vida y su obra” en este trabajo.

cambian, sorprenden y sobresalen de los demás. En estos relatos son dos mujeres las que destacan, a pesar de que no son complejas: Fragatita y Divina. Aunque hay personajes que hacen reflexiones muy interesantes y que presentan claramente una cosmovisión, éstos no cambian, a lo largo de todo el cuento se presentan de la misma manera y por lo tanto no sorprenden como lo hacen estos personajes femeninos.

En el caso de la mulata veracruzana llaman la atención sus gestos de humanidad y solidaridad, como cuando prende velas por el patrón de la “Julia” y el cabo de artilleros que se acuchillaron por su amor, y principalmente, cuando asesina al abusivo contraamaestre que golpeó a Pierre. Fragatita no es un prostituta cualquiera: como ya se mencionó, a veces es retratada como la seductora y animalizada *femme fatale* que incluso le impone respeto al mar, pero también se le describe de un modo humanizado y amoroso, cualidades que no siempre se asocian a una mujer adúltera. Es de sorprender que tome como móvil los rebencazos que le dieron a Pierre para ejecutar una venganza, cuya justificación real es de tipo racial y no pasional.

En “¡Divina!” presenciamos el proceso de degeneración de la protagonista, que pasa de ser una *femme fragile* de un hogar aristocrático a la *femme fatale* en decadencia que encuentra la muerte a manos de su obsesionado amante. Así como Santa, Divina se esforzó por llevar una vida honesta al lado del pintor. Sin embargo, desde el principio percibimos que los vicios y los libertinajes son inherentes a ella y poco a poco éstos la devoran hasta que su vida se extingue junto con la luz solar que siempre la acompañaba.

3.3 Análisis temático

Aunque en el estudio formal he mencionado algunos aspectos del contenido, en este apartado abordaré el análisis partiendo de los dos temas que unifican los relatos: la muerte y la enfermedad. Posteriormente, los cuentos se tratarán dependiendo del tipo de crisis finisecular que sufren los personajes: la individual, relacionada con los malestares decadentistas, y la no individual, que alude a los malestares sociales por medio de una crítica.

3.3.1 La muerte y la enfermedad

Tanto para los poetas como para los prosistas de la segunda oleada modernista, el tema de la muerte, junto con la sexualidad, la violencia y la perversión, fue central. Hay que recordar que los

escritores nacidos entre 1866 y 1880⁹⁴ buscaban con ansia una renovación del paradigma literario, en el cual, además de modificarse la forma en que se escribía, cambiaron los temas de los textos. El deseo de construir la identidad nacional, la esperanza en el mejoramiento de la sociedad y la exaltación de la patria que hicieron los escritores de la República Restaurada, choca cruentamente con el anhelo de explorar lo erótico, el desencanto ante una vida que no comprende al gremio artístico y el halago de lo cosmopolita que a grandes rasgos caracteriza a los modernistas.

La pérdida de fe en el régimen porfiriano, las crisis existenciales y el tedio que produce la vida son los detonantes para que los modernistas mexicanos encuentren en la muerte el invernadero ideal para cultivar sus novedosas y tóxicas flores literarias. Como se observó en la revisión de las polémicas de 1892 a 1898, el desencanto y el nihilismo crearon una atmósfera compartida por las sociedades del mundo occidental.⁹⁵ Una existencia desilusionada y vacía de esperanzas fundamentada en el *carpe diem* es la que llevan los personajes de los textos modernistas. En los relatos de Leduc, el verdadero miedo de estos seres fragmentados es a la vida y no a la muerte, ya que ésta representa un espacio empíreo en donde tendrán una vida feliz y libre de angustias. Esta exaltación y celebración que se hace de la muerte es un reflejo literario del desalentador halo universal que impregnaba el fin de siglo. Los catorce cuentos analizados tienen algún tipo de muerte: física, espiritual o social. Hay cuentos que presentan más de una.

Muerte física

La muerte natural por enfermedad aparece únicamente en “Beatriz” (tisis), en “Fragatita” (sífilis) y en “El aparecido” (fiebre amarilla). Aunque Arainza de “En el litoral del Pacífico” está enfermo, su muerte verdadera se adelanta porque creen que durante un episodio cataléptico ya no tiene vida y lo entierran. Su fallecimiento se debe a la asfixia y a las mordeduras de la rata, no propiamente a su padecimiento. En “Los tres Reyes” se sabe por el narrador que los padres de los niños han muerto por alcoholismo y demencia. La muerte más frecuente en la literatura del modernismo es por causas no naturales. En los cuentos de Leduc, los decesos violentos por homicidio se presentan en “Fragatita”, “El asesinato” y “¡Divina!”. En los tres casos son acuchillamientos descritos detalladamente. Nada más hay una muerte por suicidio, la de Daniel de “Un cerebral”.

Muerte espiritual y muerte social

La muerte espiritual y la muerte social son simbólicas. La primera se refiere a un fallecimiento

⁹⁴ *Vid.* El apartado de “Las oleadas del modernismo” en el capítulo uno de este trabajo.

⁹⁵ *Vid.* Los apartados “Las polémicas del modernismo” y “¿Modernismo o decadentismo?” en el capítulo uno de este trabajo.

en vida provocado por la insatisfacción y la monotonía de una existencia que no llena a las personas. Este tipo de muerte en vida es elegida por el individuo y aparece en “Plenilunio” por medio de Susana y el músico con sus eternas ensoñaciones para evadir la realidad. Por otra parte, la muerte social no es elegida por el individuo, sino por la comunidad que lo rodea. En otras palabras, se trata de una exclusión, acompañada de un rechazo inducidos por las diferencias que tiene una persona con sus semejantes. En “Un anarquista”, Daniel es rechazado por sus ideas ácratas que se apartan del *statu quo* del capitalismo. Sin embargo, a él no le importa ser segregado por su ideología. A veces el ostracismo es por razones de seguridad, como sería en el caso de los desequilibrados encerrados en un hospital psiquiátrico, ya que pueden poner en riesgo tanto su integridad física como la de otros. Esto le ocurre a Reinaldo de “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, quien es confinado a un sanatorio. Otras veces, el hastío por la vida conduce a la opiomanía, a la locura y finalmente a la muerte, como le sucede a Luis de “Nupcias fúnebres”.

Es evidente que el escritor queretano tenía predilección por la locura, y su mejor acercamiento al tema lo realiza en *Un calvario. Memorias de una exclaustrada*. La invasión de las tinieblas que opacan la lucidez mental es uno de los tópicos preferidos de la literatura finisecular, tanto europea como hispanoamericana. En México, el interés por la locura se origina a partir de las investigaciones de Cesare Lombroso, Max Nordau, Paul Bourget, William James y Sigmund Freud, que se publicaron en los medios impresos de la capital.⁹⁶

Para enfatizar el tema de la demencia, los literatos de la época echaban mano del vocabulario médico. Estos adjetivos, sacados de su contexto, intensifican la decadencia física o psicológica que llevará al personaje a la muerte.⁹⁷ En “Un cerebral” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” se incluyen frases decadentistas, que tienen la función hiperestésica de agudizar el proceso de degeneración de los protagonistas: *llagas extrañas [...] incurables y profundas, asquerosas úlceras, nervios enfermizos, narcotizar el alma, hacer vibrar los nervios, intensa vida cerebral, fenómenos mórbidos, autopsia de un alma que no se pertenece, caos impenetrable para la ciencia, encefalitis intersticial difusa, vesanias, reblandecimiento cerebral, lipemanías, neurosis, idiotismo*, etc. No obstante, frases como *occipital frontal, topografía cerebral o palmatoria craneana*, también pertenecientes al léxico de medicina que aparecen en “El asesinato” tienen la función de dar verosimilitud a este relato fantástico.

⁹⁶ Es probable que Alberto Leduc haya leído el artículo “La fiesta de los locos” de Julio Poulat, que se publicó en *El Mundo Ilustrado* el 11 de agosto de 1895. Este texto ilustra varios de los padecimientos mentales conocidos en la época. Cfr. Bratsas, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁷ Cfr. *Ibidem.*, pp. 219-220.

Reflexión sobre la muerte

En “Danza macabra” los narradores meditan sobre la vida después de la muerte y las ventajas que ésta tiene sobre la existencia terrenal. La Muerte como personaje aparece en “La visita”, donde es caracterizada como la gran conciliadora y la suprema fuerza dominadora del mundo de la que nadie puede escapar. El esposo de Beatriz, ante su impotencia por el próximo deceso de su amada, describe a la Muerte como la única Santa Madre Excelsa que libera de los dolores y las tristezas humanas. La muerte como solución definitiva para los problemas de la humanidad también es aludida por Daniel, el anarquista, aunque su radical propuesta es con el fin de un mejoramiento social y no individual, como sería en el caso del esposo de la tuberculosa.

En la poética de Alberto Leduc la muerte es el tema principal y a pesar de ser tratado de diferentes maneras, todas reflejan una concepción idílica de elevación y libertad para que los personajes escapen de la podredumbre del mundo y de sus vidas.

3.3.2 Manifestaciones individuales de la crisis de la modernidad: el fantasma decadentista

La crisis de la modernidad afecta mediante dos tipos de malestares que son los responsables de la fragmentación de los personajes: somáticos y psíquicos. Ambos tienen su origen en el desencanto universal que reinaba el fin de siglo, en el aburrimiento de una vida monótona dentro una ciudad en movimiento, en el rechazo a la burguesía y a la mercantilización del arte como objeto de consumo de masas. Asimismo, surgen de la oposición a las ideas racionales que el positivismo esbozaba para explicar lo inefable como la fe y el espíritu. Ivan A. Schulman habla de un “desmoronamiento de valores aceptados como tradiciones [razón por la cual] surge en la América positivista el desgarramiento espiritual e intelectual”.⁹⁸ En este pesimista panorama, los personajes se caracterizan por la abulia que los domina y lo único que hacen es esperar estoicamente la degeneración de su existencia.

Malestares somáticos: cuerpo mórbido

En su afán por hallar nuevas formas de evocar la belleza y el placer estético, los modernistas mexicanos encontraron en el tópico decadentista de la enfermedad un referente idóneo que respondía a sus inquietudes transgresoras. Los escritores de la segunda oleada se caracterizaron por describir la degeneración física con imágenes vívidas, como la que hace el narrador de “Beatriz”. Es habitual descubrir en las páginas literarias de la época que la beldad de un cuerpo

⁹⁸ Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, *El modernismo*, p. 83.

enfermo o muerto es mayor a la que tendría si estuviera vivo. En los relatos estudiados, el poder que ejerce un cuerpo amado putrefacto tiene efecto sobre el esposo de Beatriz, Luis de “Nupcias fúnebres” y el músico de “Plenilunio”. Otros malestares físicos que se mencionan son la fiebre amarilla, la sífilis y la catalepsia, utilizada con frecuencia en el decadentismo francés y el modernismo de tendencia decadente.

Malestares psíquicos: mente mórbida

En el decadentismo, los personajes son seres aburridos de la vida que buscan la manera de dar sentido a su existencia mediante nuevas experimentaciones, que van desde el alcohol y las drogas hasta las parafilias. Algunos temas de la literatura francesa de finales del siglo XIX, como la locura, el nihilismo, el desencanto y la subversión de lo socialmente establecido, son utilizados por los modernistas de la segunda oleada. No se trató de la imitación que tanto criticó Victoriano Salado Álvarez: la razón que los llevó a ficcionalizar con estos motivos es porque ellos también sentían y compartían el aburrimiento y la zozobra con sus pares europeos. Era la atmósfera de la época. No obstante, los personajes mexicanos, a excepción de la galería de Bernardo Couto Castillo, no fueron tan radicales y transgresores como los franceses. Todos los personajes de Alberto Leduc padecen los malestares psíquicos más usuales: vacío existencial, depresión, abulia, hastío de la vida, soledad, nihilismo, egoísmo, parafilia (necrofilia), neurosis y locura. Cualquier malestar, somático o psíquico de éstos, conduce irremediablemente a la muerte.

3.3.3 Manifestaciones no individuales de la crisis de la modernidad: la crítica social implícita

Estos relatos, además de que exponen la decadencia física o mental que sufren los personajes, lanzan una crítica contra la descomposición que está sufriendo la sociedad mexicana de la época. Mientras el régimen dictatorial afirmaba que la prosperidad financiera y la expansión industrial estaban haciendo del país una potencia mundial, la realidad se alejaba de esa imagen: pobreza, analfabetismo, explotación laboral de hombres y niños, pocas oportunidades para salir adelante, etc. Leduc fue consciente de la situación y con sensibilidad artística incluyó estos problemas sociales en sus relatos. Utilizó técnicas propias del realismo, como la descripción detallada de espacios que tienen un anclaje en la ciudad de México con el propósito de dar verosimilitud a la historia. Pero se apartó de los postulados realistas porque sus narradores no logran abstenerse de

moralizar y, por lo tanto, son incapaces de ser objetivos.⁹⁹ Los problemas que denuncian algunos cuentos son la pobreza, la explotación sexual infantil, el alcoholismo, el machismo, la ignorancia, la enajenación religiosa, la opinión ridícula que se tenía acerca de la literatura, la injusta división de clases dentro del capitalismo, los defectos de las personas tanto en el medio laboral como en el familiar y la desfavorable situación social del artista.

Pobreza, prostitución infantil y alcoholismo: “Los tres Reyes”

El naturalismo es la tendencia literaria que permite una crítica más objetiva para exponer la complicada realidad de los bajos fondos ciudadanos. A pesar de la descripción fría y verosímil que hace de los espacios, el narrador no logra ser imparcial. En este cuento se presenta la historia de tres hermanos, cuyas edades oscilan entre los diez y los quince años, que son obligados a pedir limosna por sus padres. Cuando los progenitores mueren, la madre de demencia y el padre de alcoholismo, el destino de los huérfanos está determinado a ser todo menos agradable y próspero. A la ocupación de mendigos que aprendieron cuando vivían sus padres, se le suma la de la prostitución y el vandalismo. La hermana mayor es acechada por la “niña Carlotita”, una mujer de sesenta años, quien desde los quince se dedicó a la prostitución y ahora regentea una casa de citas. Por diez pesos, Luisa Reyes aceptó irse a trabajar con ella. Un año después, María, su hermana, también ingresó al comercio sexual. Manuel, el menor de la familia, no corrió con mejor suerte: dejó de mendigar y empezó a robar pañuelos y relojes, hasta que a los doce años lo atrapó la policía. En el tiempo diegético, el narrador informa que el joven está en la Cárcel de Belén esperando sentencia acusado de homicidio, mientras que las niñas están “esperando el hospital”, es decir, esperando que la sífilis las consuma. En este crudo relato, Leduc denuncia los casos que posiblemente vio en las zonas marginales de la ciudad y la provincia. Han pasado más de cien años y el problema de la explotación sexual y el robo sigue siendo una constante en la sociedad. Ahora la enfermedad venérea ya no es la sífilis, sino el SIDA y ya no se roban relojes ni pañuelos, sino celulares y tarjetas bancarias. Lamentablemente, el mismo entorno ficcional nocivo de los hermanos Reyes persiste.

Machismo, ignorancia y literatura nociva: “Un cerebral” y “Un anarquista”

Las figuras femeninas de “Un cerebral” son retratadas con una óptica machista para criticar la ignorancia y la enajenación religiosa de la sociedad. Luz García tiene dieciocho años, pertenece a

⁹⁹ *Cfr.* “While they are realistic and portray social conditions objectively, their authors are not always completely attentive to the characteristics of the Realistic novel. There were two related deviations from the realistic standard: inability to refrain from moralizing and inability to be completely objective. The writers did not allow their readers the opportunity to draw their own conclusions but drew them for them”, Bratsas, *op. cit.*, p. 164.

la clase media y es la novia de Daniel, el cerebral que se suicida. El *modus vivendi* de Lucecita coincide con el de todas las mujeres casaderas de su época:

Desde el lunes hasta el sábado se levanta temprano, oye misa, se compone, se peina, se arregla los rizos sobre la frente, algunas veces sale o sino se pone a cortar moldes para vestidos mientras llega la hora de comer; por la tarde hojea un libro que nunca acaba de leer, y cuando se oscurece, sale al balcón y charla una hora con Daniel [...] Él con su cándido lirismo intenta hablar constantemente de su pasión; ella le habla de sus trajes, del Teatro Hidalgo o del próximo baile en la casa de alguna de sus amigas (p. 73, p. 114).

Sus aspiraciones acerca del futuro y lo que debe ser la vida de una mujer realizada serán compartidas por varias generaciones de mujeres aún durante el siglo XX:

Se casará, sí, y será feliz, amará a su marido sin exaltación, sin arrebatos; lo amará razonadamente, como ama toda mujer sana. Después del primer hijo amará más a sus hijos que a su marido, será buena esposa, muy buena madre, verá en el esposo al *fournisseur* de sus hijos, y mientras llega el hombre que provea a los hijos de alimentos y vestidos y educación, ella se divierte, baila, se confiesa, oye misa y luce su talle antes que lo deforme el matrimonio. En fin, es una señorita muy cuerda que no le da al amor más importancia que la que se necesita darle en la vida moderna social (p. 73, pp. 114-115).

En estos fragmentos, se exalta la devoción religiosa de Lucecita, que es inherente a las buenas mujeres, y además se aclara qué es lo que pide con tanto fervor: “en la misa reza siempre porque Daniel se convierta y no siga leyendo a Beyle” (p. 73, p. 115). La novia del cerebral está preocupada porque su amado está adentrándose en el peligroso terreno de la lectura de libros malsanos como los de Stendhal, los de Kant y de otros grandes escritores y filósofos. La opinión general prefería que los jóvenes ejercitaran su cuerpo en lugar de ilustrar su cerebro por medio de las reflexiones de sus lecturas, por esta razón, un amigo en común de Daniel y del narrador, le sugiere a éste último que “en vez de hacerlo leer, debe usted aconsejarle que vaya al *Skating*, que se compre una bicicleta, que desarrolle sus músculos y que no se envenene el alma y se vaporice el cerebro” (p. 74, p. 115). En las sociedades capitalistas es mejor que los jóvenes se desarrollen físicamente para que puedan rendir en los trabajos pesados o que establezcan relaciones sociales que les facilite el acceso a puestos importantes, en lugar de que cultiven su espíritu o que piensen acerca de los problemas que hay en el mundo. En este sentido, doña Carmelita, la anciana y devota madre adoptiva de Daniel, refuerza la postura que se tenía contra el fomento de la lectura con argumentos ridículos acerca de lo peligroso que puede ser esta actividad: “Lléveselo usted para que no esté secando aquí los sesos sobre esos libros [...] Esos malditos libros le matarán” (p. 74, p. 116). Doña Carmelita representa la ignorancia y la ceguera religiosa que ve como acto diabólico todo uso de razón.

Cuando Daniel se suicida, la anciana se niega a creer que el desamor de Luz fue la razón de la tragedia y culpa a los libros como los responsables directos de la muerte de su hijo: “Esos libros le mataron; no fue la bala del revólver, sino esos impíos, miserables, que no saben del daño que hacen a las almas con sus herejías” (p. 76, pp. 119-120). El narrador le dice a la ignara octogenaria que fueron los desdenes de Luz los que orillaron a su amigo al suicidio, pero ella lo niega: “No señor, Lucecita es muy cristiana y lo quiso mucho” (p. 76, p. 120). La anciana está segura de que la misericordia del Señor no se apiadará de esos miserables asesinos: “¡Pobre Daniel! —dijo la anciana al servirnos café— Dios ha de haberle perdonado; pero cómo arderán eternamente en los infiernos sus *Kantes* y sus *Stendbales*” (p. 77, p. 120). Ella, así como muchos, piensa que no hay mejor credo que el suyo: “¿Quién de todos esos herejes —prosiguió— quién ha predicado una doctrina tan santa, tan bella, tan consoladora como la de nuestro Salvador Divino?” (*idem*). Otro defecto de la anciana provocado por la ignorancia es el machismo: “F... y yo, velamos el cadáver del suicida [...] Nos empeñamos en cubrirlo con rosas blancas y violetas; doña Carmelita se opuso ligeramente, argumentando que sólo a las *niñas* se les ponen flores” (p. 76, p. 119). Para doña Carmelita, las flores únicamente son para las mujeres, ya que si a los hombres les gustaran se demeritaría su virilidad.

Por otra parte, “Un anarquista” tiene vasos comunicantes con “Un cerebral” no nada más en el nombre de los protagonistas, sino en el reflejo de la idea que se tenía acerca de los libros como agentes nocivos. El narrador hace un comentario doxal sobre las lecturas que ha hecho su amigo el ácrata:

En sus horas de ocio ha leído cuanto le cayó a las manos, y naturalmente mucho malo; no malo literariamente hablando, sino malo de lo que daña el alma, de lo que mata los ideales, de lo que envenena el cerebro, predisponiéndolo al razonamiento frío y a la duda precoz, en vez de dejar al corazón su fe y sus sueños cándidos de niño (pp. 89-90, p. 92).

Crítica al capitalismo: “Un anarquista” y “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”

Influenciado por las ideas del activista y líder estudiantil francés Auguste Blanqui (1805-1881) y por el escritor y político Alphonse de Lamartine (1790-1869), Daniel expone su perspectiva de los problemas económicos que agitan al mundo. Está consciente de que la industrialización y la acumulación de riqueza a costa del trabajo mal pagado de las masas son el origen de la crisis que sufre la mayor parte de las sociedades capitalistas. El ácrata considera que las ideas sociales del autor de *Raphael* son fundamentales para que la cuestión social empiece a resolverse: demostrar las garantías necesarias de la propiedad, oponerse a toda facción que quiera monopolizar el poder,

creer en la soberanía, rebelarse contra la tiranía de una sola clase que intente usurpar los derechos del pueblo y enfrentar a todos los gobernantes ambiciosos y corruptos (*Cfr.* p. 93, p. 98).

A pesar de su admiración por los ideales políticos de igualdad y justicia del romanticismo francés, la solución que él cree efectiva no es esperanzadora. Daniel está tan desencantado de la vida que cree que la única respuesta para los problemas sociales es la destrucción de la humanidad: “Que [...] todas las capitales del mundo, todas las *admirables* capitales en donde diariamente mueren de hambre o se prostituyen infinidad de seres, todas se conviertan en catafalcos inmensos, en necrópolis que alumbrara siniestramente el Sol” (p. 91, p. 95). Ante la angustia expresada por el narrador, que representa la opinión de la sociedad a la que no le gusta escuchar la realidad porque es cruel, el anarquista le dice: “Evidentemente tú no quieres escucharme ni te gusta oírme, porque eres de los cándidos que *esperan* todavía; eres de los infelices que a cada momento encuentran la manera de dramatizar esta farsa monótona de la vida, este sainete insulso de la existencia humana...” (*idem.*).

Daniel menciona una alternativa menos violenta que la destrucción para paliar momentáneamente el dolor que produce la vida moderna: “mirar el arte y el amor como narcóticos únicos que nos arrancarán por algunos instantes de esta pesadilla estúpida que se llama vida real” (p. 90 y p. 93). Esta solución fue la más adecuada para escapar del panorama fatídico que representaba la crisis universal de finales del siglo XIX. Asimismo, es la postura que adoptaron la mayor parte de los artistas del modernismo y la razón por la que fueron llamados evasores de la realidad social.

En “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, Reinaldo critica la estructura socioeconómica del mundo occidental. Aunque tiene un padecimiento mental, reflexiona sensatamente acerca de la desigualdad que el capitalismo ha provocado en la sociedad, y por esta razón le hubiera gustado vivir en la Edad Media “y no en este siglo estúpido de los rieles... Entonces sólo había vasallos y señores feudales, no medianías imbéciles...” (p. 82, p. 87). En su desesperación por explicar lo subjetivo que puede ser declarar a alguien loco, él se compara con los grandes empresarios para que los lectores saquen una conclusión acerca de quién está más demente, si él que es un maniático aficionado a la literatura de Baudelaire o el burgués que con sus ambiciones industriales explota tanto a la naturaleza como a la humanidad.

Reinaldo comparte con Daniel la idea de que el verdadero enemigo del hombre es él mismo. Con el afán de modernizar el mundo, los líderes políticos eligieron un modelo económico injusto que sólo enriquecía a unos cuantos a costa del trabajo bestial de casi toda la población. Valiéndose

de la voz de los personajes, Alberto Leduc expone su inconformidad ante la acumulación de bienes innecesarios, la explotación laboral, el materialismo, el individualismo y todos los defectos que padeció la sociedad de finales del siglo XIX a causa del capitalismo.

Defectos sociales: “Danza macabra” y “¡Divina!”

En “Danza macabra”, los tres personajes reflexionan acerca del rápido olvido de los seres humanos, así como de la envidia, la hipocresía y la banalidad. El esposo se queja del falso luto de su viuda y su nuevo matrimonio; el escritor se decepciona de las mentiras de sus colegas y la madre se lamenta de que su hijo ya no se acuerda de ella y está dilapidando la fortuna que con sacrificios hizo para darle una vida mejor. Para ellos es una farsa que sus familiares o amistades los recuerden nada más un día al año; pero lo que más les molesta es que los vivos creen que ya cumplieron con una responsabilidad moral en el momento de dejarles flores en los sepulcros. Los personajes piensan que cuando ponen la ofrenda en sus tumbas, los vivos se vanaglorian para que los demás digan que son buenos porque cumplieron con visitar a sus muertos. Tantos son los deseos de que se sepa que visitaron el cementerio que cada corona tiene “su listón y el nombre de quien la daba, sí, para que el muerto sepa a qué atenerse respecto a la lealtad de sus amigos” (p. 172). Al final del relato, los protagonistas concluyen que lo mejor que les ha sucedido es fallecer, ya que en la muerte encontraron la amistad verdadera y el bienestar que nunca tuvieron en el mundo terrenal.

La decadencia moral en las familias no sólo ocurre en los sectores marginales, como en “Los tres Reyes”, sino también en la burguesía, tal como sucede en “¡Divina!” con el incesto. Leduc expone con agudeza las transgresiones dentro de una familia rica porque podían ocultarlas debido a que tenían los medios para hacerlo, a diferencia de una familia pobre, que no tenía más remedio que cargar con su falta. En “¡Divina!”, así como “Ángela Lorenzana” que no se analizó en este trabajo, se critica el encubrimiento de la irresponsabilidad de tener hijos antes del matrimonio para después abandonarlos en los orfanatorios como La Inclusa.

Aunque en “¡Divina!” no se menciona el origen de los padres biológicos de la rubia, es probable que su nacimiento haya sido consecuencia de un adulterio. En “Ángela Lorenzana”, la protagonista es depositada en la casa hogar siendo una recién nacida y el narrador describe la escena que hace pensar que la situación de Divina es similar a la de Ángela Lorenzana: “Luego el rodar del carruaje en la silenciosa noche, apagó los sollozos que se escapaban del pecho de la madre ingrata que enterró su falta en el torno de la Casa de Cuna. ¡La Inclusa! ¡El Torno! El

antifaz para el adulterio y para las faltas de los ricos... ”.¹⁰⁰

Artistas excluidos de la sociedad: “¡Divina!” y “Plenilunio”

En el universo de estos relatos, únicamente aparecen dos artistas que siguen el arquetipo del bohemio que sufre la hostilidad social; este tópico es frecuente en el decadentismo y en el modernismo. Derivado de la crisis epocal del fin de siglo, el gremio artístico padeció inseguridad acerca de su función dentro de la nueva organización social que proponía el entorno burgués. En este nuevo medio, si el artista quería sobrevivir, era necesario que se adecuara a la oferta y la demanda de un público consumista que en lugar de valorar la experiencia única y sublime de la creación, apreciaba la reproducción en serie de las obras de arte. La ventaja de la industrialización del objeto artístico fue que su distribución pasó de un pequeño cenáculo de aristócratas a toda la población que podía desembolsar una módica cantidad de dinero para adquirir la litografía y el periódico que además de noticias, publicaba poemas y cuentos. Sin embargo, no todos se adaptaron a los planteamientos expedidos por la burguesía y para oponerse optaron por tomar como lema de su existencia “el arte por el arte”. Los artífices más radicales hicieron de esta divisa el *leitmotiv* no sólo de sus creaciones, sino de sus vidas. En el momento que hacen del arte su religión, los artistas son segregados por la sociedad dentro de la propia ciudad. Orillados por este rechazo, estos seres empiezan a llevar una vida que se alejaba e incluso atentaba contra lo socialmente establecido. Los bares y los restaurantes se convirtieron en los nuevos espacios para la creación, el debate y la difusión del arte de los bohemios desterrados del *modus vivendi* burgués.¹⁰¹

En “¡Divina!”, el pintor obsesionado con la belleza adúltera es un ejemplo de las condiciones en que vivían y se desarrollaban los artistas radicales que no aceptaron el *statu quo* de la sociedad: “Vivían muy lejos del centro de la ciudad, en una pobrísima vivienda que Andrés llamaba su *tienda de bohemio*” (p. 39, p. 75). En este caso, la exclusión del artista no sólo es evidente a nivel social, sino a nivel espacial.

En “Plenilunio”, el músico representa a todos los bohemios que optaron por refugiarse en los paraísos artificiales para hacer más tolerable la existencia en el mundo burgués. El alcohol y el amor necrófilo a su amada le daban fuerzas para enfrentarse día a día a la hostilidad de su entorno. En el estoicismo para enfrentar la realidad, el músico revela que el único motivo que lo mantiene con vida es saber con seguridad que morirá y que encontrará en la muerte ese empíreo tan anhelado por todos los personajes de estos relatos.

¹⁰⁰ Alberto Leduc, “Ángela Lorenzana”, *Fragatita y otros cuentos*, p. 30.

¹⁰¹ *Vid.* El aspecto artístico-filosófico de “¿Modernismo o decadentismo?” en el capítulo uno de este trabajo.

CONCLUSIONES

La principal orientación que tuvo el estudio de los cuentos fue la demostración de que la originalidad de la propuesta literaria de Alberto Leduc, con todo y el desconocimiento de su actividad como escritor y periodista, radica en el eclecticismo que cohesiona la preocupación social con la vocación artística que caracteriza a algunos autores del modernismo.

El análisis de los catorce cuentos elegidos me lleva a deducir que en el aspecto formal los relatos no presentan grandes innovaciones: casi todos comparten la estructura lineal del cuento clásico sin experimentaciones en el ámbito de la voz narrativa y la perspectiva. Sin embargo, resultan interesantes los cuentos que se concentran en exponer las reflexiones psicológicas de los personajes y del narrador. Leduc eligió para sus narraciones un lenguaje cotidiano y de fácil acceso para los lectores con la intención de que sus relatos fueran comprendidos por todos aquellos que, a pesar de no tener una basta cultura intelectual, pudieran sentir empatía, identificación o incluso rechazo con los argumentos presentados.

Sin duda, el recurso narrativo más utilizado por el escritor queretano es la descripción, ya sea topográfica o prosopográfica. Cada vez que recurre a ellas es con la intención de dotar de verosimilitud a las tramas, o de retardar el clímax, o para enfatizar los sentimientos de los personajes y las sensaciones que trasmite el entorno. Asimismo, otros recursos que Leduc utiliza para enfatizar la atmósfera de los escenarios son la sonoridad y los juegos de claroscuros.

El aspecto temático resultó ser el más atractivo en los relatos estudiados. Por una parte, la combinación de los temas sociales con los temas individualistas asociados al decadentismo revela el primer rasgo del eclecticismo que caracteriza el estilo de Leduc. El interés que tuvo el escritor por los problemas de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX está fundamentado tanto en su ideología política de izquierda, así como en su propia experiencia personal, que como se expuso en el capítulo dos, estuvo muy lejos de ser fácil y tranquila. Por otra parte, la constante presencia del tema de la muerte, la enfermedad, la soledad y el tedio existencial reflejados en todos los cuentos, responden a la atmósfera universal del fin de siglo que se explicó en el capítulo uno: el hastío, el escepticismo y el pesimismo fueron sentimientos compartidos por casi todos los artistas occidentales que vivieron el último cuarto del siglo XIX, como consecuencia de la hostilidad que el medio burgués y capitalista proyectaba a quienes que no se adecuaban a sus estatutos.

A esta explicación de tipo externa puede añadirse una justificación de carácter más íntimo, a partir de lo que sugieren los relatos: Alberto Leduc fue un hombre melancólico, sensible y

pensativo que vivió la época de la crisis finisecular y encontró en estos temas de corte decadentista el medio propicio para transmitir sus ideas y sus sentimientos más profundos, producto de su experiencia personal. Debido a la subjetividad que frecuentemente domina las narraciones, Leduc fue criticado por sus contemporáneos. El escritor queretano utilizó el tono intimista para acercar a sus narradores con los lectores, con el objetivo de lograr que éstos sintieran empatía e identificación con la historia que aquéllos relatan. Asimismo, cualquier manifestación artística, al nacer de la inspiración y los sentimientos de un artífice, necesita expresar ese cúmulo de sensibilidades personales para hacer de la obra una experiencia única y diferente de las de los demás. A partir de esto, es posible afirmar que Leduc recurrió tanto a la subjetividad como a la reflexión personal para enriquecer su estilo, encontrando en estos elementos literarios la anhelada originalidad modernista.

Otra representación utilizada por nuestro escritor para exteriorizar su eclecticismo es mediante la fusión de tendencias literarias. Evidentemente, esto no hubiera sido posible sin la apertura que propició el modernismo por su carencia de manifiestos artísticos. Alberto Leduc eligió los atributos narrativos característicos de las corrientes literarias europeas más importantes de la época con el propósito de embellecer su propio estilo. En este punto, el queretano coincide con el “cruzamiento en literatura” que propuso Manuel Gutiérrez Nájera en 1890. Después de los análisis del capítulo tres, encontré que los relatos presentan: la correspondencia anímica de los personajes con el espacio y la naturaleza que los rodea, los tétricos escenarios nocturnos y la exaltación de los sentimientos sobre la razón provenientes del romanticismo alemán; la descripción espacio temporal detallada para lograr la verosimilitud que surge de una óptica realista; la mirada de los bajos fondos urbanos, la exposición de la decadencia social y el determinismo naturalista; las descripciones líricas, el juego de claroscuros y el anhelo de la belleza del modernismo y las transgresiones, las enfermedades y el halo pesimista que rodea la existencia humana dentro del decadentismo.

Aunque de manera exigua, una expresión más del eclecticismo en el estilo de Leduc es la hibridación de géneros que involucra rasgos tanto de la escritura autobiográfica como de la novela psicológica.

La síntesis de los resultados obtenidos en la presente investigación es con la finalidad de arrojar luces a la literatura producida por el escritor menos conocido de la pléyade modernista mexicana. Es necesario leer sus relatos para llevarnos la sorpresa de que, a pesar del siglo que nos separa, muchas de las ideas y la concepción de mundo que tenía hoy en día prevalecen.

Si bien en cuestiones estilísticas y formales su técnica no es tan innovadora, el aspecto temático es lo que hace justo que a Alberto Leduc se le de la oportunidad de brillar por primera vez para que ocupe el lugar que merece en las letras mexicanas.

Por último, algunos temas que no se revisaron en esta tesis y que quedan por analizar son la relación entre el estilo de Leduc y Guy de Maupassant, la finalidad que tiene la exposición de algunos aspectos de la religión católica en los cuentos, el influjo que tienen en su narrativa la referencia a escritores como Baudelaire, los hermanos Goncourt, Stendhal, Víctor Hugo, Lamartine, Santa Teresa de Ávila y a filósofos como Schopenhauer, Kant y Platón. Otra posibilidad para un estudio posterior sería comparar hasta qué punto Alberto Leduc se apegó a los postulados anarco socialistas de Ravachol, Kropotkin, Blanqui, entre otros. Una opción más que podría estudiarse en el futuro son los vasos comunicantes en cuestiones temáticas que Leduc tiene con sus contemporáneos de la nómina modernista.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

LEDUC, Alberto. *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!* Edición de Teresa Ferrer Bernal, México: Factoría ediciones, 2005. (La Serpiente Emplumada 24)

_____. *En torno de una muerta*. México: Tipografía de *El Nacional*, 1898.

_____. *Fragatita y otros cuentos*. Presentación de Ignacio Trejo Fuentes, México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Premiá editora, 1984. (La Matraca 26. Segunda serie)

Indirecta

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992. (Letras e ideas)

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo. Selección, introducción y comentarios de José Miguel Oviedo, Madrid: Alianza, 2001. (Literatura)

(Antología) El cuento mexicano en el modernismo. Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Biblioteca del Estudiante Universitario 142)

Antología del decadentismo (1880-1900). Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Buenos Aires: Caja Negra, 2009. (Numancia)

Antología del modernismo (1884-1921). Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Era, 1999. (Biblioteca del Estudiante Universitario 90-91)

(Antología) La construcción del modernismo. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. (Biblioteca del Estudiante Universitario 137)

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid: Cátedra, 2008. (Mil letras)

BERISTAÍN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982. (Cuadernos del Seminario de Poética 6)

BRATSAS, Dorothy. *Prose of the Mexican modernists*. Columbia: Universidad de Missouri, 1963.

CAMPOS, Rubén M. *El bar. La vida literaria en México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaitzeff, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

_____. “La literatura realista mexicana IV. Novelas y cuentos de Alberto Leduc”, *El Nacional*, tomo XIX, año XIX, núm. 241 bis, México (25 de abril de 1897), p. 2. en *Diez artículos*

sobre literatura realista mexicana de Rubén M. Campos, tesis de licenciatura de José de Jesús Arenas Ruiz, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

CARBALLO, Emmanuel. *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

_____. “Del romanticismo al naturalismo”, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990.

CARTER, Boyd G. “La *Revista Azul*: la resurrección fallida. *Revista Azul* de Manuel Caballero”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

CEBALLOS, Ciro B. *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Edición crítica de Luz América Viveros Anaya, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

_____. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Edición crítica de Luz América Viveros Anaya, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010. (Resurrectio I. Edición Crítica 1)

CHAVARRI, Eduardo L. “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

CHAVES PACHECO, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997. (Cuadernos de poética 17)

_____. “«La mujer es más amarga que la muerte»: mujeres en la prosa modernista de México”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Edición y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

CLARK DE LARA, Belem. “Una crónica de las polémicas modernistas”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

_____ y CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. (Colección de bolsillo 16)

CORTÉS, Jaime Erasto y PAVÓN, Alfredo. “El cuento y sus espejos”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México-

Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

_____. *Antología de cuentos mexicanos del siglo XIX*. México: Ediciones Ateneo, 1978.

DE DIEGO, Rosa. “Poética del cuento decadente”, *Anales de filología francesa*, núm. 14, 2005-2006, pp. 83-97.

_____. “Sobre el héroe decadente”, *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, núm. 15, 2000, pp. 57-68.

DELEITO Y PIÑUELA, José. “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

DÍAZ RUIZ, Ignacio. “Lo hispanoamericano en México a fines del siglo XIX”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Ed. y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

GARCÍA-GIRÓN, Edmundo. “La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

GARCÍA RIVAS, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1972. (Tomos II: Siglo XIX y III: Siglo XX 1901-1950)

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2008. (Teoría de la literatura y literatura comparada 8)

HAHN, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premiá editora, 1978. (La red de Jonás)

HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Versión castellana de María Teresa Martínez, Madrid: Taurus, 1980. (Persiles)

HUERTA, David. “Transfiguraciones del cuento mexicano”, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990.

KARAGEORGOU-BASTEIA, Christina. “Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Edición de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

LONDOÑO, Santiago. “El cuento hispanoamericano en el siglo XIX”, *Cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Selección de Santiago Londoño Vélez, Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005. (Cara y Cruz)

MANDUJANO JACOBO, Pilar. “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Ed. y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

MARTÍN, Mario. “El cuento mexicano modernista: Fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Edición de Sara Poot Herrera, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 1996. (Serie El Estudio)

MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Cien de México)

MARTÍNEZ, Juana. “El cuento hispanoamericano del siglo XIX”, *Cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Selección de Santiago Londoño Vélez, Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005. (Cara y Cruz)

MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio. “La Revista Moderna”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

MATA, Óscar. *La novela corta mexicana del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco, 2003. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

MORETIC, Yerko. “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

NERVO, Amado. “Alberto Leduc”, *Semblanzas y crítica literaria*. México: Imprenta Universitaria, 1952.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Antología de cuentos mexicanos*. México: Editora Nacional, 1979. (1ª ed., 1926)

PAVÓN, Alfredo. “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico*, vol. 14, núm. 36, junio de 1988, pp. 88-99.

_____. “De la violencia en los modernistas”, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990.

PAZ, Octavio. “Traducción y metáfora”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 2008. (Serie El Estudio)

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2010. (Lingüística y Teoría Literaria)

PINEDA FRANCO, Adela. “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Edición y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen II: Publicaciones periódicas y otros impresos, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

POE, Edgar Allan. “La unidad de impresión”, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 2008. (Serie El Estudio)

QUIRARTE, Vicente. “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Edición de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

RAMÍREZ, Fausto. “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Edición y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen II: Publicaciones periódicas y otros impresos, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. “Cuatro aspectos del modernismo”, *Estudios de literatura mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. (Opúsculos Serie Ensayos)

SCHULMAN, Ivan A. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, *El modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1981. (El escritor y la crítica)

TABLADA, José Juan. *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas 22. Tercera serie)

_____. *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Lecturas Mexicanas 52. Tercera serie)

_____. *Obras IV. Diario (1900-1944)*. Edición de Guillermo Sheridan, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1992.

TOLA DE HABICH, Fernando. “Propuesta para una periodización generacional de la literatura mexicana del siglo XIX”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Ed. y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen I:

Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

TREVIÑO GARCÍA, Blanca Estela. “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Edición de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

VALDÉS, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

VON ZIEGLER, Jorge. “Las revistas azules”, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Ed. y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Volumen II: Publicaciones periódicas y otros impresos, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005. (Al siglo XIX. Ida y regreso)

ZAVALA, Lauro. “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”, *Cuento y figura. (La ficción en México)*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura. “«La blanca lápida de nuestras creencias»: notas sobre el decadentismo mexicano”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Edición de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. (Lengua y Estudios Literarios)

APÉNDICE

Cuentos de Alberto Leduc

“Fragatita”

A CLARA LUNA

En una de las casas de mujeres malas del barrio que los veracruzanos llaman *Punta de diamante*, vivió el año de 84 una prostituta a quien sus compañeras llamaban Fragatita, porque sólo gustaba de la gente de mar.

La noche de un sábado de agosto se apuñalearon por ella en el *Recreo*, el patrón de la “Julia” y un cabo de artilleros de uno de los cañoneros fondeados entonces en la bahía. El cabo del cañonero murió el 15 del mismo mes en el hospital militar, y el patrón de la “Julia” expiró el 27 en una cama del hospital San Sebastián. Fragatita lloró por ambos, a los dos llevó *habanero* y tabacos al hospital, y por ambos encendía candelas de cera: por el cabo-cañón el 15 de cada mes, y el 27 porque descansara en paz el alma del patrón de la “Julia”.

Fragatita tenía los cabellos crespos y abundantes, la piel amarillenta y fina, el andar indolente y la elástica agilidad de las lianas y las culebras. Usaba siempre peinadores blancos con rayas negras, chancletas rojas .y medias listadas de amarillo y negro. Y cuando el suelto peinador caía sobre la mecedora que estaba junto al lecho, su cuerpo todo despedía ese aroma exótico que turba los sentidos de los blancos, ese perfume extraño de las mujeres de color, que parece formado con las emanaciones de las playas de África y con las brisas de los mares tropicales. Aquel perfume inquietador y extraño, las pupilas negras que cintilaban de pasión durante los calurosos crepúsculos del puerto, y la piel fina y cobriza de Fragatita, eran la perdición de Pierre Douairé. Muchos días de arresto sufrió el bretón por no haber llegado a bordo antes de la lista de ocho; muchos plantones en la cofa a la mitad del día, cuando el sol quemaba el mar y derretía el alquitrán en los cordajes; muchos *rebencazos* y puntapiés del segundo contra maestre, desde que éste supo la pasión por Fragatita; y era que Juan Sánchez, el 2º contra maestre, fue también *amigo* de la mulata de chancletas rojas, y desdeñado ahora, no soportaba que la gentil mulata tuviera predilección por el francés.

Cuca Mojarrás (a) Fragatita, sabía muy bien los días que estaba franca la *brigada* a la cual pertenecía Douairé; y antes que saliera el sol, los pescadores la miraban por la Caleta, con su montón de ropa blanca, a pocos pasos del mar, dejándose rodar indolentemente por las olas, que, o la cubrían por completo, o sacándola a flote pegaban a su cuerpo, el camisón blanco empapado de agua salada; la mar inquieta arrojábala en la arena como si temiera su peligrosa seducción, y Fragatita temblorosa y sacudiendo la cabellera, se levantaba y hundía sus piececitos, se dejaba caer, y se perdía bajo el agua murmuradora.

Una noche al despertarla los crujidos de las ventanas y el ensordecedor y lento rumor del viento desencadenado, Fragatita se arrodilló sobre el lecho desasiéndose de los blancos y nervudos brazos de Douairé para encender la bujía y cerrar la ventana que acababa de abrirse con espantoso estruendo. Douairé dormía, y al volver junto a él, Fragatita creyó, oírlo gemir; se acerca. A despertarle y mira en su espalda los cardenales que el rebenque de Juan Sánchez había estampado el día anterior. Se estremeció toda la amarillenta piel de la mulata, cintilaron sus pupilas negras, y echando hacia atrás su cabellera crespa, gimió roncamente, lúgubramente, como gimen las perras cuando les arrebatan sus hijuelos... y el gemido escapado de su pecho donde muchas generaciones de color habían acumulado el odio al látigo, su sollozo de africana degenerada, de perra herida en su corazón de amante, fue a confundirse con el sordo gemir del Norte que alborotaba el Golfo desde la Península floridense hasta la yucateca.

— ¿Quién te pegó, francesito? — dijo la mulata despertando a Douairé y besando las huellas del rebenque sobre la espalda blanca del bretón.

— El *contre maitre* — contestó Douairé— no me quiere, porque tú me quieres.

— ¿Cuándo sale franco?

— El domingo —dijo maquinalmente Pierre Douairé. Y enlazando al cuello amarillento de Fragatita sus brazos blancos y adornados con anclas y estrellas azules, atrajo a sus labios los labios de la mulata; y enloquecido, turbado, vibrante de deseo al aroma extraño de Fragatita, la estrechó con toda la fuerza de su sangre saturada de brisas del mar, con toda la potencia de su pasión y de su edad.

Saltaba al muelle Juan Sánchez, seguido de los francos, y Fragatita, arrastrando sus chancletas rojas y acercándosele felinamente, le dijo:

— ¿No me pagas la *tarde*, Juan?

— Que te la pague el francés.

— Mira, *curro*, ya estás viejo para tener celos; hoy no está franco mi francesito, si no él me la pagaría y a ti también

— Vente, Fragatita — dijo el contraмаestre.

Los últimos celajes que doraba el sol se huían en el horizonte, cuando Juan Sánchez y la mulata entraron al café de la Paloma, taberna que ve al mar y muy concurrida por marineros y pescadores.

— ¿Qué bebes, Fragatita?

— Lo que tú bebas, *curro*.

— ¿Whiskey o *compuesto*?

— Pues whiskey, Juan.

— Dos vasos y una media de whiskey —gritó el contraмаestre.

Y cuando salieron del café de la Paloma, la noche estaba muy entrada; y Fragatita firme sin tambalear, arrastraba a Juan Sánchez.

— Ven *curro*, vamos por la playa.

— Mejor a tu casa, negra.

— Después... Después...

Y Juan Sánchez, aturdido, ebrio de alcohol y de lascivia, se dejaba arrastrar por la mulata, hundiendo sus pies en la arena mojada, por la espuma que rechazaba el mar.

Ya estaba muy lejos de las luces y del puerto: ya no se escuchaba más rumor que el del agua monótona, y de cuando en cuando los campanazos del presidio y de las barcas fondeadas en la bahía; los *alertas* de los centinelas de Ulúa y de los guardias de los cañoneros.

El contraмаestre, silencioso y tambaleante, se paraba a mirar en la noche negra de la bahía, las luces de los barcos, y el ojo inmenso y giratorio del faro del presidio, que se detenía a iluminarle un instante, para girar en seguida y lanzar sus destellos allá muy lejos, a las tinieblas murmuradoras del Golfo inmenso.

— Siéntate, *Curro*...— y Fragatita sentada sobre la arena, ayudó a caer al contraмаestre. Le acabó de aturdir con besos y caricias, le adormeció con su voz de sirena tropical, y sacando de entre la banda azul del sevillano, el cuchillo que nunca abandona la gente de mar, le hundió hasta el mango en el pecho velludo de Juan Sánchez. Como el contraмаestre hiciera un esfuerzo por gritar, Fragatita desprendió violentamente una chancleta del piecico ceñido por la media listada de amarillo y negro, y tapó con ella la boca mutilada del marinero.

— Cállate, *currito* — murmuró a su oído —, ya no le pegarás con rebenque a mi francés.

Cintilaron sus pupilas negras como cintilan siempre las de la gente de color, cuando ven sufrir a un blanco; y satisfecha y contenta, aspiró con delicia la vivificadora brisa que agitaba su cabellera crespa. Entre tanto el ojo inmenso del faro, recogió sus últimos reflejos esparcidos en la negra llanura de la bahía, los detuvo un instante sobre el cuerpo inerte y ensangrentado de Juan Sánchez, para volverlos después a lanzar muy lejos... hasta los confines invisibles de la inmensa extensión.

Fragatita aseguró bien al cuello del cadáver, el cordón, curiosa y delicadamente trabajado, de donde pendía el cuchillo; y dejando el arma hundida en la herida, empujó al muerto a la mar hasta que se perdió a sus ojos.

A la mañana siguiente Cuca Mojarrás (a) Fragatita, partió para la capital, allí se perdió, vivió desconocida entre el hormiguero de la baja prostitución. Y diez meses después de la noche en que Douairé encontró su sepulcro en el cementerio vastísimo del Golfo mexicano, la mulata de cabellos crespos y piel cobriza y fina, moría extenuada por el hambre y despedazada por la sífilis en una cama de San Juan de Dios.

“El aparecido”

(Del diario íntimo de un ex grumete de la Armada Nacional)

... Como fue a fines de abril, ya no soplaban los *nortes*... Habían huido a refugiarse tal vez a los mares australes, para volver al Golfo en octubre... La mar, infinita, movediza, ondulante... el cañonero mexicano flotando sobre las ondulaciones del agua...y la extensión inmensamente azul del cielo, cubriendo la extensión profunda y sin fin. La colosal tangente del horizonte visible, tocaba sólo en un punto el círculo dorado del astro que se moría bajo las aguas.

...Y ninguna reminiscencia de amor o de abandono, de miseria o dolor, turbaba la paz absoluta de mi espíritu. Hacía mi cuarto de 6 a 8 p.m. sobre la *cofa* del *trinquete*, mirando, ya la eterna Vía

Láctea que nos perseguía por la popa, ya el horizonte extremo que se coloreaba de oro con los reflejos últimos del astro que se había hundido en el mar.

Las playas áridas, las campiñas desoladas; los mares en calma y los cielos plomizos y lluviosos, contagian con su lluvia, con su calma, con su desolación y su aridez, al ser misterioso que anima nuestra envoltura de materia. ¡Ah!, ni siquiera el constante y desgarrador recuerdo de la madre abandonada, turbó aquella tarde la paz profunda, la quietud absoluta de mi espíritu...

El poeta encantadoramente triste de las *Hojas secas*, sabía muy bien que: *Si el hijo no se olvida de que es hombre, el hombre sí se olvida de que es hijo.*

Tranquilo, satisfecho, contento de vivir, yo aspiraba hasta embriagarme aquella vivificadora brisa del Golfo, ahogaba mis miradas en la llanura infinita de las aguas y deseaba no despertar de aquel letargo embriagador que, a semejanza de eterina embriaguez, fatigaba los órganos de mis sentidos con voluptuoso cansancio y daba a mi alma melancolías nostálgicas y místicas.

...De pronto, manchando de blanco la clara limpidez del horizonte me pareció mirar un albatros enorme, cuyas alas mojaban sus extremidades en el mar.

Haciendo una bocina con mis manos y dirigiéndome al oficial de guardia que se paseaba sobre el puente, grité:

— ¡A estribor! ¡Barco por la proa!

El ave inmensa avanzaba hacia nosotros con sus blanquísimas alas desplegadas.

El oficial de guardia ordenó desde el puente:

— ¡Iza el pabellón a popa.

Y mientras nuestro pabellón tricolor subía al *pico* de la *mayor*, el pájaro de alas blancas también izaba el suyo. Era un bergantín noruego que iba a Veracruz; pasó muy cerca de nosotros. Pude leer *Cora* sobre la proa y mirar en la *cofa* del *trinquete* una faz rubia de miradas profundamente azules; la faz rubia e infantil de un grumete noruego que hacía su *cuarto* también y que tocándose su gorra saludó...

¡Oh!, ¡como impresionan esas apariciones en plena mar! Fue la única vez, durante mi existencia a bordo, que tuvimos un encuentro semejante. Y esos encuentros parece como que tienen algo de fantástico, de misterioso, de extraño. ¡Encontrarse con hombres en la infinita desolación del mar! Se les cree fantasmas, desencarnados, seres que viven otras existencias; y tomándoles por fantasmas, por desencarnados, por seres que habitan regiones invisibles, se les quisiera preguntar mil cosas para calmar nuestra angustiosa sed de lo Desconocido; pero hablarles en alguna lengua sonora, misteriosa, extraña, como la que deben hablar los seres que viven en las regiones invisibles... la lengua extraña que hablan los fantasmas...

La noche entraba; el bergantín pasó, se alejó, se perdió en la sombra y en la extensión ilimitada y profunda. Pero cuando el *número* que me seguía subió a la *cofa* a relevarme, y yo me encontré sobre cubierta, me acerqué a la *mura*, contemplé largo rato las movedizas aguas negras y seguí soñando con el pájaro inmenso de alas blancas... con el grumete rubio de miradas profundamente azules.

Quince días pasaron. Después de una corta estancia frente a la barra de Río Bravo, el cañonero volvió a Veracruz... El *Cora* aún estaba anclado en la bahía. Aquel año el vómito hizo estragos terribles y todos los tripulantes del bergantín sufrieron la mortífera enfermedad.

Cuando el cañonero mexicano mojó sus anclas yo también desembarqué, débil, enfermo, destinado a una cama del Hospital Civil. Como las salas de *vómito* no bastaron a contener enfermos, había contagiados por todas partes. Yo fui el 43 de la sala *Cirugía*. Mis vecinos de aquella tarde, fueron: el 44., un norteamericano que murió blasfemando, y, ¿el 42?... el aparecido del tranquilo crepúsculo de abril, el fantasma rubio de las miradas azules, el grumete del bergantín *Cora*.

Una mañana al despertarme la brusca voz del enfermero, me volteé para ver a mi vecino 42...

La rubia aparición había desaparecido, el fantasma de las miradas azules no era ya mi vecino de hospital.

*Veracruz, febrero 2 de 189...
Dos y media de la madrugada.*

Hoy, después de seis años volví a mirar este puerto, esa extensión ilimitada e infinita, tan pronto verde como azul, como ennegrecida por las monstruosas caricias del norte.

Hoy volví a pisar la cubierta del cañonero donde se pasaron dos años de mi adolescencia... Me paseé también bajo las ventanas del Hospital de San Sebastián, y en una hora nostálgica, a la hora crepuscular, impelido por mi manía incurable de necrópolis, me dirigí solo al cementerio...

Allí, paseándome entre las tumbas del *patío* de La Luz, miré, en un rincón donde no había ni una flor, una cruz negra sobre la cual está escrito con caracteres blancos: "Wilfrid Becker, marinero del Cora. — 1884".

¡Quizá sea él!, exclamé, levantando siete años de recuerdos. ¡Él! La rubia aparición en pleno Golfo aquel crepúsculo de abril; el fantasma de las miradas profundamente azules, mi vecino 42 de la sala Cirugía... el noruego que murió cerca de mí, y lejos... muy lejos de su país, de la madre abandonada quizá... tal vez de la mujer querida también...

México, febrero 5 de 189...

Esta noche, al bajar del tren, al salir del paradero elegante de cristales y encontrarme sobre el asiento duro de un coche que me vuelva a mi hogar, me ocurrió pensar y murmurar a media voz, en la oscuridad del carruaje de alquiler: ¡Cómo entristece mirar correr los años! ¡Cómo aparece muy clara entonces la eterna vanidad y la miseria de la vida! ¡Cómo desconsuela mirar las existencias humanas, perderse, borrarse, hundirse al soplo destructor de la muerte y del olvido...

“En el litoral del Pacífico”

A mi antiguo Jefe el Señor Capitán de fragata Teófilo Genesta, Ex Comandante del Cañonero
«Independencia»

Frente a la costa desierta y árida de la Baja California, se extiende ilimitado e infinito el Océano Pacífico, como inmensa extensión movediza y sin fin, que se queja y murmura su eterna y plañidera melopea, desde el territorio de Alaska hasta la tierra de Fuego, extremo austral del Nuevo Continente.

Una tarde del verano de 79, el sol ardiente de aquella latitud alumbró el cortejo mezquino de quince marineros, dos oficiales y comandante del bergantín goleta, acompañando el cadáver del segundo comandante Arainza a su postrera morada, en la bahía de San Bartolomé, playa rocallosa y desierta, habitada solamente por chacales y cuervos.

Arainza era un neurópata cosmopolita. Su tez parecía estar tostada por el sol de todas las latitudes marinas, y sus pupilas color de acero intimidaban a los grumetes y hacían bajar los parpados a las mujeres. Cuando en altamar, subía a mediodía al puente del bergantín goleta a tomar la longitud y latitud, parecía con el sextante, esfinge marina preguntando sus secretos al profundo Océano.

Tenía treinta y ocho años y había navegado en todos los mares navegables, tenido queridas de todas las nacionalidades cultas, y abusado de todos los alcoholes y los narcóticos modernos. Padecía inquietudes extrañas y prolongados mutismos, y a pesar de sus extravagantes maneras, todos le amaban a bordo.

Para hacer algunas reparaciones en la arboladura y en el velamen, fondeó, pues, el bergantín goleta en la desolada bahía de San Bartolomé y allí murió Arainza, repentinamente, como herido por algún rayo invisible o por veneno impalpable.

Las ratas de los barcos son enormes, audaces, de finísima piel gris y de larga cola áspera y delgada... Tienen los ojos muy brillantes y muy aguzados los dientes; y cuando los víveres escasean, sucede con frecuencia que los marineros dormidos sobre cubierta se despiertan al sentir cómo les roen los callosos pies las enormes ratas de los barcos.

Se construyó una caja amplia y fuerte para el cadáver de Arainza, se puso éste en aquella, en la cámara del comandante; y mientras los marineros de guardia se turnaban velando al muerto, una rata entró en el ataúd y luego en una manga de la casaca bordada de oro con que se vistió al difunto.

Veinte horas después de los funerales de Arainza, el bergantín goleta levó anclas, y todavía cuando la línea rocallosa de la playa californiana se dibujaba en el horizonte, se escuchaban desde el puente los gritos aterradores de los chacales, cuyo eco se perdía en la desolación inmensa del Pacífico.

Probablemente en catorce años no hubo embarcación de nacionalidad ninguna que hiciese escala en la desierta bahía de San Bartolomé. Sólo animan aquella playa las canciones estridentes del océano cuando lo encoleriza el viento y los graznidos de los cuervos en consorcio con la plañidera

melepea de los chacales. Si cuando baja la marea, las amargas olas negras del océano han arrojado a un cadáver de ballenato o de otro pez monstruoso, los cuervos vienen en torbellino negro a aglomerarse sobre aquel resto abandonado.

Fondea para dar descanso a su tripulación la fragata *San Luis* en aquel recodo del Pacífico; y al saltar a tierra, un oficial de guardia vio la cruz que los marineros del bergantín goleta pusieron catorce años antes en el lugar donde fue sepultado el marino de las pupilas color de acero.

— ¡Arainza— murmura el oficial —, ¡grande amigo mío! .Yo llevaré sus restos a tierra habitada.

Y habiendo traído de a bordo zapapicos y palas, se procedió a la exhumación.

Los cuervos hambrientos graznaban en torno de los desenterradores; a veinte metros del sepulcro, el Pacífico gemidor se estrellaba contra las rocas, y por la perforación de un peñasco entraban las aguas saliendo irisado penacho diamantino que se encaraba con el cielo y el sol.

Apareció por fin el ataúd; se levantó la tapa con un hacha de abordaje, y los marineros exhumadores y el oficial retrocedieron espantados. Adherido a la momificada faz del muerto, se hallaba el esqueleto de Arainza con los puños crispados y apoyado en los codos, parecía con la desesperada curvatura de su cuerpo, pedir socorro, auxilio, amparo. Los desenterradores permanecieron mudos; el oficial hablando a solas murmuró:

— Lo enterraron vivo... era cataléptico... ahora lo recuerdo...

Y sólo la eterna murmuración del mar Pacífico y los graznidos de los cuervos, turbaron durante algunos minutos el profundo silencio de aquel paraje desierto. Por la noche, ya estaba encajonada y a bordo, la momia del cataléptico; pero hasta las cámaras de proa se escuchaban los prolongados gritos de los chacales que rondaban la fosa vacía.

“¡Divina!”

A MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Se había educado desde su primera infancia en la casa de aquella aristocrática familia; pero uno de los hijos mayores se encargó de desencantarla, y de decirle que ella no se apellidaba como él.

En la parroquia donde se bautizó le habían puesto por nombre Diódora Valentina; quizá (supuso ella más tarde) porque esos nombres eran los de los seres ingratos que la habían entregado a la Inclusa.

Carlos, el hijo mayor de la familia que adoptó a Diódora Valentina, tenía diez años más que ella y recordaba muy bien la llegada de la huérfana. Desde que Carlos tuvo veinticinco años enamoró a la expósita y lentamente le fue descubriendo el secreto de su origen.

— No eres mi hermana — le decía —; mira, yo tengo los ojos negros y la tez morena; y tú eres alabastrina, y tienes los cabellos blancamente dorados como si hubieran mezclado polvo de plata y de oro para pintártelos. Mi hermana no es tan bella como tú, porque tú eres, ¡Divina!

La expósita escuchaba atónita las revelaciones del hijo mayor de sus protectores y le contestaba:

— ¡Déjame, Carlos, déjame!

Después iba a encerrarse en su alcoba virgínea y dolorosamente se arrojaba sobre el lecho a empapar con llanto el almohadón azul de la cabecera.

¡Ella, que se había soñado rica y aristocrática de origen; ella, que se había imaginado ser la hermana mayor de Carolina, era únicamente una expósita, una huérfana cuyos padres vivían quizá!

Cuando ya no tenía lágrimas, se levantaba del lecho y se deleitaba en contemplarse frente al espejo de su tocador. Veía sobre el pulido cristal la reproducción exactísima de su retrato, y pasaba largas horas mirando fijamente sus pupilas claras, redondas e impasibles; sus pupilas que parecían dos gotas de aguamarina cuajada, y que tenían la fijeza relampagueante de las pupilas felinas. Se destrenzaba la blancamente dorada cabellera sedosísima, y metiendo sus marfilinos dedos entre las abundantes crenchas, se cubría con ellas la barba, las mejillas y los labios, dejando sólo visible, como antifaz de carne su delicada nariz, su frente blanca y sus claras pupilas relampagueantes.

Carlos habló de amor a la expósita; pero no hizo mención del matrimonio, y como ella desde que supo su origen no imaginó que los amigos de la casa la miraban desdeñosamente, aceptó las proposiciones de Carlos, después de seis meses de luchar con su conciencia. Y una mañana desapareció la huérfana, abandonando para siempre la casa de sus protectores. Durante muchos meses Carlos supo ocultarla; pero cuando ya la compañía de la expósita no era suficiente para distraerle, llevó a cenar con ella a sus amigos de *club* y de *bar room*.

— ¡Divina! — contestaban a Carlos los que la conocían. Y desde entonces la llamaron Divina los amigos de Carlos y las *amigas* de ellos.

Tres años después de la fuga de Divina, Carlos pretextó un viaje a Europa y abandonó a la expósita. Entonces un amigo suyo se hizo cargo de pagar la modista, las joyas y la casa, y después de éste un tercero y luego un cuarto. Divina no amó a ninguno, aceptó a todos porque necesitaba vestirse con lujo y usar joyas, para poder mirar insolentemente a las amigas de sus protectores cuando se encontraba con alguna de ellas en el teatro o en la calle.

Entre los muchos caprichosos deseos que diariamente tenía, vínole el de mandar hacer un retrato a un pintorcillo joven y pobre, amigo del amante actual.

Divina manifestó su deseo y comenzaron las sesiones.

El artista pintor hablaba poco: la colocaba frente a él, y sólo después de dos o tres horas de trabajo dejaba los pinceles y la paleta y fijaba sus inquietas pupilas negras en las claras miradas relampagueantes de Divina. Después le estrechaba la mano y se despedía precipitadamente.

Por la primera vez, Divina comenzó a tener miedo cuando se encontraba sola con el pintor; por la primera vez estuvo inquieta cuando el artista se retardaba, y por la primera vez también bajaba los párpados cuando su retratista le lanzaba relámpagos con sus inquietas pupilas negras.

Cuando el artista acabó su tarea, Divina le instó a que viniera una mañana para almorzar con ella. Y al entrar el pintor en el gabinete que había servido de estudio, Divina, vestida de claro y reclinada en un canapé oscuro, dejaba que un rayo de sol le calentara el ambarino cuello. El artista se detuvo cuando vio la carne rosada que transparentaba a la luz del sol; se detuvo a mirar la cabellera suelta que le caía sobre los hombros, y enloquecido de pasión muda se arrodilló frente a ella, le tomó las manos y, cubriéndoselas con besos y con lágrimas, le murmuró:

— ¡Ah, señora! ¡Divina! ¡Divina con el rayo de sol!

Cuando rápidamente volvió a la plenitud de su voluntad, le dijo:

— ¡Perdón! ¡Perdón! — Y se quedó frente a ella turbado y mudo; pero Divina tenía sus relampagueantes pupilas claras mojadas con llanto de amor; ella también se había sentido turbada ante la brusca declaración de aquel artista, y por la primera vez no había acogido con desdeñosa sonrisa una manifestación de amor.

— Señora — murmuró el pintor cuando la vio llorar — la amaré mucho; ¡oh!, sí, mucho, hasta que muera alguno de los dos...Y febril, apasionado, .ciego de excitación, Andrés, cogiendo los brazos de Divina le besó la frente, los cabellos, los párpados los labios y el ambarino cuello, cuyas venas azules palpitaban. Ella se defendía muy débilmente y temblorosa dejaba que el artista la arrullara con el exuberante himno de su pasión...

—Tú verás mi porvenir y mi gloria —le decía arrodillado —; por ti tendré fortuna, seremos muy ricos, Divina; ya lo verás. Como aquí no hay *modelos*, yo el único que pinte carne desnuda, tú serás sirena, peri, bacante y ninfa; todo, Divina, todo serás tú; pintaré todas las semidiosas y todas las ficciones femeninas del paganismo, todas las vírgenes blondas de la religión cristiana; Fredegunda y todas las reinas rubias de la historia, Ofelia y todas las heroínas blancas de la tragedia...

— ¡Loco! — Contestaba Divina sonriendo —; yo quiero que me ames, no que hagas de mí semidiosas ni reinas; yo quiero que me ames como yo te amo...

Y la blonda expósita, extendiendo los brazos, cruzaba sus manos sobre la nuca de su amante, se balanceaba muellemente, le miraba en sus ojos negros con sus relampagueantes pupilas claras, e inclinando la cabeza sobre el hombro derecho, dejaba que el pintor le besase las mejillas y los labios.

Vivían muy lejos del centro de la ciudad, en una pobrísima vivienda que Andrés llamaba su *tienda de bohémio*, y la pieza que servía de alcoba y de estudio, estaba tapizada con fotografías de pintores célebres y de sus cuadros; pero desde que Divina fue la compañera del pintor, los muros de la tienda comenzaron a llenarse con bocetos en que aparecía siempre algo de su cuerpo escultórico. Ya era una bacante sin concluir, en la cual el muslo de Divina había servido para que Andrés copiara las correctas líneas purísimas y la coloración rosada y palpitante de la carne femenina joven; ya un pie de bañadora para el cual el artista había estado contemplando la delicada curvatura y las rosadas uñas de los piecitos blancos de Divina; ya un busto de sirena coronada de algas, para cuya ejecución el amante de la expósita se había pasado largas horas extático frente a sus espaldas y sus brazos desnudos, y por fin su cabeza y su cuello habían servido al artista para hacer multitud de estudios que se hallaban diseminados en desorden sobre las paredes.

Tan pronto era la criminal Reina merovingia con la diadema real ceñida sobre la alborotada cabellera irisada de ceniciento rubio; más allá la demente novia del Príncipe Hamlet, deshojando flores

y mirando el vacío con sus enturbiadas pupilas, claras e inquietas, o también una virgen rafaélica con dos ondas de cabellos sobre la frente y su celeste sonrisa alegrando el óvalo místico de su rostro, ya por fin el último estudio del artista en uno de cuyos ángulos se leía: *Divina Rayo de Sol*.

El pintor era muy matinal y antes que el sol saliera él salía al campo para estudiar la auroral coloración del cielo y del paisaje; regularmente cuando regresaba de su matutina excursión, todavía Divina, con la cabeza sobre la almohada, los hombros desnudos y los párpados cerrados, esperaba que su amante la despertara a besos y caricias. Y muchas mañanas el pintor se había detenido a mirar cómo el rayo de sol que entraba por las rendijas de la ventana, acariciaba con su brillante claridad el cuello y los hombros y la cenicientamente dorada cabellera suelta de Divina.

Andrés, antes de despertarla, la veía largo rato y la copiaba, y sobre el seno desnudo, palpitante, le colocaba su única alhaja artística, una daga japonesa; con puño de amarillento marfil que semejava una araña monstruosa con las velludas patas alargadas sobre el principio de la hoja de acero, y sobre la hoja, hilos de oro semeándola cubrir casi por completo, como si fueran la tela tejida por el marfilino insecto. Las alargadas velludas patas de la araña parecían presa de contorsiones sobre la hoja, cuando el incitante seno de Divina dormida, se levantaba en palpitations lentas. El rayo del sol jugueteaba sobre el oro amarillo de la daga japonesa y sobre los dorados blanquecinos cabellos de la compañera del pintor.

Y cuando el rayo de sol huía de la mórbida nuca y de la daga japonesa y de la cenicienta cabellera dorada, seguía arrastrándose sobre el muro como intangible plancha de oro, y Andrés, después de quitar el arma de sobre el seno de su amiga, la despertaba besándole los cabellos y cubriéndole con sus abundantísimas madejas los senos y el cuello.

— ¡Divina! — le decía —, despierta, Divina Rayo de Sol...

La compañera del pintor comenzó a echar de menos sus alhajas, sus trajes caros y los paseos continuos de antes. Comenzó a salir por la tarde y a llegar a deshoras. Empezaron también las disputas y Andrés en su exaltación repetía siempre:

— ¡Ah, Divina!, cuídate porque te mataré el día que yo sepa que me engañas.

— ¿Me matarás? ¿Por qué? Libre he sido siempre, sin padres, sin esposo, sin más amos que mi voluntad y mi capricho. Me matarás, Andrés, y, ¿con qué vas a matarme? ¡Ah!, ya sé, con la daga japonesa, con la hoja de las telarañas de oro.

Y Divina se acercaba junto al pecho del pintor y felinamente le acariciaba las mejillas con sus cabellos cenicientos y dorados.

Una noche Andrés se paseaba febrilmente a lo largo de su estudio-alcoba. Divina había salido antes del oscurecer pretextando visitar a una amiga; era ya muy tarde y aún no volvía. En el silencioso barrio del pintor no se escuchaba ni siquiera el rumor acompasado y seco de los pasos de ningún noctámbulo, ese rumor que el eco nocturno remeda como martillazos dados sobre una tapa de ataúd; apenas a intervalos muy largos, el canto discordante de algún ebrio que lanzaba al estrellado firmamento su voz aguardentosa, y, chillona, que al perderse en las tinieblas etéreas parecía más bien chirrido de una de esas aves que odian la luz...

De pronto, así como se oye murmurar el trueno que se aleja en las lejanísimas profundidades del espacio, así llegó hasta los oídos del pintor un rumor de carruaje. Después, el chasquido de un beso, el golpe seco de un latigazo y el rumor del carruaje que se alejaba, perdiéndose como el rumor del trueno que se va en las profundidades lejanísimas nocturnas.

Divina empujó la puertecita de la casa del pintor y entró a la alcoba. Y a la siniestra luz ensangrentada de una lámpara cubierta con pantalla roja, Andrés la vio entrar con la cabellera despeinada, los pómulos enrojecidos, las claras pupilas verde mar, brillando con el fulgor cintilante que imprime el alcohol en las miradas, y en torno de los labios secos, la espuma blanquecina del sediento.

— Andrés — murmuró Divina —, ven, mi vida, ven —y tambaleando le tendió los brazos.

— ¡Canalla! — gritó el pintor — ¡Miserable! — Y oprimiendo entre los dedos de su diestra los marfilinos tentáculos del insecto, se abalanzó sobre Divina, le gritó repetidas veces el crudísimo epíteto con que se designa a las que venden su cuerpo, y le hundió entre los senos la hoja con hilos de oro del puñal japonés.

— ¿Por qué, mi vida? ¿Por qué me matas? — murmuró Divina tambaleando.

Pero no dijo más: De la herida brotó una fuente roja, y a los siniestros resplandores que la lámpara proyectaba a través de la pantalla, Andrés, espantado, con los cabellos erizados, las manos ensangrentadas y las miradas ensombrecidas, se quedó contemplando el marfilino insecto, cuyos

tentáculos manchados con sangre, parecía que chupaban el seno herido de Divina. Y a intervalos largos, hasta muy cerca del amanecer, se siguió oyendo el canto discordante del ebrio, que lanzaba su voz al firmamento nocturno como las aves que odian la luz... O también el lejanísimo rodar de algún carruaje, semejante al rumor prolongado del trueno cuando se va a ocultar hasta los extremos límites del cielo.

El juez notificó uxoricida que a las diez de la mañana irían a practicar una diligencia ante el cadáver. El pintor, custodiado y seguido del personal del Juzgado, entró al anfiteatro del hospital de sangre. Sobre el zinc de la plancha, estaba Divina mostrando en su funeraria desnudez todas las líneas purísimas que su amante había copiado, toda la carne sonrosadamente blanca, cuya coloración había imitado el pintor.

Sobre la cabeza, sobre el mórbido cuello de azuladas venas, y entre las madejas de su cabellera de ceniciento oro, le caía como placa amarilla la luz del sol, que entraba por los polvosos vidrios de una ventana.

— ¿La conoce usted? — preguntó el juez.

El pintor dijo que sí.

— ¿Cómo se llamaba?

— Divina — murmuró el artista —, Divina Rayo de Sol.

— ¿Con esta arma la mató usted? — Y el juez enseñó al pintor el marfilino insecto, cuyos tentáculos manchados parecían chupar la sangre cuajada sobre los dorados hilos de la hoja.

Y mientras el secretario del Juzgado levantaba el acta, la luz del sol se fue alejando de la cabellera y del cuello del cadáver para colocarse, como intangible placa de oro, sobre el muro blanco del anfiteatro.

Ahora, cuando el pintor se embriaga con las nauseabundas bebidas que se procura en la prisión, sus compañeros le escuchan que solloza y que murmura con voz entrecortada:

— Tú me servirás para pintar ninfas, bacantes y sirenas; tú serás Fredegunda, la merovingia blonda; Ofelia, la demente rubia... serás también virgen blanca cristiana muriendo en las arenas, y la coloración sonrosada y palpitante de tu carne me servirá para dar vida a las inanimadas mujeres de mis cuadros.

“Beatriz”

A LUIS G. URBINA

Los médicos que vieron a Beatriz pronosticaron su fin prematuro: aquella mujer moriría antes de seis meses. Estaba mortalmente herida por uno de esos males impalpables que, junto con los miasmas pestilentes y la transparente atmósfera, se ciernen sobre nuestras admirables y espléndidas ciudades modernas.

¡Y él, que creyó vislumbrar la felicidad y la paz del espíritu, tanto tiempo deseada, al abandonar la capital y poseer por completo aquella alma! Él... que huía a ocultar su pasión en aquel rincón olvidado del puerto... Él... que creía mirar extinguidas para siempre las agitaciones sentimentales y la lucha por la existencia.

El pobre esposo de Beatriz miró con terror cómo desaparecía el color rosado de las mejillas acariciadas con delicia; miró palidecer los labios besados con frenesí; miró hundirse aquellos ojos y aumentar notablemente el sombrío reflejo brillante de aquellas pupilas negras. El esposo aparentó escuchar sin inmutarse el pronóstico de los galenos, porque sabía que el dolor propio importuna a los extraños; pero cuando supo la verdad terrible, pretextó una ocupación en el centro de la ciudad y salió a pasearse a lo largo de la murmuradora playa, a sollozar gritando como un niño, como un imbécil, allí donde los sollozos eternos del mar sofocaban sus miserables sollozos de amante que ve agonizar a la mujer querida con delirio. ¡Cuánto tiempo se había hecho esperar la felicidad! ¡Cuántas tentativas vanas, antes de haberse encontrado con aquella alma que le había restañado las úlceras anteriores! ¡Cuántos años antes de haberse podido emancipar del yugo del trabajo pagado y dedicarse únicamente a sus faenas intelectuales preferidas!

El esposo de Beatriz sollozaba a gritos, confundía sus gemidos con los gemidos del mar, y cuando cesaban sus sollozos, proseguía su monólogo interrumpido, su soliloquio interior, su diálogo con ese otro ser desconocido que nos da movimiento y vida.

— Es decir que van a acabarse para siempre las tardes en que me envuelve con las caricias de sus miradas cuando escribo... Las órbitas de sus ojos, que tantas veces he cerrado con mis labios, se van a convertir en hervideros de gusanos inmundos... y ese cuerpo perfumado que turba mis sentidos, formará dentro de algunos meses un haz de huesos descarnados, un montón de materia pestilente y pútrida...

En su desesperación intentó blasfemar; pero no encontró palabra que insultara bastante a la fuerza desconocida que le arrebatava su felicidad. Miró el estrellado firmamento y prosiguió su diálogo con el yo invisible.

— ¡Mi felicidad! — se dijo —, ¿cuándo he sido feliz? Siempre la lucha, la miseria, las deudas, las humillaciones, los desencantos en amor; y ahora que vivo sin escaseces y junto a la mujer adorada; ahora que vivo lejos de las gentes, cuyo contacto me exaspera; ahora que podría crearme feliz, viene a matar mi ventura un microbio: el bacilus de Koch, como le llaman las gentes de ciencia; un microbio, una de tantas formas de nuestro destino estúpido... morir.

Y la muerte viene a herirme en plena ventura, antes que los disturbios conyugales o el hastío hubieran roto nuestro encanto...

Pero habiendo llegado frente a su casa, aislada en la llanura de la playa, sofocó el último sollozo; secó sus ojos, y empujando la puertecita, entró... y la mar negra siguió gimiendo, sollozando a poca distancia de la casita donde vivían él y Beatriz.

Era imposible que Beatriz creyera morir. ¿Qué mujer joven, y bella y adorada por el esposo, cree morir porque se siente con algo de fiebre todas las tardes? ¿Qué mujer cree tener junto a sí a la muerte, cuando sólo ha conocido el bienestar y el amor a los padres hasta el matrimonio y después la adoración del esposo?

¿Acaso algún ser de esos que tienen cabellos negros y abundantes, y pupilas con reflejos sombríos, sospecha siquiera la existencia de microbios asesinos que roen la vida y arrancan los rosados pétalos de las mejillas? Morir porque se tiene un poco de fiebre y porque se tose. ¡Qué locura! Pero después de tres meses con intermitencias de fiebre y tos continua, Beatriz se sintió desfallecer; ya no podía ir a bañarse al mar, se enfadaba por cualquier ruido insignificante y encontraba gran placer en dejar que los criados arrastraran su sillón hasta la ventana, desde donde se veía el cielo y el mar... ¡Ella, tan amiga del bullicio y de la alegría! ¡Ella, que había conseguido ahuyentar las frecuentes tristezas y mutismos del esposo! ¡Ella era la que ahora languidecía y se deleitaba en contemplaciones prolongadas que sumergían su espíritu en crepusculares melancolías!

— Me has contagiado tus tristezas — decía Beatriz al esposo.

— Si desde que nos casamos no estoy triste — contestaba él.

— Pero las de antes.

— Si desde que me amaste y vivo libre, no volví nunca a sentirme aislado ni infeliz.

— ¡Qué larga enfermedad! — dijo Beatriz.

— Mucho... muy larga — contestó el esposo.

— ¡Qué infinito es el mar...! — murmuró ella.

— ¡Soñadora! — dijo él sonriendo, y le besó la frente.

— Me has contagiado, loco.

— ¿Te gustaría tener un yate y perderte en el infinito mar? — preguntó él.

— ¡Sola no! Los dos; hoy me siento bien — prosiguió ella —; no tengo fiebre, mucha debilidad nada más; ¿crees que me haga bien el aire del mar?

— Tal vez...

Beatriz miró al fondo del saloncito.

— Hace tres meses que no abro el piano — dijo.

— Toca — murmuró suplicante el esposo, tomándole las manos para levantarla —; ¿podrás tocar?

— Para ti, sí... ¿Qué quieres oír?

— Algo que sepas de memoria, para no encender luz. — Porque ya había muerto el día y las estrellas blancas comenzaban a brillar sobre el firmamento infinitamente oscuro...

— ¿Quieres oír el tercer vals de Chopin?

— ¡Picara... — y el esposo besó los labios de Beatriz antes de conducirla al piano.

Gimieron las teclas, sollozó el marfil a las caricias de Beatriz, y mientras los quejidos del tercer vals poblaron la oscuridad del saloncito, el esposo miraba alternativamente las estrellas blancas, el mar murmurador y el fondo de su espíritu...

...Treinta y dos años de peregrinación terrena, plena luna de miel, dicha y libertad completas, y en vísperas de ser viudo...Y seguía el sollozo de Chopin, lento, quejumbroso, triste... como la voz de una virgen que va a morir.

"... Todo es mentira", continuó el esposo hablándose con el pensamiento; "lo mismo la gloria que el amor, lo mismo la ventura que la paz del alma; y aun sabiendo que todo es vanidad, locura y mentira, no poder nunca extinguir esa sed de ideas.

"Saber de antemano que se mueren o que nos engañan o nos hastían; y siempre amar, adorar siempre en la mujer a la quimera que llamamos neciamente ideal, felicidad, ventura".

... Y la incansable mar gemía, bajo la extensión negra donde brillaban las estrellas blancas; y la queja lentamente desgarradora de Chopin, seguía impregnando la melancólica oscuridad del saloncito.

"... ¡Oh! Cuán fatigosa es la lucha práctica y la lucha sentimental", continuó el esposo, "dichosos mil veces, dichosos aquellos grandes misántropos o locos como San Bernardo y San Antonio, que supieron y pudieron huir del mundo y de sus fugaces vanidades.

"Dichoso el Estilita en su columna; felices y bienaventurados Savonarola y Juan Huss en el martirio; dichosísima la neurótica Doctora de Ávila; todos ellos amaron algo abstracto, todos tuvieron fe, que les sirvió de ventura, de felicidad, de realización de ideal.

"Y mientras yo espero que el amor cure mis heridas y calme mi devoradora sed, viene la muerte a reírse macabramente de mis proyectos de ventura y paz interior".

... Chopin y las teclas gemían, sollozaba el inmenso mar, y frente a los ojos cerebrales del esposo pasaron todas las tentativas de amor con sus divinos éxtasis de pasión y sus hastíos, y sus horas cruelísimas de adiós y ausencia.

"Todo es fugaz", le gritó el pensamiento. "Lo mismo el dolor que el placer, lo mismo los delirios de amor que los hastíos profundos; sólo es durable la monotonía de la vida; sólo queda el conocimiento claro de nuestro inevitable destino: morir.

"¡Dios!, ¡concede que la vida futura no sea mentira para amar allí; allí donde ni los celos, ni el hastío, ni la muerte impidan los éxtasis de almas sin forma y sin sexo; allí donde dos esencias se junten para comprender lo absoluto y el alma una-versal!..."

Dejaron de gemir las teclas y el soplo de Chopin huyó del saloncito. Siguió murmurando el mar y brillando las estrellas blancas; y Beatriz, fatigada, se levantó del piano para ir a sentarse junto al esposo.

— Me cansa este vals — murmuró Beatriz.

— ¿Mucho? — preguntó el esposo.

Y atrayéndola hacia él la sentó sobre sus rodillas y acercó a su pecho la cabeza de la mujer amada.

— Descansa aquí, Beatriz — y al aspirar el perfume vago de su cuerpo y de su peinador blanco, sintió el esposo la angustia devoradora de lo irremediable que le arrebatara aquella mujer: sintió la presión del ataúd que próximamente estrecharía aquel seno que estrechaba él.

Oprimido y angustiado por la conciencia de su felicidad y de su miserable destino, besó los cabellos de Beatriz, y no pudiendo reprimir su desesperación, exclamó:

— *¡Viens pour les deux, Mort Liberatrice* (Ven por los dos, Muerte Libertadora.)

— ¿Qué dices? — preguntó ella, que se enfadaba cuando le oía hablar en esa lengua que no comprendía.

— Que me beses los labios, Beatriz,

... Y siguió sollozando la incansable y profunda mar, y las estrellas blancas siguieron brillando sobre el cielo negro y extenso.

Los accesos de tos se hicieron más frecuentes, la extenuación mayor y el desaliento extremo.

Beatriz no podía levantarse del lecho... hablaba muy poco y sólo su sofocación continua turbaba el silencio de la alcoba. Una tarde de las primeras de aquel otoño, a la hora que el sol enrojece el cielo y dora los confines del mar, vino a Beatriz un terrible acceso de tos... y se le escapó el alma, sin que hubiera tenido tiempo para quejarse, ni para murmurar el nombre del esposo que le sostenía la cabeza y la espalda.

El esposo sabía cuanto importuna el dolor propio a los extraños; sabía también cuánto exasperan en esos instantes las manifestaciones femeninas y sociales, y ayudado por sus criados, a quienes apenas hablaba para dar órdenes, envolvió a Beatriz en el peinador blanco y la extendió sobre su

lecho, en el saloncito donde tres meses antes había tocado por la postrera vez el vals tercero de Chopin.

Envió a los criados al puerto, ordenándoles que no comunicaran la noticia sino hasta otro día, y decidido a pasar la noche con la muerta, encendió dos cirios a la cabecera del lecho, abrió la ventana, y se abandonó al doloroso deleite de sollozar, al aflictivo consuelo de llorar a gritos y blasfemar.

Demasiado sabía que la angustia sólo se sofoca con llanto y con gemidos, que el dolor sólo se ahoga con blasfemias y con lágrimas. Lloró sobre el peinador blanco, empapó los cabellos y la frente de la muerta; le besó con frenesí los ojos y los labios, y habiendo llegado al extremo límite, a la insensibilidad por el exceso de sollozos y a la anestesia del alma por el llanto, se sirvió un vaso de café muy negro y bebió para ahuyentar las pesadillas, para, atraer el insomnio, para que la fatiga no viniera a cerrar sus párpados... El esposo de Beatriz sabía también lo que duran las crisis de dolor y de pasión en la miserable alma humana y cuando se hubo serenado, murmuró amargamente:

— ¡Decir que antes de un año la olvidaré también... y que volveré a casar quizá!

Saboreó un segundo vaso de café para mezclar el amarguísimo sabor que le subía del alma a los labios con el amargor del fruto del cafetal; después se acercó a la ventana a contemplar el mar mientras llegaba el día... Y recordando sus lecturas místicas, que tanto le habían calmado durante una época angustiosa de su agitada vida espiritual, pensó en la agonía de Mónica, la madre de Agustín, el apasionadísimo y augusto padre de la Iglesia. Aquella agonía de la madre del egregio Obispo, pasada en la playa italiana y en largos y deliciosos entretenimientos con el hijo eminentísimo, sobre la existencia que no ven los ojos de los hombres, sobre la devoción de Nuestra Señora la Muerte, madre amorosísima, libertadora excelsa y única, de todos los dolores, de todas las penas, de todas las tristezas... Y mientras llegaba el día, las aguas siguieron gimiendo incesantes sobre la playa; las estrellas blancas, que habían pasado el cenit, se perdían cuando llegaban a la línea occidental y negra que limitaba el mar, y el esposo de Beatriz sentía cómo se inundaba su espíritu y su porvenir de infinita tristeza indefinible, como si toda su futura vida sentimental y activa estuviera ligada al pensamiento constante de que pronto vendría a estrecharle la Santa Madre Muerte, Augustísima y Excelsa.

“El asesinato”

Aquella noche el pobre estudiante de *Anatomía descriptiva* arrojó el volumen lejos de sí y fastidiado de topografía cráneo-cerebral y disecciones, sorbió un trago de café y abrió un tomo de versos. El futuro galeno habitaba una casita lejanísima del centro y limítrofe con un templo católico. Desde la desvencijada ventana de su celda estudiantil se miraba el raquíptico campanario de aquel templo, y muchas veces durante las horas nocturnas silenciosas, venían a turbar su recogimiento beatífico los graznidos de los búhos, los chirridos de las lechuzas y el aleteo de los murciélagos que habitaban aquel campanario.

Pocas noches antes de ésta, durante la cual Federico leía versos en vez de estudiar anatomía, unos nuevos vecinos habían venido a habitar la casa contigua a la del estudiante. Y desde la llegada de esos vecinos se acabaron las noches tranquilas en que sólo el aleteo de los murciélagos y el reposado y lúgubre clamor de las lechuzas turbaban el recogimiento nocturno de aquella pobre morada de bohemio.

A la llegada de los nuevos vecinos, todas las noches, desde la hora en que el silencio se extendía sobre aquel barrio lejano y miserable, se dejaban oír a intervalos cortos los prolongados aullidos de Tom, perrazo negro, propiedad de los nuevos vecinos.

Muy comprensible y muy breve es la descripción topográfica de la celda de Federico, y más breve aún el inventario de su mobiliario, usadísimo y escaso. Era en alto la miserable celda; los muros norte y sur estaban cerrados: en el muro poniente una puerta daba salida al corredor largo de la vecindad, y desde el muro oriente, la ventanita desvencijada dejaba ver el campanario negro sobre un fragmento inmenso de la parte oriental del cielo;

Así pues, todas las noches, cuando Federico, después de cenar en una fonda de tercer orden, llegaba a su celda, abría la ventana y se ponía a contemplar detrás del campanario cómo iban levantándose sobre la línea negra del horizonte, los siete astros temblorosos y brillantes que forman la constelación de Orión y la gran estrella reluciente y magnífica del Can Mayor.

De cuando en cuando, pasaba ante sus ojos alguna lechuza, alumbrada por las irradiaciones del foco eléctrico de la esquina, dejando ver su blanco vientre, volando con lentitud y llenando con su penetrante clamor el desolado silencio de la atmósfera. También los murciélagos revolaban pesadamente cerca de la ventana, dejando mirar sus membranosas alas, sus puntiagudas orejitas, sus velludos vientres y sus cabecitas cómicas de ratones alados. Y Federico, después de estudiar, todavía antes de recogerse, abría de nuevo la ventana para que la brisa fría de las últimas horas nocturnas refrescara la celda; para mirar cómo brillaban pálidamente sobre el cielo los astros tardíos de las raquícticas constelaciones australes. Este era el panorama que noche a noche con templaba Federico desde la ventana de su celda, y este otro era el panorama interior que muchos años hacía miraba el pobre estudiante: un catre, cuatro sillas, una mesa con libros, un tocador sucio y viejo; y sobre la mesa un cráneo amarillento, mugroso y cuya bóveda estaba coronada hasta el frontal por delante y hasta el occipital por detrás, con largos chorros de sebo solidificado.

Esta palmatoria craneana ostentaba casi siempre una vela amarillenta, rematada durante la noche en temblorosa llama y por el día en negra y gruesísima pavesa. En el espejo sucio del tocador se reflejaba la pila de libros y el candelero-cráneo con su vela, y todas las mañanas, a la hora de lavarse, Federico hacía muecas al cráneo que desde el fondo del espejo le lanzaba huecas, impasibles y estúpidas miradas.

Aquella noche había llovido desde el oscurecer; Federico, como muchos estudiantes pobres, llegó chorreando agua a su cuarto, y, como muchos estudiantes pobres también, extendió su único traje sobre la cama, y después de haber bebido café, hojeaba un tomo de versos, fastidiado de hojear diaria y nocturnamente *Anatomía descriptiva*. Pero Tom, el perrazo negro de los vecinos, se había instalado en la puerta del cuarto de Federico y desde allí lanzaba lúgubres aullidos a las raras estrellas que se asomaban por entre el oscurísimo cortinaje de nubes que cubrían el cielo. Cada vez que el viento hacía crujir la desvencijada ventana, aullaba Tom; y Federico sentía cómo el terror le escarapelaba el cuerpo, sentía como si una corriente eléctrica le atravesara todo el organismo, y miraba al candelero-cráneo que lucía las cuencas de los ojos, orladas con cejas blancas de sebo solidificado.

— ¡Maldito perro! — murmuró Federico, y al siguiente aullido prolongadísimo y lúgubre el estudiante se levantó agitado; le había parecido que brillaban azuladamente las cuencas redondas y vacías del cráneo.

— Me aterroriza este perro condenado con su aullido — dijo — ¿qué hacer?... — Y frente al tocador raquíctico se puso a meditar.

— ¡Matarle! — exclamó gozoso, y levantó el rostro y miró en el espejo su grotesca figura, en pantuflas, en camiseta y calzoncillos; y tras de su figura ridícula, la vela chorreando sebo sobre la frente amarilla de la calavera.

— ¿Matar a Tom?, ¿pero cómo? Interesa matarle inmediatamente, mañana no tendré voluntad, habrá dificultades; mientras que hoy está aquí, muy cerca de mí, aterrorizándome con sus aullidos.

Federico tomó del tocador la navaja de barba con que se rasuraba, y abrió la puerta de su cuarto que daba al corredor. Allí estaba Tom echado en actitud de esfinge y mirando con sus pupilas brillantes las misteriosas tinieblas del aire nocturno.

Y Federico, rápido, violentísimo, grotescamente aterrador, con los ojos desencajados y la navaja de barba abierta, montó sobre la cabeza de Tom, le oprimió con fuerza el cuello entre ambas rodillas y hundió la hoja entre la piel negra y peluda del perrazo... Y el eco lejano de las misteriosas tinieblas nocturnas repitió un aullido triste, quejumbroso y lento, que se apagó en el espacio. Cuando Federico entró a su cuarto, la vela de sebo se había extinguido, las cuencas de la calavera brillaban azuladamente y, como una ráfaga de viento abriese la ventana, un murciélago intruso revolaba en la oscuridad del cuarto y lanzaba penetrantes chirridos.

“Un cerebral”

A JESÚS E. VALENZUELA

*La vie de college et la littérature moderne m'ont sonillé
la pensée avant que je n'eusse vécu; cette même
littérature m'a détaché de la Religion a quinze ans.*

La vida de colegio y la literatura moderna me mancharon el pensamiento antes que comenzara yo a vivir; esa misma literatura me arrancó la fe religiosa a los quince años.

Paul Bourget, *Crime d'amour*, p. 56

Creo haber leído en algún libro escrito por un autor moderno de los llamados psicólogos, o más pedantemente: *anatomistas del alma*, que por el amor no tienen importancia ninguna los acontecimientos exteriores, sino que todo el drama sentimental íntimo se desarrolla en los cerebros y en los organismos más o menos impresionables de los amantes y en sus almas más o menos complicadas. Meditad un poco sobre este aforismo de amor, vosotros los sentimentalistas cerebrales, y creo que, como yo, le encontraréis veracísimo y profundo.

Antes de relatar tan malejamente como me lo permita mi malísima pluma, esta tragedia pasional que, por desgracia, no se representó en el escenario de mi cerebro, sino en el vastísimo teatro de la vida, debo pedir perdón a las pocas lectoras y lectores que me sigan hasta, el fin de ella, por si tal vez encuentran tono doctoral y pedante en esta sucinta, trágica y banal relación de unos amores.

Hoy, que después de haber emborronado unas cuantas cuartillas, de hojear dos o tres libros y de mirar monótonamente nuestro nombre al pie de las columnas de un periódico, creemos haber alcanzado el *summum* de la gloria, podría yo tal vez aparecer pedante al pretender diseñar mi perfil de alma adolescente y llamarme sin usar la palabra propia: doctor en experimentaciones amorosas, a pesar de mis veinticinco años, mi poca práctica en dichas experimentaciones sentimentales y mi fatuidad masculina, inherente a todos los de mi edad y aun a los de mayor también.

Las propias experimentaciones han sido tan banales y tan poco dignas de análisis, que me he dejado arrebatar por la espontaneidad pasional y he llorado llanto de amor y olvidado a las muertas y a las ingratas, como cualquier hijo de vecino ama, llora y olvida. Pero tuve la fortuna y el infortunio de nacer confidente: fortuna, porque siempre me ha interesado la vida sentimental de la Psiquis invisible, y para estudiarla fríamente es más fácil mirar las llagas extrañas que las propias; éstas aparecen siempre incurables y profundas, tomando, como tomamos por móvil de todos nuestros placeres y nuestros dolores, la vanidad y el egoísmo.

Los que hayáis sufrido cuatro o cinco desencantos sentimentales y seguido dos o tres féretros en donde iban encerrados cuerpos que acariciasteis, los que hayáis mirado salir el sol sin que hubiera pan en vuestro hogar, los que desde temprano hayáis conocido los *porabajos* de la vida, convendréis conmigo en que los sufrimientos extraños son tan reales, tan interesantes como los propios. No así los mimados de la suerte, los vencedores en amor ni los que atraviesan esa crisis aguda de pasión llamada "luna de miel", ya sea lícita o desaprobada por la sociedad o por la Iglesia; que éstos, pues, para quienes el dolor es una quimera; éstos, para quienes la vida ha sido solícita en ocultarles sus asquerosas úlceras con gasa azul, éstos que no lean mi "tragedia pasional", le encontrarían inverosímil y sonreirían del cándido amigo mío, héroe vulgarísimo de ella.

Llamé fortuna a ésta de recibir confidencias, porque queda explicado que tengo motivos para interesarme por el sentimentalismo de algunas almas, y le llamé infortunio, porque teniendo en cuenta mis nervios enfermizos, nada es tan exasperante, en los días sin sol, como escuchar quejas y suspiros de un enamorado, sabiendo de antemano que éste no ha de hablaros de sociología ni de credos literarios, sino siempre (es decir, mientras dura la crisis pasional) de la mujer amada.

Después de noctabular durante dos horas, Daniel y yo llegamos, poco antes de medianoche, frente a la puerta de una casa situada en la calle de la Perpetua, y en la cual vivía mi pobre amigo.

— Mira — me dijo señalándome un balconcito lejano —, allí está mi sufridero, mi potro de tormento, y mi tortura constante.

Bostecé por la vigesimoprimer vez, le tendí la mano y le dije:

— ¡Adiós, Daniel!

Hacía dos horas que soportaba sus quejas, sus jeremiadas continuas, sus frases sollozadas casi y con las cuales intentaba probarme que Lucecita García (su novia actual) no le amaba y se entretenía solamente en destrozarle el corazón. Y mientras Daniel se miraba el firmamento gris de su alma, yo contemplaba la espléndida brillantez blanca de los astros que adornaban el cielo transparente y profundo de aquella noche de enero.

— El sufridero de Daniel —murmure sonriéndome, cuando me hube despedido —; su potro de tormento está en él mismo — me dije mirando el balconcito que me había indicado y siguiendo a lo largo del muro sombrío de la ex Inquisición. E involuntariamente pensé en las víctimas de Torquemada. Aquéllas soportaban martirios cuya sola descripción hace sufrir hoy a los modernos cerebrales, y éstos, sin necesitar el contacto de garfios de hierro candente, sufren a su vez tanto como aquéllos, tan sólo sintiendo esa constante y difícil elaboración cerebral, que les sirve de continua tortura.

— ¿Usted conoce a la novia de Daniel? —pregunté a F...

— Lucecita — me contestó F... — no es buena ni mala, bonita ni fea, tiene dieciocho años y, ¿que bueno o qué malo quiere usted que elabore un cerebro femenino de esa edad? Sin ser rica, no ha tenido nunca escaseces; desde el lunes hasta el sábado se levanta temprano, oye misa, se compone, se peina, se arregla los rizos sobre la frente, algunas veces sale o si no se pone a cortar moldes de vestidos mientras llega la hora de comer; por la tarde; hojea un libro que nunca acaba de leer, y cuando oscurece, sale al balcón y charla una hora con Daniel. Ya se imagina usted lo que charlarán: él con su cándido lirismo intenta hablar constantemente de su pasión; ella le habla de sus trajes, del Teatro Hidalgo o del próximo baile en la casa de alguna amiga.

— ¿Y no cree usted que se casen?

— ¿Que se casen quiénes? ¿Daniel y Luz? Luz se casará, sí, y será feliz, amaré a su marido sin exaltación, sin arrebatos; lo amaré razonadamente, como ama toda mujer sana. Después del primer hijo amaré más a sus hijos que a su marido, será buena esposa, muy buena madre, verá en el esposo al *fournisseur* de sus hijos, y mientras llega el hombre que provea a los hijos de alimentos y vestidos y educación, ella se divierte, baila, se confiesa, oye misa y luce su talle antes que lo deforme el matrimonio. En fin, es una señorita muy cuerda que no le da al amor más importancia que la que se necesita darle en la vida moderna social.

F... se sonrió mefistofélicamente y yo, sin ser tan cándido ni tan soñador como Daniel, me sentí desconcertado después de oír la sofisticada opinión de F... sobre la novia de mi amigo.

— Además —me dijo F...— Lucecita borda muy bien y toca el piano, llora algunas veces en los dramas que mira en el Teatro Hidalgo y yo sé que en la misa reza siempre porque Daniel se convierta y no siga leyendo a Beyle.

— Usted hace mal — prosiguió F... — en iniciarlo a esa literatura malsana. Daniel es un *raté*, uno de esos seres que tienen la facultad de comprenderlo todo e incapaces de sobresalir en nada. La vida activa les disgusta extremadamente, adoran la música, el amor y la literatura; y cada acto, cada momento de la vida diaria, intentan amoldarlo a una situación literaria. Daniel se encuentra alguna noche con una de esas anémicas empolvadas que lucen su miseria en nuestras calles céntricas desde las siete hasta las once de la noche y nuestro pobre amigo se imagina encontrarse con Manon Lescaut; enamora a Luz García y la cree Ofelia; le presenta a una mujer casada y la improvisa de Emma Bovary. En vez de hacerlo leer, debe usted aconsejarle que vaya al *Skating*, que se compre una bicicleta, que desarrolle sus músculos y que no se envenene el alma y se vaporice el cerebro.

F... se despidió de mí, y algunas tardes después de esta conversación, estuve a visitar a mi Daniel, en su vivienda 6 de una casa de la calle de la Perpetua.

— El estado natural de un sexo — me disparó Daniel a boca de jarro— no es sino la fiebre del otro.

— Vaya — le contesté — déjate de citarme a Benjamín Constant y vamos a pasear un poco; cierra tu libro y ven.

— Líveselo usted, señor — me dijo doña Carmelita, madre adoptiva y octogenaria de mi amigo. Líveselo usted para que no esté secando aquí los sesos sobre esos libros.

La encorvada anciana me señaló algunos volúmenes esparcidos sobre la mesa, y sobre el despintado catre de mi amigo pude mirar *El Amor* por Beyle, que yo le había prestado.

— Esos libros malditos — prosiguió la anciana mientras Daniel tomaba su sombrero — esos libros, le matarán, señor.

¡Cuánto me acordaré siempre de aquella vivienda 6 y de aquella tarde en que la anciana lanzó su anatema sobre los autores preferidos por Daniel!

Ignacio Loyola llama composición de lugar al medio que rodea un estado particular de alma, y cuan gráfica y exacta fue la rápida composición de lugar que hice aquella tarde.

¡Aquella vividita 6! Dos cuartos de un entresuelo, blanqueados con cal, y la cocina, formaban la vividita; uno de los cuartos era habitación de doña Carmelita y otro de Daniel. En el de éste, un

catre, una mesa, dos sillas desvencijadas, casi siempre una taza con café, y aquella tarde un revólver entre los libros esparcidos sobre la mesa.

— ¿Para qué quieres i pistola? — le pregunté.

— Me la prestó F...

Y me asomé a una ventanilla que caía a una callejuela estrecha muy sombría y desde la cual sólo se miraba un jirón azul coronando el altísimo muro de tezontle.

Atravesamos por la habitación de doña Carmelita; allí, sobre una rinconera, había un nicho de cristales, debajo del cual, un .Cristo en madera miraba impasible una lamparita roja que le lanzaba sus reflejos al ensangrentado rostro.

— Luz no me ama — dijo Daniel cuando estuvimos en la calle —; ya quebré.

— Figúrate — prosiguió — que por irse al circo, deja de hablarme tres noches.

— Le divertirá más el circo que tu conversación, y por eso te imaginas que no te ama.

Seguí escuchando las jeremiadas de mi amigo, las cuales omito por no parecerme interesantes para el lector, y me despedí de él poco después que los clarines hubieron tocado silencio en un cuartel cercano a su habitación.

— Adiós — me dijo — adiós —y me estrechó entre sus brazos.

— ¿Qué tienes? —le pregunté.

— Tristeza —contestó —, infinita, incurable, inmensa.

— No leas nada esta noche, duerme y olvídate de todo.

Muy a mi pesar, me levanté temprano, pues un comisionado de doña Carmelita venía a despertarme.

— ¿Qué sucede? — pregunté bostezando.

— Que se mató el hijo de doña Carmelita —me dijo el comisionado.

Sudé glacial, y contesté maquinalmente:

— Allá voy.

Y mientras llegaba yo a la viviendita 6, pensé aterrorizado en la maldición lanzada por la anciana madre adoptiva de Daniel a los libros que éste leía.

Y titubeando, inquieto, turbado, y sin saber qué diría al entrar, empujé la puerta y miré sobre el catre el cadáver de mi amigo. Allí estaba con los ojos hundidos, los labios pálidos entreabiertos y los cabellos pegados con sangre sobre su anchísima frente de soñador, de loco, de neurópata.

Allí estaba, el cadáver del infeliz *raté*, que no habiendo podido estrangular su idea se declaraba vencido por la existencia, humillado por la vida.

Su diestra aún oprimía el revólver, y sobre la mesa dos cartas, los libros y la sempiterna taza con un poco de café negro en el fondo. Una de las cartas tenía mi nombre y leí:

“Mi suprema, única y última voluntad es que entregues la adjunta a Luz. La vida me está matando lentamente y prefiero adelantarme a que me asesine”.

Me salí agitado, prometí a doña Carmelita volver en la noche y... que la sombra de mi amigo me perdone; pero después de leer la carta dirigida a Luz, la despedacé y me encogí de hombros; ni siquiera durante un segundo pensé cumplir la voluntad postrera de Daniel. ¿Para qué? Si Luz le amaba, ¿para qué causarle un dolor y ser yo el comisionado para causárselo? Si Lucecita le amaba, le lloraría tres semanas o tres meses o dos años, ¿y qué, conseguiría con eso volverlo a la existencia? Además, ¿qué me importaba que Luz le amara o no? Yo fui quien me sentí culpable y abrumado con el peso de su suicidio; yo, que al iniciarlo en la literatura dolorosa y malsana a él tan cándido, tan soñador, de tan grande alma bondadosa, le encaré con el fantasma melancolía, fastidio, desprecio para las gentes y para la existencia. ¿Por qué no le inicié mejor en la filosofía de los *clubmen*, y por qué no le hice frecuentar tabernas y casas malas y garitos, para que así no se preguntara nunca qué venimos a hacer a la vida, ni pidiera pasiones heroicas a Lucecita?

¿Qué me importaba Lucecita? Ella le lloraría según su f acuidad más o menos desarrollada de llorar y suspirar; pero, ¿doña Carmelita?, ¡la octogenaria de la barba saliente!, ¡la madre adoptiva, que noche a noche bendecía el catre de fierro!, ¡la anciana sin dientes que se afligía cuando miraba a Daniel taciturno y melancólico! ¡Cómo temía yo que llegara la noche y tener que escuchar el anatema de la anciana, cuyo culto había sido la existencia de mi malogrado amigo!

¡Pobre doña Carmelita! Algunas veces, cuando la encuentro encorvada, cojeando, con su barba saliente, sus cabellos blancos escasos y sus encías sin dientes ni huesos molares... cuando la encuentro y me detengo a informarme de sus achaques y de la salud de su director espiritual, no

puedo impedir que surja delante de mí la visión de aquella noche y de aquel cuarto en donde ella, F... y yo, velamos el cadáver del suicida.

Sobre el catre, pintado de rojo, se colocó el ataúd: humilde, barnizado apenas, sin agarraderas plateadas ni cruz de níquel sobre la tapa. F... y yo nos empeñamos en cubrirlo con rosas blancas y violetas; doña Carmelita se opuso ligeramente, argumentando que sólo a las *niñas*, se les ponen flores.

En la mesita había algunos libros esparcidos: la *Crítica de la razón pura* por Kant, la *Metafísica del amor* por Carlos Arturo Schopenhauer y un volumen de Enrique Beyle que yo le había prestado.

— Esos libros, señor — dijo doña Carmelita —, esos libros le mataron; no fue la bala del revólver, sino esos impíos, miserables que no saben el daño que hacen a las almas con sus herejías.

La anciana interrumpió su anatema y se puso a sollozar; me quedé meditando sobre la terrible responsabilidad literaria y sobre los cargos que doña Carmelita hacía a nuestros maestros inmortales, y decidido a perder mi *Fisiología del amor* por Beyle, le dije:

— No, doña Carmelita, no fueron los libros, sino los desdenes de Lucecita García...

— ¿Qué?, ¿los desdenes de Lucecita? No, señor, si Lucecita es muy cristiana y lo quiso mucho.

La octogenaria siguió gimiendo... Nos dijo después que pasáramos a su cuarto a tomar un poco de café para soportar la velada. Sobre la rinconera estaba la estatua del Crucificado, cubierta con su nicho de cristales que adornaban infinidad de prismas. La lamparita roja ensangrentaba con sus reflejos los prismas y el rostro de la imagen.

— ¡Pobre Daniel! — dijo la anciana al servirnos el café—. Dios ha de haberle perdonado; pero cómo arderán eternamente en los infiernos sus *Kantes* y sus *Stendhales*.

Se interrumpió después para secarse el llanto que le mojaba las rugosas mejillas.

— ¿Quién de todos esos herejes — prosiguió —, ¿quién ha predicado una doctrina tan santa, tan bella, tan consoladora como la de nuestro Salvador Divino?

La octogenaria señaló al Cristo ensangrentado por los reflejos de la lamparita roja: yo quise sonreír; pero F... me miró severamente, bebimos nuestro café y doña Carmelita nos hizo volver junto al cadáver de Daniel. Después se arrinconó a sollozar silenciosamente hasta que vino el día... y todo el resto de la noche estuvieron temblando las llamas amarillas de los dos cirios que alumbraban el ataúd, porque a través del desvencijado marco de la ventana se colaba una ráfaga de viento frío.

“¡Neurosis emperadora fin de siglo!”

A MI HERMANO EL DOCTOR DON RAFAEL MARTÍNEZ FREG

Toqués!... toqués! Tous toqués.

¡Locos!... ¡locos! Todos locos.

Gavarni.

Tenía razón Federico Ruiz cuando me aseguraba que es muy peligroso narcotizar el alma con literatura y hacer vibrar los nervios con cristalinos sonidos de un piano Pleyel o de un harmonium...

— Y para no citarte sino unas cuantas víctimas de la intensa vida cerebral — me decía —, ahí tienen tres artistas literarios privilegiados, cuyo tristísimo fin hace temblar; ahí están — proseguía lúgubrememente Federico Ruiz —, ahí están Gerardo Nerval y Julio Goncourt y Guy de Maupassant, como víctimas conmovedoras de la intensa fiebre cerebral.

Gerardo Labrunié tomó en la literatura el seudónimo de Nerval, al cual debe su celebridad; nació el 21 de mayo de 1808, y desde su juventud tuvo accesos de locura; cuando la crisis se hacía peligrosa para él y para sus amigos, lo encerraban en Passy, en la antigua mansión del Duque de Penthièvre, y actualmente el manicomio dirigido por el doctor Blanche, que acaba de morir, y en cuya casa murió también el célebre Guy de Maupassant. Los accesos de Nerval duraban regularmente seis meses. En uno de sus encierros se dedicó a trazar en una hoja de papel dibujos complicadísimos, coloreados con jugo de flores. A esos dibujos había agregado notas explicativas y estaban destinados a dar a conocer sus ideas cosmogónicas. Esos dibujos son el ejemplar más interesante de iconografía

demente que se conoce y son también una mezcla indescifrable de literatura de magia y de cábala. Todo gravita en torno de una mujer gigante que tiene una aureola formada con siete estrellas y que apoya sus pies sobre el globo terrestre, al cual trepa un dragón que simboliza a Diana, a Santa Rosalía y a Jenny Colón, la artista desdeñosa de quien Gerardo estuvo locamente enamorado.

Después de haber despilfarrado su fortuna y haber arrastrado muchos años una vida miserable, produciendo mucho y muy bueno en sus meses de lucidez, Gerardo Nerval fue encontrado, el viernes 26 de enero de 1855, colgado de una reja de la calle de Vieille-Lanterne. El suicida tenía los ojos cerrados, la lengua saliente a través de los labios entreabiertos, las manos crispadas y en torno de su cuello un surco amoratado, que había dejado allí el cordón con que se colgó, y que días antes mostró a sus amigos, diciéndoles que era el cinturón de Mme de Maintenon. A su muerte, Arsenio Houssaye, Teófilo Gautier y Máxime du Camp se encargaron de coleccionar los papeles inéditos que dejó en la Casa de Salud del doctor Blanche; entre esos papeles se encontró su poema oriental *Las noches del Ramadán*. Poco antes de morir escribió una novela corta intitulada: *Aurelia o el sueño y la vida*, cuya obra es una especie de testamento legado a los alienistas para que mediten profundamente sobre ese gran misterio de la locura. Es la locura misma, contada por un loco en un momento de lucidez. Todos los alienistas que quieran conocer cómo se producen los fenómenos mórbidos en el cerebro de los locos, deberían leer ese libro. Es la autopsia de un alma que no se pertenece, es la disección de los fantasmas que la atormentan, es la cristalización de la nube, la toma de posesión de lo intangible. Mucho se ha escrito sobre la locura en el arte literario: los *Diálogos* de Juan Jacobo Rousseau, las *Reliquiae* del doctor Carlos Lefebvre, *Mi ley del porvenir* de Clara Desmare, una sansimoniana que se mató con su amante; pero nada es comparable al volumen de Nerval y al *Horla* de Maupassant...

Federico Ruiz se quedó meditando y con la cabeza inclinada sobre el pecho.

— Tú no conoces — prosiguió diciéndome — todo lo pavoroso de ese campo sombrío que se llama locura... ¡Oh! ¡Esa tenebrosa noche del cerebro es horrible, espantosa, oscura y negra como la noche del sepulcro!...

— ¿Y Julio Goncourt? — murmuró Federico como despertando — déjame recordar cómo describió él mismo, junto con su hermano, su lenta agonía, presentida muchos años antes: “Vivía, sí, como si se hubiera sacrificado en agotar hasta el horror las expiaciones y las humillaciones del pensamiento humano; vivía para ser únicamente entre las manos de la vida el ejemplo aterrador de nuestras extremas miserias y de la vanidad de nuestros orgullos”.

Todo huyó de su memoria; todo... todo... hasta los nombres de las gentes queridas, hasta las palabras con que se nombran las cosas necesarias a la vida... ¡No más pasado, ni recuerdos, ni tiempo, ni ideas! Sólo una masa de carne viviente de donde se escapaban gritos, sollozos, risas, sílabas inarticuladas y todas esas manifestaciones que el idiotismo arranca de su víctima. Nada de humano quedó en ese cuerpo atado a un sillón, sino el grito que le arrancaba la vista del sol, o cuando le llevaban el alimento, la manera de frotarse, como si fuera la caricia o la gratitud de la bestia al hombre que le da de comer...

— Parece — prosiguió Federico —, parece en verdad que la inteligencia es sol, y al ocultarse hunde al ser en un caos impenetrable para la ciencia, ¡y decir que todas las *Flores del mal* y el *Intermezzo* y las *Contemplaciones* son producto de un poco de materia gris...! Por último, Guy de Maupassant, el robusto normando, el discípulo amado de Flaubert, el impecable estilista muerto el 7 de julio, en la misma casa que albergó a Gerardo Nerval, el gran sensitivo de: *Au Soleil* y *Sur L'Eau* y *La Vie Errante*, escribía *La Horla* mucho tiempo antes de que se le declarase el terrible mal, y en una de esas páginas dice:

— “¡Estoy perdido! ¡Alguien posee mi alma y la gobierna! ¡Alguien ordena todos mis actos y todos mis pensamientos...”.

Antes de despedirse de mí, Federico Ruiz me citó para concluir una letanía de enfermedades cerebrales raras que me hicieron bostezar, y de las cuales sólo recuerdo la encefalitis intersticial difusa, las vesanias, reblandecimiento cerebral, lipemanías, manías y qué sé yo cuántas otras palabras pedantescas y enigmáticas (para nosotros los no científicos) y que forman el pavoroso séquito de la Emperadora Neurosis, despótica tirana del mundo moderno.

No es fácil que pueda yo olvidar la tarde de un domingo que me dirigí al manicomio de hombres, llevando en el bolsillo un cartucho de pralinas para que las masticara Reinaldo, amigo de Federico y mío.}

Entré al patio de la casa de dementes con mis pralinas en la mano; y en una de las bancas que lo rodean, estaba Reinaldo sentado junto a una demacrada anciana miserablemente vestida; Reinaldo chupaba con gran avidez el zumo de una naranja.

— ¡Tengo tanta sed! — dijo a la anciana.

Levantó sus ojos brillantes, los fijó en mí y se arrojó en mis brazos.

— Dicen que estoy loco, ¿lo crees?

— ¡Vaya! — le contesté —. ¿Qué tienes, qué quieres?

¡Pobre Reinaldo! ¡Infeliz amigo mío! Volvió a levantarse; arrastraba una pantufla roja con el pie derecho y una negra con el pie izquierdo. Estaba envuelto en una bata muy ancha de franela, y cuando la entreabría para abrigarse el pecho, dejaba ver un pantalón raído y un jirón de camiseta.

— ¿También tú crees que estoy loco? — gritó fijando en mí sus pupilas negras, brillantísimas.

Todavía Reinaldo no cumplía treinta años, y ya habían desaparecido aquellos cabellos negros que le caían sobre la frente cuando yo le conocí. Entonces (cuando le conocí) acababa de cumplir veinte, y habiéndome enamorado de sus versos, me hice presentar a él para oírseles leer. Cuando le conocí, caían sobre la frente sus cabellos negros, y la tarde que fui a verle al manicomio, ya no tenía cabellos sobre la frente, pues los mechones que le cubrían las sienes estaban blancos.

— Mira — me dijo —, traigo a Stendhal en los pies. *Le rouge* — y me enseñó el pie derecho — *et le noir*, y levantando el izquierdo arrojó al viento la pantufla negra.

La anciana de la enagua raída se cubrió los ojos con un pañuelo y movía desesperadamente la cabeza; yo sentí que se me anudaba la garganta, y me mordí los labios.

— Ven — me dijo Reinaldo, y cogiéndome bruscamente un brazo, me llevó hasta el extremo opuesto del patio y exclamó con sonora voz: *Cuando del lago al centro llegó, la parda niebla por cima del castillo la luna desgarró, y un rayo nacarino de su fulgor sereno desparramó su lumbre del barco en derredor.*

— ¿La ves? — prosiguió — ¿ves a Genoveva extendida sobre la proa del barco?, ¿la ves con su lira de oro sobre el pecho?... ¿La miras envuelta en el sudario de luz nacarina con que la cubre el rayo de la luna?... ¿Distingues allá muy lejos el castillo de Waifro?...

Yo contesté moviendo la cabeza, la incliné para que no mirara mi traidora sonrisa triste... y Reinaldo dejó perder sus brillantes miradas de loco en el espacio azul.

Llegaron hasta nosotros los acordes destemplados de un organillo que hacían sonar frente a la puerta del manicomio.

— Oye — me dijo el loco, llevándome a sentar junto a la anciana—, oye... la sonata catorce... *la morte* de Beethoven.

Dejó Reinaldo caer dolorosamente su cabeza hacia atrás, se envolvió en la bata, se acercó a mí hasta pegarme con una de sus rodillas y se pasó la mano por la frente, como si quisiera arreglar los cabellos que ya no tenía.

— Mira el catafalco — gritó —, mira los pebeteros con mirra y la caja de hierro en donde está metido el cadáver... ¿Oyes la gutural salmodia de los monjes? *De profundis clamavi ad te Domine, Domine exaudi vocem mean.* ¿Oyes el salmo magnífico 129? ¡Qué gran poeta el David!, ¿eh?

— ¡Desde el profundo abismo de mis culpas clamo a ti, Señor!... ¿Ves a los frailes con sus hachas de cera? ¿Ves las capuchas en cuyo fondo brillan los ojos de los ascetas? ¿Ves los hábitos blancos de los dominicanos y las cuerdas de los de San Francisco? Mira el desfile de las comunidades, mira las ojivas espléndidas del claustro... Mira a los Agustinos envueltos en sus capas negras, mira a los cuatro monjes colosales que van a bajar el ataúd del catafalco... ¿Oyes la campana del monasterio, que toca a muerto? ¿Escuchas el monótono y gutural *De profundis... De profundis clamavi ad te Domine?*

Reinaldo, fatigado, calló un instante.

— Perdido... — dije a la anciana que lloraba en silencio.

— ¡Oh! — gritó Reinaldo con ronca voz —, quisiera haber vivido en aquella Edad Media y no en este siglo estúpido de los rieles... Entonces sólo había vasallos y señores feudales, no medianías imbéciles... entonces había mujeres que con sólo la fe derrotaban ejércitos y consagraban reyes... Aquella iluminada, aquella loca que llamaron Juana de Arco, no tuvo la estúpida monomanía literaria que yo tengo; aquella locura fue sublime como la del Cristo... como la de Savonarola... Entonces no había manicomios, entonces no había loquero que nos llevara a la ducha todas las mañanas.

Reinaldo se estremeció, calló un momento y se rebujó en la raída bata de franela.

— ¡Pero haber nacido en este siglo bestia, de rieles y de medianías! — prosiguió —; entonces todo era grandioso, lo mismo los crímenes que el heroísmo, lo mismo Barba Azul que Juana de Arco...

— Si hubieras nacido en la Edad Media — le dije calmándole —, ni habrías leído a los Goncourt, ni escuchado las sonatas de Beethoven.

— ¿Pero te imaginas — contestó —, que el sonido de una campana de claustro no valía lo que valen los sonidos cristalinos de un piano? Nada más que aquellas gentes no eran neurópatas infelices, en quienes se habían acumulado los vicios y las enfermedades de nuestros abuelos.

— Si las gentes dicen que estoy loco — prosiguió —, ¿quién me garantiza que ellas están cuerdas? ¿Por qué están cuerdas? ¿Por qué construyen torres de fierro y llenan de rieles las selvas y las llanuras? ¿Por qué están cuerdas? ¿Por qué tienen la habilidad de amontonar millones y de chupar la sangre y el sudor de los imbéciles que sólo saben beber alcohol?... A ver tú, modernista estúpido — dijo sacudiéndome bruscamente el brazo —. ¿Qué crees que tenga mayor valor artístico, la Alhambra o la Torre Eiffel, un ferrocarril o un claustro gótico?...

Volvió a sonar el organillo frente a la casa de locos.

— Mira los frailes, mira el catafalco, oye el toque plañidero de la campana de la cartuja... Ven conmigo — rugió Reinaldo —, ven... Allí está Baudelaire, vamos con él a evocar a Satanás.

De profundis clamavi ad te Satanás — gritó agitándose furiosamente...— Desde el abismo profundo de mi desesperación te imploro; ven, ángel caído, ven a curar con azufre las heridas sangrientas que abrieron los hombres en mi corazón...ven, arcángel de los asesinos...protector de las meretrices; ven, príncipe de las tinieblas, curador insigne de las angustias humanas... — *de profundis clamavi ad te*.

Reinaldo, presa de una convulsión horrible, se arrojó furiosamente contra el suelo. Dos loqueros vinieron a levantarlo, y yo salí del manicomio sin despedirme de la anciana que sollozaba a gritos y a quien los loqueros no dejaban acercar.

Seguí por la calle de Rosales; ya el sol poniente ensangrentaba la parte occidental del firmamento... Sobre la ciudad flotaba esa nube de sombras y polvo, tristeza crepuscular: sobre el fondo de la calzada de la Reforma se miraba la mancha blanca del castillo, negruzcamente iluminada por el anochecer... los árboles negros me parecieron monjes.

¡Oh!, ¡cuán peligroso es estar cerca de un loco de un soñador o de un enamorado! ¡Es tan fácil el contagio! Los árboles negros me parecieron monjes que venían a rodear el colosal caballo de bronce desde donde Carlos IV ve impasible el desfile de carruajes; y recordaba yo punto por punto el delirio de Reinaldo para relatárselo a Federico Ruiz y que éste me dijera el nombre de dicha locura, cuando vi pasar a un conocido mío llamado Santoyo. Este Santoyo conocido mío, caracoleaba su caballo detrás de una carretela en donde iban dos vendedoras de caricias y a pesar de que ya comenzaba a oscurecer, Santoyo se arreglaba el brillante que llevaba en la corbata y me aconteció pensar (tontamente quizá):

— ¿Qué nombre tendrá la manía de los brillantes en la embrollada terminología científica moderna?

“Nupcias fúnebres”

A EUGENIO LATAPÍ

*La masse noire
des bois, le soir
m'enivre, voire
me grise, à voir.
Mon œil s'enfonce
dans ce profond
deuil qui se fonce
et qui se fond...*

Ver por la noche la negra
masa de los bosques, me embriaga;

más aún, me aletarga.
Mis miradas se hundan en
ese duelo profundo que se oscurece
y que se funde.

Comte, Robert de Montesquieu. *Pènombrs*, LI.

I

“... Se perdió el astro amarillo debajo del ocaso; desapareció la luz y sobre el cielo inmenso quedó prendido un fragmento de círculo plateado que alumbraba débilmente los cipreses del Cementerio General”.

II

¡Pobre Luis! Para sus compañeros de quinto año era un desequilibrado; un sensitivo para sus amigos que hacían versos, y para mí un espíritu enfermo cuyos desfallecimientos y cuyas fiebres y cuyos intensos delirios me aterraban.

De antemano sé que algunos lectores van a sonreír, otros a bostezar, y los graves, los que estén en perfecta posesión de salud, arrojarán lejos de sí este libro y encogerán los hombros al saber el fin triste de Luis. Pero este cuento, que no lo es tanto como se imaginará algún lector, lo escribo para esos sensitivos que la ciencia moderna llama degenerados, para esos espíritus enfermos que reconocerán algunos síntomas de sus fiebres, de sus delirios, de sus desfallecimientos que tanto me interesan y me aterran. Aquellos de quienes el Florista del Mal dijo que desde la infancia sus espíritus habían sido, *touched with pensiveness*, siempre dobles: acción e intención, realidad y ensueños, siempre los ensueños usurpando la parte de las realidades, siempre los sueños anonadando las facultades para la vida real. Esos seres quizá encuentren un débil interés en las líneas siguientes; éstos que juzgan el Universo y su alma *sub specie aeternitatis* e intentan asimilar su partícula miserable de alma a la eterna, inmensa e inmutable alma universal, convendrán conmigo en que nada hay tan bello, tan grandioso, tan fascinador y tan inquietante como lo misterioso de la existencia. ¿Qué me interesan la electricidad ni el vapor? ¿Qué me importan las locomotoras ni los rieles? ¿Acaso la luz incandescente puede penetrar las tinieblas de la noche del sepulcro? ¿Acaso la locomotora nos llevará alguna vez al misterioso país en donde habitan esos fluidos misteriosos que algunos llaman almas?... ¡Pobre Luis! Desde que la muerte le arrebató a su novia y a sus padres, desde que la vida le arrebató su bienestar y su modesta fortuna, Luis sólo encontraba el placer y el reposo y la paz del alma en una copa de forma extraña que se llenaba lentamente por medio de un depósito taladrado y que contenía un brebaje aromático y venenoso, un brebaje que Luis llamaba “mi opalino licor, mi néctar que cantó Musset, mi jarabe formado con lágrimas de náyades”. ¡Pobre Luis! Desequilibrado, alcohólico, sensitivo, espíritu enfermizo cuyos desfallecimientos y cuyas intensísimas fiebres me aterraban.

III

Le amé y le compadecí por su infinita e incurable tristeza y por el altivo y profundísimo desprecio que manifestó para las gentes cuando éstas a su vez lo despreciaron. Luis ya no vivía para el mundo social; vivía en esa región espantosa y fascinadora en la que viven casi todos los alcohólicos y los fumadores de opio y los bebedores de éter, en ese país quimérico del olvido momentáneo, en ese Paraíso artificial a donde conduce el alcohol o una droga aromática, pero cuyo abuso conduce también al tenebroso reino del idiotismo o al imperio aterrador de la locura.

El Dolor es un avarísimo agiotista que cobra con extremada usura las trampas que le hace el Olvido, su impotente competidor. Muchas tardes encontré a Luis en éxtasis frente al recipiente de cristal, que goteaba agua sobre el líquido aromático y emponzoñado.

— Bebe ajeno — me decía.

Pero yo he desconfiado siempre del consuelo que puedan dar los narcóticos, las devociones y los alcoholes; yo he desconfiado siempre de las embriagueces alcohólicas y de las místicas, porque ambas sólo ayudan a abdicar de la voluntad. Unas y otras suelen hacer que desaparezca el yo verdadero, que viene a sustituir el otro yo artificial; producto del excitante. Y si en mi curiosidad extrema y perversa quizá, de asimilarme todas las fiebres humanas, he ligado también mi partícula de alma a esas almas de místicos y de libertinos y de bebedores de éter o de brebajes envenenados, ha

sido por perversa y extrema curiosidad, por practicar la fórmula que Mauricio Barrés, el célebre y modernísimo curador de almas de adolescentes y de jóvenes asienta en sus *Estaciones de Psicoterapia: Aucune passion... mais le comprendré toutes*. También para experimentar las fiebres de esos seres, siquiera sea momentáneamente; para formarme idea de sus desfallecimientos, para penetrar sus designios; para imaginarme coloquios tiernos con Jesús, a semejanza de la Santa Doctora de Ávila, o para suponer que me arrullan las huríes y que el profeta de Islam me arrebató a su Edén...

— Bebe ajeno — repitió Luis... Me voy a casar —prosiguió—, y a mis bodas vendrán a recitar versos las sombras de Marcelina Desbordes-Valmore y de Carlos Baudelaire... y en torno de mi tálamo nupcial sollozarán Haydn, Beethoven y Chopin.

— Duérmete, Luis — le dije —; duérmete y mañana me presentas a tu novia.

— No podré — contestó —, porque es irreal, intangible, opalina y visible sólo para mí.

IV

Los renglones que siguen me los dictó una voz interior, a la hora triste en que palidecen las cintilaciones temblorosas de las estrellas; a la hora en que el canto penetrante de los gallos hace pensar en la existencia divina y en que los silbatos de las locomotoras matinales despiertan a los viajeros. Y escribí lo que me dictó esa voz interior, sin preocuparme por lo que digan algunos lectores. Dejé que guiara mi mano la intangible sombra, y bien sé que muchos dirán: incoherente, extraño, falto de armonía, pensamientos confusos, delirios fantásticos y lúgubres de alcoholizado.

V

“... Desapareció el astro amarillo debajo del ocaso; me detuve en el límite Nordeste del cementerio a contemplar la ciudad, hundida en el valle y velada por un oscuro cortinaje de nieblas transparente, e impregnado de infinita y consoladora tristeza, contemplé la ciudad.

“Jamás había yo experimentado bienestar tan halagador y tan melancólico como esa tarde, que presentí no volver jamás a pasearme por aquellas calles adoquinadas... adoquinadas con mis esperanzas fallidas, con mis irrealizables ensueños locos y con mis diarias miserias.

“Se perdió entre las tinieblas mi sufridero... desapareció por completo la luz y por el lugar donde acababa de hundirse el sol quedó prendido un fragmento de círculo plateado, que alumbraba débilmente las piedras de los sepulcros y el follaje de los cipreses. Miré desaparecer las lucecitas del último tren y arriba del Oriente miré temblar los tres mundos del tahalí de Orión como lágrimas de oro prontas a desprenderse.

“La desposada me había citado para la medianoche, cerca del arcángel de bronce que entreabre la puerta de un sepulcro, y mientras llegaba la hora de nuestras nupcias, fui a esperarla junto al bronceo arcángel.

“Comenzó a soplar el frío cierzo de octubre, y de sus ataúdes surgieron los invitados a mis bodas.

“Reían los cráneos, y entre sus gusanosas descarnadas mandíbulas silbaba el viento helado.

“Los invitados me aturdían con su demoniaca carcajada continua; su pavorosa risa estridente semejava la sollozante risa de Chopin en el Nocturno XIX. Me aterró la macabra hilaridad de los invitados y hui a refugiarme en una tumba blanca para esperar allí que llegase la desposada.

“El cierzo siguió llorando, el viento siguió arrastrando hojas amarillas sobre los sepulcros, y mientras llegaba la novia, los quejidos de los cipreses, al sentir el beso helado del viento, me arrullaron, como los quejidos blancos de las teclas cuando sobre ellas se reposan las Notas del Nocturno VIII.

“El semicírculo plateado que había alumbrado el cementerio se perdió también.

“El tahalí y las cuatro estrellas del gigante se acercaban ya al cénit.

“Por la desolada y negra región austral sólo brillaba la Cruz del Sur... y cerca del Poniente, Casiopea iba a hundirse.

“Ya no debía tardar la desposada.

“Escuché un rumor sonoro, tranquilo, apacible, triste. Era la novia, que sonreía con la sonrisa del astro esplendente y serenísimo de la sonata 14.

“Miré a la novia que llegaba vestida con jirones de sudario blanco... coronada con adormideras y con mirtos.

"La miré marmórea y transparente que me llamaba y me tenía los brazos... ¿Quién era aquella novia intangible? ¿La Muerte o el Amor? ¿Quién era? ¿El supremo y único descanso o la completa posesión de un alma?

"Y su sonrisa tranquila me atraía. Me fascinaba su serenidad que esparcía en torno mío un ambiente de sonidos claros, cristalinos, cintilantes como el brillo de Rigel de Orión...

"Se acercó la novia y me besó en los labios con sus descarnados labios...

"*In manus tuas*... En tus manos, ¡oh novia macabra!, pongo mi suprema felicidad. Tu beso glacial, ¡oh desposada lúgubre! no es la vana satisfacción de un deseo, sino la libertad de todos los deseos, la libertad del exasperante contacto con los hombres, la libertad de todas las angustias y de todas las mentiras humanas.

"Me besó la novia coronada con adormideras y con mirtos; me besó con sus labios descarnados y me estrechó entre sus brazos cerca del tálamo de mármol, a los pies del arcángel bronceado que entreabre la puerta de una tumba.

"¡*In manus tuas*, novia macabra!

"En tus manos, desposada lúgubre, pongo mi libertad y ¡a paz eterna de mi espíritu"...

VI

Leí en un periódico: "Los camposaneros del Cementerio General encontraron sobre un sepulcro, al amanecer de uno de los días pasados, el cadáver de un hombre congestionado por el alcohol".

VII

Nueve días después fui a oír la misa en que ofició un sacerdote vestido con casulla negra, y a la hora del *Memento* por los muertos experimenté el mismo estremecimiento que había experimentado la noche en que una sombra intangible se valió de mi mano para escribir estas confusas líneas a la hora en que la luna llena arrastraba hacia el Occidente su circular espectro amarillento, temblador e inquietante.

"Un anarquista"

Tengo un amigo íntimo y perverso — intelectualmente nada más — a quien en este artículo llamaré Daniel, no porque se parezca en nada absolutamente a aquel Daniel que junto con Isaías, Jeremías e Isaquías formó el cuarteto de profetas mayores del siglo VII antes de la venida del Salvador, sino por no caer en la banalidad de llamarle H., R. o X., o simplemente mi amigo íntimo y perverso.

Encontré una de las noches pasadas, y más me valiera no haberme encontrado con él, porque su conversación siempre desborda en ideas extravagantes, en paradojas, en profecías fatídicas y en maquiavélicas .carcajadas que me aterran. Además, es de aquellos seres que jamás dejan hablar a su interlocutor y cuyo vocabulario excesivo, abruma y exaspera cuando sólo se desea la calma del hogar y la paz del espíritu. No olvidaré lavarme las manos, a semejanza del inicuo juez que sentenció a Jesús, antes de presentar a mi amigo y comunicar a mis lectores esta conversación... ¡qué digo conversación!, este discurso (pues yo apenas chisté palabra), este discurso que pronunció Daniel, teniendo por público a mí, narrador inexperto, por tribuna una banca de la Alameda y por techo el firmamento estrellado de una de las noches pasadas.

Me decidí a publicar el *speech* en cuestión, porque entre otras gentes y cosas me habló de Ravachol, el terrorista cuyo nombre han hecho conocer todos los periódicos del mundo, y también de Augusto Blanqui, el conspirador incorregible, cuyo perfil ha dibujado tan hábilmente Lamartine en su *Historia de la Revolución de 48*.

A mí, que demasiado conozco a Daniel, no me extrañó absolutamente que comenzara hablándome de literatura, siguiera con Augusto Blanqui y concluyera con Ravachol. Por eso previne antes que me lavaba las manos; pero los lectores, que ni por asomo lo conocen, necesitan al menos que yo malamente les dibuje la silueta moral e intelectual de mi anarquista.

Daniel ha pasado doce años de miserias, está condenado a ganar su pan en un trabajo que le fastidia y dice estar completamente desencantado de la vida. En sus horas de ocio ha leído cuanto le cayó a las manos, y naturalmente mucho malo; no malo literariamente hablando, sino malo de lo que daña el alma, de lo que mata los ideales, de lo que envenena el cerebro, predisponiéndolo al

razonamiento frío y a la duda precoz, en vez de dejar al corazón su fe y sus sueños cándidos de niño. Daniel la echa de irónico, de escéptico, algunas veces de pedante y muchas de fanfarrón.

La última noche que nos encontramos, y de cuya conversación sobre Ravachol voy a hablar, comenzó por decirme casi con insultante tono:

— Sé que escribes para el público; ¿cómo no me lo habías participado? Y, ¿qué esperas, gloria o redimir almas?

Yo me ruboricé ligeramente y no le contesté.

— ¿Cómo va tu estómago? — le pregunté.

Porque demasiado sé que se vuelve misántropo absoluto cuando la gastralgia lo acosa.

— Y, ¿qué opinión filosófica y política tienes? — me preguntó sin contestar a mi pregunta —; porque, en fin, cuando se tienen ciertas pretensiones, hay que optar por alguna filosofía y por algún maestro...

— Pues yo opto por la tuya y me constituyo en tu discípulo — le contesté —. Ahora dime tu filosofía.

— ¿Mi filosofía?, ¿mis creencias? — dijo mirándome con fijeza —. Con Fulanita a quien tanto engañé y amé, fui católico, oí misa y usé su escapulario. Con X... fui materialista y con H... espiritualista...

— ¿Quiere decir que eres veleta y giras al viento que sopla?

— ¿Y no te parece delicioso asimilarse todas las creencias humanas... saber de antemano que todas son hipotéticas; cerrar los ojos al raciocinio y abandonarte sinceramente a cualquiera, para experimentar las fiebres del creyente? ¿No te parece placer refinadísimo y extremadamente superior saber enmascararte, hacer creer a tus contemporáneos que piensas como ellos y no ligarte a nada de lo que ellos creen?... ¿No te parece delicioso mirarse aislado moralmente, no sujeto a ninguna preocupación religiosa ni política, y mirar el arte y el amor como narcóticos únicos que nos arrancarán por algunos instantes de esta pesadilla estúpida que se llama vida real, para aletargarnos en las contemplaciones infinitas de las obras del espíritu humano o en los éxtasis que dan las caricias de la mujer amada? Pero mirar el Arte, me dijo casi a gritos, desde un punto de vista muy alto; sin preocupaciones de escuelas, sin meterse a discusiones tontas de preferir naturalismo o romanticismo, etc., no; reconocer únicamente dos escuelas: la del genio y la de los imbéciles; no preferir a Fulano porque es romántico, ni a Mengano porque es naturalista, ¡no! Admirar lo mismo Hamlet que las *Meditaciones*; admirar igualmente los libros de Stendhal que la *Imitación de Cristo* y leer *Germinal* con el mismo gusto que *René*. Mirar el Arte y la Filosofía desde un punto elevadísimo como si fueran las tenazas mágicas y únicas que tienen la facultad de romper por algunos instantes los eslabones de este grillete pesadísimo que llaman existencia humana... En cuanto al amor, no esperar nada bueno de él. La esperanza es verde como la alfalfa y venenosa como solución de sulfato de cobre. Tener de antemano la convicción segurísima y firme que la mujer amada ha de engañarte, morirse o hastiarse... y cerrar los ojos a ese razonamiento para embriagarte con caricias, con besos, con adoraciones mutuas... artificiales, por supuesto, por que sería candor extremo, a tu edad, creer en el “te amaré eternamente...” que es el A B C del amor...

Interrumpí a Daniel para decirle:

— Entonces me aconsejas que ame a tu manera y que contemple a tu manera también las obras del espíritu.

— Yo no te aconsejo nada, contestó embozándose con la esclavina de su dragona; ama y piensa como te dé la gana y yo pensaré y amaré también como me plazca. ¡Bah!, y crees que yo creo en la eficacia de los consejos entre amigos íntimos. Si yo te aconsejara que mañana no vieras a Fulanita, estoy convencidísimo que mañana la verías.

¡Vaya!, prosiguió, ¡como si fuera tan fácil sugestionarte mi manera de amar y de pensar!

Después lanzó Daniel una carcajada histérica y me sacudió el brazo...

Volvió a lanzar su carcajada nerviosa, convulsiva, exasperante, y extendiendo con el brazo derecho la esclavina de su dragona a semejanza de ala enorme de murciélago, me señaló las callejuelas negras de la Alameda iluminadas a intermitencias por los focos eléctricos, y prosiguió diciéndome con cavernosa voz:

— ¿Quieres saber cuál es mi ideal político?

Mira: cuando te paseas de noche por las calles, ¿alguna vez no te ha parecido la ciudad catafalco inmenso cercado con cirios eléctricos?

Pues mi ideal político sería que todas las naciones cultas, todas las capitales del mundo, todas las admirables capitales en donde diariamente mueren de hambre o se prostituyen infinidad de seres, todas se convirtieran en catafalcos inmensos, en necrópolis que alumbrara siniestramente el sol.

Y como la cavernosa voz de Daniel tiene la horrible facultad de crisar los nervios, me retiré de él instintivamente y murmuré:

— ¡Qué horror!...

Pero él prosiguió:

— Evidentemente tú no quieres escucharme ni te gusta oírme, porque eres de los cándidos que esperan todavía; eres de los infelices que a cada momento encuentran la manera de dramatizar esta farsa monótona de la vida, este sainete insulso de la existencia humana... Y ¿quién puede decirte lo que pasó en el cerebro de Ravachol? ¿Quién puede asegurarte que no fueron él y sus sectarios víctimas de sus ideas, incurables soñadores como Augusto Blanqui, por ejemplo?

— ¡Oh! — me dijo Daniel exaltándose—, deja que me arrodille interiormente ante la figura, ascética de ese revolucionario a quien Lamartine intentó curar de su manía de conspirador. Blanqui levantaba desdeñosamente los hombros cuando le hablaban del progreso y en el fondo de su calabozo escribía: “Lo que nosotros los hombres llamamos estúpidamente «Progreso», está limitado en cada planeta y se desvanece también en millones y millones de astros semejantes al nuestro. En todos los astros la misma decoración, la misma escena, la misma humanidad vanidosa e infatuada con su grandeza, creyéndose única y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse después de algunos centenares de siglos con el globo que desdeñosamente ha paseado por el espacio esa humanidad necia y orgullosa”.

— Medita bien esas palabras — repitió Daniel estrujándome —, y te convencerás de lo vacío, de lo inútil, de lo estúpido de la palabra «Progreso».

Daniel se rió macabramente y prosiguió:

— Lamartine, el poeta bellísimo que se hirió el corazón dos veces para que de esas dos heridas brotaran la República y la Poesía, el girondino sublime a quien Francia ingrata dejó morir pobre y arruinado, cuenta su entrevista con Augusto Blanqui; y déjame referírtela...

Daniel se secó un poco los ojos, y antes de escuchar la entrevista de Augusto Blanqui y Lamartine, tuve que soportar esta letanía de insultos al autor de *Los Miserables*.

— ¡Pobre Lamartine! — dijo Daniel —, ¡quién hubiera creído que él, después de haber dado la República a la Francia, moriría pobre y olvidado, mientras el egoísta, el orgullosísimo, el poeta, el artista que tuvo los defectos del advenedizo y del *bourgeois* ¡había de ser enterrado en el Panteón y glorificado como un semidiós por el pueblo francés!...

— ¿De quién hablas? — pregunté a Daniel.

— De quién he de hablarte si no de Víctor Hugo, prosiguió; claro está que los que leen *Los Miserables* están muy lejos de imaginarse que el autor escribía un capítulo de ese libro sublime y metía a la cárcel al editor que no podía pagarle lo que le adeudaba... Y mira, me dijo Daniel volviendo a estrujarme, mira cómo solamente la desgracia, la miseria y el infortunio engrandecen a los hombres... A medida que pase el tiempo, Lamartine será siempre la víctima de sus sueños, el semidiós de la poesía ante quien se arrodillará, la juventud soñadora mientras el otro no pasará nunca de ser un incomparable artífice, un escultor sublime de la lengua; pero profundamente antipático para todos aquellos que le conozcan en la intimidad y en la vida política...

— ¿Y la entrevista de Lamartine y Blanqui? — pregunté a Daniel para suspender los insultos al autor de las *Contemplaciones*.

— Fue poco antes del 15 de mayo, en los primeros días de abril, cuando Lamartine era Ministro de Negocios Extranjeros

”Una mañana, a las seis, Lamartine trabajaba en mangas de camisa, sin más compañía que sus dos lebreles, cuando se presentó en el patio del Ministerio un hombre de aspecto de proletario, acompañado de tres desconocidos sospechosos.

”En aquella época el nombre de Augusto Blanqui corría por todo París.

”Aquel hombre dijo que necesitaba hablar con el Ministro; se le permitió entrar, y Lamartine se le presentó con el pecho descubierto, pues hacía mucho calor. Lamartine acababa de levantarse y escribía.

— ”¿Qué hay?, preguntó el poeta sonriendo. Si viene usted a darme de puñaladas, nunca puede presentarse ocasión tan brillante; estoy solo y sin coraza.

”Después le hizo sentar y le dijo:

— "Hablemos seriamente. He deseado veros, y voz habéis consentido en venir a verme. Esto me hace suponer que nuestras ideas sobre la República, no son tan irreconciliables como cree el vulgo.

"Voy a enseñaros mi pensamiento, y me interrumpiréis cuando mi discurso os parezca oscuro.

"Entonces Lamartine expuso a Blanqui la idea de la República como él la concebía, para un pueblo en donde los problemas sociales, nacidos de la industria y del lujo y de la miseria, agitaban desde hacía quince días las capas inferiores de la sociedad.

— Ya ves — me dijo Daniel interrumpiéndose —, que no es nada nueva la cuestión social ni la palabra socialismo... "Lamartine", prosiguió Daniel, "demostró a Blanqui las garantías necesarias a la propiedad; se declaró enemigo inflexible de toda facción que quisiera *monopolizar el poder*; profesó el dogma absoluto de la soberanía y de la mayoría sincera de la nación contra la tiranía de una sola clase que intentara usurpar los derechos del pueblo libre. Profesó también su odio contra los ambiciosos corruptores del pueblo, y su compasión para los sofistas, que embriagándole de radicales quimeras le preparan el despertar horrible de la desesperación...

"Hasta aquí", escribe Lamartine, "Blanqui no me había interrumpido una sola vez. Su fisonomía ascética estaba pendiente de mis labios; sus miradas profundas parecían escudriñarme el alma para saber si yo le engañaba o intentaba seducirle. No hizo ninguna objeción a las ideas fundamentales que acababa de escuchar; habló con irónico desdén de los que se llamaban profetas del terrorismo y del socialismo; admitió las teorías, como teorías o como tendencias, y reconoció *que no había ninguna realización inmediata posible fuera de las propiedades garantizadas y de los derechos adquiridos*...

Después de este diálogo político, la conversación se hizo familiar. Blanqui contó toda su existencia a Lamartine, su existencia que había sido únicamente una eterna conjuración contra el Gobierno; sus amores con una mujer de quien el presidio no había podido separarle, y a quien había matado él con sus desgracias y sus largas cautividades; sus reflexiones solitarias; sus deseos de creer en un Dios; sus instintos antisanguinarios y su costumbre, su manía incurable de complot y de conjuración.

— Sería muy largo — me dijo Daniel —, contarte la juventud, las desgracias y los amores de Blanqui; aquellos amores con una discípula suya, hija de un banquero, única mujer a quien amó y que abandonó todo por seguirle y amarle, todo, hasta la vida. Hay un escritor que compara estos amores a los de Porcia y Bruto.

"Aquella mujer abandonó su familia, su nombre ilustre y su fortuna por seguir al revolucionario. Aquella mujer llevó siete años el nombre de Blanqui, y cuando el incorregible conspirador fue condenado a prisión perpetua, ella languideció y murió un año después de que él entrara al presidio.

"Durante un año — escribe Blanqui —, durante un año, la agonía lenta de una mujer idolatrada, de una mujer que se extinguía lejos de mí. Después, cuatro años enteros en la soledad de mi celda, con el fantasma de aquélla que ya no existía... tal ha sido mi suplicio.

"Todo es misterioso en la existencia ascética de este hombre.

"Los que le conocieron en los últimos años, sólo conocieron su sombra.

"Aquel anciano vacilante no era el hombre cuyas miradas dominaban a las multitudes.

"En Milán fue presentado a los demócratas milaneses: les habló durante más de una hora sobre la *cuestión económica*, como llamaba él en sus últimos años a la *cuestión social*.

"Ciudadanos — decía (y los franceses que le escuchaban no dejaron de sorprenderse al oírle) — desconfiad siempre de aquellos que pretenden resolver en unas cuantas horas la cuestión económica. Cuando, durante mis largas cautividades, buscaba yo la solución de un problema de matemáticas o astronomía, no llegaba a encontrarle sino después de muchos meses... ¡Oh! ¡Algunas veces no llegué a encontrar nunca la solución!

"Entonces interrumpía mis trabajos.

"Y la cuestión económica es un problema semejante: no se necesitan meses ni años para resolverla, sino siglos, muchos siglos... pero se resolverá, creedme, Y los que os digan lo contrario, os extravían y os explotan...

— Ya lo ves — prorrumpió Daniel estrujándose — el periodista *Ni Dios ni amo*, el autor de ese libro extraordinario intitulado *La eternidad por los astros*, Augusto Blanqui, el interlocutor de Lamartine en 1848, pronosticaba ya la solución inevitable del problema social.

"No meses, ni años, sino siglos; pero se resolverá.

"¿Y quién te asegura que el sistema de Ravachol no sea uno de los que conducen a esa solución? ¿quién puede afirmar que el anarquismo no sea la próxima revolución universal, el único

medio de dar contestación a las preguntas eternas e inquietadoras del proletario? ¿Quién puede asegurarte que dentro de cincuenta años, o cien, o doscientos, no hayan desaparecido del orbe todas las formas gubernativas actuales, todas las naciones y las sociedades modernas?”

— ¡Calla, Daniel, por Dios! — repetía yo débilmente a cada instante, fatigado ya de escuchar necedades. Pero Daniel proseguía:

— ¿Porqué no creer que todos los regímenes gubernativos son malos, que todos los gobernantes son pésimos, puesto que son hombres y por consiguiente, imperfectos y viciosos, incapaces, egoístas y ambiciosos insaciables; que sólo miran su bienestar? ¿Por qué no creer que la única manera de regenerar el mundo es destruirlo, fundir el oro, causa de todos nuestros males, convertir los Bancos en cenizas, hacer necrópolis de las capitales del mundo?...

Daniel se levantó, extendió los brazos con la esclavina de la dragona, a semejanza de alas de murciélago; y, señalándome las callejuelas negras, siguió con su crispadora y cavernosa voz: ¡Destruir el mundo, sí! ¡Esa es la única manera de regenerarlo, formar montones de escombros con los advenedizos y sus palacios; y si el mundo ha de renacer de sus cenizas, como el Fénix; de ese montón de catafalcos surgirá el mundo regenerado de esa necrópolis inmensa de sociedades pútridas, de ciudades inundadas, de gobiernos inmorales, de ahí surgirá la nueva sociedad, la nueva República universal, la nueva humanidad... y si no surge nada, tanto mejor; siquiera habrán desaparecido el dolor, la miseria, el hambre, los crímenes y la prostitución, porque habrá desaparecido de la tierra la especie humana, causa única y primitiva de sus males, el hombre, pobre animal sufriente, *que toca con su frente lo infinito, con sus plantas el fango...* Y parodiando así al inmortal poeta de las “Hojas secas” Daniel se embozó e inclinó su cabeza.

Miré brillar lúgubrementemente sus ojos entre la esclavina y el ala del sombrero, le dije adiós, estreché su mano huesosa y me separé de él, deseando no encontrarle durante mucho tiempo, porque eran las dos y media de la madrugada y las constelaciones australes se acercaban ya al cénit.

“Los tres Reyes”

A BERNARDO COUTO JR.

Carolina X... murió en una celda del hospital de locas; Juan Reyes, su marido, se congestionó con alcohol en el patio de una comisaría, y sus tres hijos quedaron abandonados y sin amparo en el fondo de un cuarto húmedo de tercer patio. Luisa, María y Manuel, que éstos eran los nombres de pila de los tres Reyes, tenían sucesivamente: la primera, quince años; la segunda, trece, y el tercero, diez, que cumplía el 24 de diciembre.

Carolina, como se ha dicho, murió demente dos años antes que Juan, su esposo, se embriagara por la vez postrera; pero ya desde en vida de Carolina y Juan, los tres Reyes salían, instigados por su padre, a limosnear a través de las calles de esta ciudad. Los tres Reyes tenían rubios los cabellos, como Carolina, y muy negros y hundidos los ojos como Juan. Cuando salían a limosnear, Luisa caminaba entre María y Manuel; cuando caminaban se entre abrían los harapos con que Luisa cubría su cuerpo y se miraban sus muslos blancos y delicados de mendiga virgen. Algunas veces los tres Reyes iban a visitar a la esposa del *clubman* C... y de ahí salían transformados y lujosamente grotescos. Manuel, con la mitad superior de un frac viejo del *clubman*, se envolvía el busto y perdía sus manos en las anchísimas mangas. Luisa se abrigaba hasta los muslos con una *matinée* usadísima de la señora filantrópica, que también era alta y gruesa; y María ocultaba todo su cuerpo, desde el cuello hasta los pies, en un *caracol* agujereado, ex propiedad de la misma dama.

Algunos meses después de la muerte de Juan Reyes, Luisa se vio constantemente perseguida y solicitada por Concepción. Esta Concepción habitaba un zaquizamí cerca del cementerio de Santa Paula; allí amontonaba diariamente las basuras y papeles viejos que juntaba en sus correrías a las casas de comercio; y por la noche, después de amontonar su mercancía, iba a visitar a la niña Carlotita. La niña Carlotita llevaba sesenta años de vida en este planeta sublunar, de los cuales quince se habían pasado aguadísimos bajo la férula paternal del cochero que la vio nacer; durante veinte vendió su cuerpo, y los veinte restantes los había empleado traficando con la carne femenina de jóvenes vencidas por la vida.

Así, pues, Concepción la traperera, a instancias de la niña Carlotita, perseguía a Luisa Reyes, y le ofreció diez pesos porque aceptara ir a vivir a la casa de la niña. Luisa aceptó, dejando a María y a

Manuel herederos universales de su profesión de mendigos y de sus relaciones con la esposa obesa del *clubman*. Desde que Luisa aceptó la protección de la niña Carlotita, se propuso también buscar protectora para María; pero hubo que esperar algunos años, teniendo en cuenta su cortísima edad, aun cuando al decir de Carlotita, no era obstáculo la edad; así fue que, un año después de Luisa, María ingresó también en las filas de las niñas reclutadas.

Manuel, encontrándose desamparado, vivió algunos meses sacando pañuelos y después relojes, hasta que un policía lo atrapó en la Plaza de Armas un día 24 de diciembre, que Manuel cumplió doce años. Esa Nochebuena la pasó Manuel Reyes en la comisaría; las otras posteriores a ésta las ha pasado en el departamento de pericos en la cárcel de Belén, pues Manuel está encausado por homicidio cometido en la prisión. Y de esa manera viven los tres Reyes en esta ciudad; Luisa y María esperando el hospital, y Manuel esperando el jurado que ha de condenarlo, seguramente, a la pena capital, o por lo menos, a veinte años de prisión.

“La visita”

PARA E. R. EN SU ÁLBUM DE CANTOS NEGROS

Si tuviera yo cien años, al llegar al centésimo, aún recordaría con matemática precisión todos los detalles de la tarde en que la Visita llegó a mi hogar por primera vez.

Fue tres horas después de medio día, cuando el Sol comienza a descender y las calles empapadas de luz y calor despiden pereza. La Visita venía esa vez por el ser que me dio su nombre, y a quien “Ella” venía a estrechar, lejos, muy lejos de donde la había arrojado la Otra Visitadora, la Alegre, la Sonriente, la encargada de poblar el mundo. Aquella tarde, pues, habiéndose anunciado ya, desde algunos meses antes, llegó la Invisible Visita, Huesosa y Pálida. ¡Oh!, yo la sentí muchas noches rondar el lecho de aquel hombre honrado, de miradas azules que me dio su nombre. Cuando él, durante su sueño fatigoso y delirante creía mirar en rápido desfile las playas de Normandía y de Bretaña, su juventud en Argel, y su hogar, su paz, el reposo de su espíritu en esta tierra mexicana, de eterno cielo límpido, yo presentía a la Visitadora en un rincón de la alcoba, riéndose cruelmente de mi llanto, y del sueño delirante del desterrado.

— Pronto, pronto — parecía decir —, pronto volverás a ver todos los años que mi rival te ha hecho pasar aquí. Allá, cuando estés entre los míos, los mirarás cortos, cortísimos, fugaces, cual arenillas de ampolleta, comparados con la duración del reinado de mi soberana: La Eternidad...

Así se pasaban los días, las semanas y los meses, esperando siempre que llegase de un instante a otro la Cruel, la Invisible, la miserable Visitadora inmunda, que no respeta edades, ni títulos ni honores. Y como para burlarse de los míos y de mí, nos chicaneaba, se acercaba mucho; y repentinamente huía, como queriéndonos hacer creer de veras en su ausencia. Por fin se decidió a llegar, a apoderarse de su preferido, a aprehenderlo después de tantas tentativas y a dejarme el alma enlutada... para siempre. Fue muy lenta la ceremonia nupcial entre la Visita y él. Desde por la mañana, apenas entreabría ya los párpados, sobre las pupilas se le había formado una gasa como de llanto detenido, y cuando quería hablar, la voz no le llegaba a los labios. A intervalos se enfriaba, y una sofocación continua le hacía levantar angustiosamente el pecho. Allí esperaba *Ella*, por fin, ya venía por su preferido, ya no había que esperar nada de la Otra, de la Sonriente, de la Deliciosa que alegra los hogares. Tuvo un estremecimiento postrero, se le quedaron los miembros inertes y glaciales; la última imagen de esta existencia se le quedó grabada en las pupilas turbias, y por los labios entreabiertos pareció escaparse envuelta en una queja, la Rival de la Pálida, para dejarle libre el dominio de aquel cuerpo.

Después, durante muchos días, sentí como si mi frente estuviera ceñida con hierro calentado al rojo blanco, y como si sobre mi pecho hubiese pesadísima plancha de bronce. De cuando en cuando, me venían largas crisis de llanto, y todo aquel líquido amargo que me brotaba de las pupilas, aligeraba el peso de la broncínea lápida que me oprimía el pecho.

Lentamente fui acostumbrándome a ver cómo llegaba la Cruel; pero, ¡ay, consolante Visitadora! En espantosas horas tristes de soledad la he llamado creyendo sinceramente que vendría a consolarme por fin; y ya alguna vez nos hemos visto frente a frente como el matador de toros y la bestia, sin más obstáculo que una frágil barrera de tabloncillos, pero es muy canalla, solapada y marrullera. Me ha hecho creer que venía por mí y ha huido indiferente y despreciativa como el toro

ante la mezquina víctima que se le presente cubierta con chaquetilla de bordados laureles. Pero no importa, vendrá algún día, traidora y solapada cuando quizá se ama mucho a la otra, a su Rival, la Sonriente. Acostumbra a visitar cuando nadie la llama ni la desea. Y viene apresurada a los hogares donde hay amor, felicidad y abundancia; viene rápida y se lleva un niño, una mujer joven o un marido amoroso y bueno. A las celdas frías de los miserables solitarios enfermos, viene raras veces; allí se le recibiría con gusto; pero es tan cruel, que sólo le agrada ver llanto, mucho llanto, y dejar tras sí amarguras sin cuento.

Durante prolongados paseos nocturnos sin objeto a través de plazuelas y de calles, me detengo a mirar alguna casa donde la Pálida se halla de visita. ¡Oh!, no es muy difícil encontrar la habitación preferida por ella ese día. Entre luces temblorosas, se encuentra el preferido, inerte, inmóvil, con los pies verticales. Ya deja de ser persona, ahora, es cosa; ya las moscas no le impacientan, e impunemente se le podrá empacar entre cinco tablones y arrojar sobre él muchas paletadas de tierra. Y sin embargo, Ella es la gran conciliadora. Cuando el amor (esa inevitable trampa que la vida pone a todos los seres de ambos sexos para que su Pálida Rival no deje desierto el mundo), cuando el amor con su cortejo de placeres y dolores hace que dos de sus víctimas se conozcan profundamente y se odian, pues cada una, al contemplar el alma del otro, mira como en espejo limpísimo, ese fondo de lodo que hay en todas las conciencias; cuando las faltas mutuas, los vicios, el hastío o las preocupaciones sociales separan a dos seres que cayeron en esa trampa llamada amor, basta que la Visita los reúna junto al lecho de algún hijo, hermano o cualquier ser que ambos amaron, para que momentáneamente se reconcilien con toda la sinceridad del corazón.

Están frente al enemigo común, y se abrazan, se besan con esa voluptuosidad acre del llanto y mezclan sus lágrimas diciéndose: “Ante la Visita, nos perdonamos todo, y todo lo olvidamos. ¿Para qué odiarse? ¿Para qué amarse? ¿Para qué sufrir, puesto que la Pálida todo lo barre con su sople frío?”. En las familias de burgueses adinerados, la Visita es la Terrible separadora. Se va con Ella el padre, el tío o el amontonador de bienes, y muchas veces allí, aun cerca de la cosa inerte, que fue un ser que hablaba y se movía; allí, a la siniestra luz de los cirios funerarios, riñen los hermanos o los hijos con la madre, mientras el otro, el amontonador de bienes hace su solemne entrada allá, en el mundo donde no valen los millones, las habilidades comerciales, ni la intriga. Ella todo lo purifica, todo lo concilia, y hace que se perdonen todas las faltas y que todas las ofensas se olviden. Especialmente en las parejas que cayeron en la trampa del amor, y ligadas por lazos mutuos de debilidad y de pasión, no pueden dejar de amarse odiando. Ella la Visita Pálida se ríe, ¡cruel!, de todos los proyectos de regeneración y de futura tranquilidad doméstica, y purifica por completo al que se lleva, dejando el alma del que se queda, hundida en mar sombrío de amargura y de perdón.

“Plenilunio”

Como Susana no podía dormir, dejó su lecho virginal, envolviéndose el cuerpo blanco en oscuro mantón de peluda felpa, calzó los nacarinos piecitos con coquetas chinelas de piel escamosa, abrió las vidrieras, y púsose a contemplar cómo se deslizaba la Luna llena sobre la casi transparente bóveda sideral. Los árboles del jardín del barrio dibujaban sobre el aire sus siluetas, cual si fuesen las de colosales monjes encapuchados, y la esbelta torre del ex convento de Santo Domingo parecía palo mayor de monstruoso buque fantasma que, sin timonel, fuérase al garete en el ilimitado océano del espacio.

Susana, desde su alto balcón, contempló indiferente los árboles, la torre y la fachada chata de la ex Inquisición, levantó, sus ojos hasta el luminoso círculo del satélite y, como si los rayos de éste, al envolverla en argentado nimbo, le arrancasen de la vida terrena, sintióse sumergida en la melancolía, dulcísima de los recuerdos. Pero, ¡qué extraños y disímbolos eran éstos! Vínole a la mente el del último baile y el de una visita nocturna al Observatorio Lowell. Tan pronto miraba frente a ella al guapo *sportman*, moreno, elegante, con sus dominadoras pupilas negras de tirano varón, como escuchaba la dulce voz de la ayudante del astrónomo.

— La mancha gris de forma oval — decía la voz —, la mancha gris que ve usted, señorita, aislada en medio de aquellas tintas luminosas, se llama *Mar de las Crisis*...

Cuánto habían turbado a Susana las negrísimas pupilas y los mostachos sedosos de su compañero de vals. Entre el *Mar de las Crisis* y el centro del disco, ¿ve usted, señorita Susana, un grande espacio sombrío, dividido en la parte inferior por algo como un promontorio? Es el *Mar de la*

Tranquilidad, y aquellas pequeñas manchas que se alcanzan a ver por el borde superior en la parte boreal, se llaman entre los astrónomos los *Lagos de los Sueños y de la Muerte*. Este último vocablo, que en su cerebro vio Susana, hízola estremecer: se rehusó a seguir escuchando interiormente la voz aquella, y sólo siguió su pensamiento al timbre insinuante de la voz viril que, humilde, pidióle amor.

La amigable Luna posaba en la virgen su claridad como beso castísimo, y extasiada frente al delicioso silencio de la tibia noche, dejó de mirar al astro difunto, y apoyó su cabeza en ambas manos para soñar despierta con la varonil figura de su enamorado. Una oleada serena de sonidos hizo que la satinada piel de Susana se estremeciese bajo el mantón oscuro. ¿Quién era el inoportuno que a esta hora tardía tocaba el piano?

¡Ah! Era el vecino de la azotea, el músico borrachín, a quien el padre de Susana alquilaba por compasión la pieza cercana al cielo; pero ya poco duraría aquel vecino incorrecto y sucio: llegaba siempre tarde y siempre ebrio.

Lo más grave de todo era su audacia; pues una tarde que la vio llegar sola, detúvose frente a ella y, con voz sofocada por las lágrimas, le dijo:

— Susana, quiero hablarle a usted.

La virgen huyó aterrada ante aquella figura de salvaje con levita sucia, y él se encaminó a su cuarto murmurando:

— ¡Oh! ¡Se parece tanto, tanto, a aquella!

Y había entrado sollozando a su granero, porque el músico aquel tenía el vino triste; se embriagaba todos los días, pero el alcohol nunca le alegraba ni le hacía reír. Se embriagaba, no reñía; pero contaban de él cosas terribles: había tenido buena posición y su escandalosa conducta lo condujo a la ruina.

Decíase que una mujer casada se fugó con él, y había muerto en sus brazos después de algunos años de vida marital... desde entonces el musiquillo se embriagaba todas las tardes, y por las noches, a hora muy avanzada, abría su piano viejo, que con la cama, una mesa, dos sillas y un retrato de la difunta, completaba el mobiliario; y a esa hora avanzada pasábase deliciosos y largos ratos en apasionado contacto con las teclas. Sucio, manoseado, oliendo a tabaco y alcohol, encontrábase sobre otros, un libro de música con este nombre en gruesos caracteres negros: *Beethoven*.

Y como único adorno de los muros, el citado retrato de la difunta, con algunas flores viejas en un ángulo.

— ¡Cuánto se parece! — solía decir el músico al contemplar el retrato de su ex amada cuando veía entrar a Susana.

Y aquella noche de plenilunio el ebrio artista sentóse al piano, mientras Susana sentía en su corazón despertarse el amor. La cristalina oleada de sonidos hizo suspirar a la virgen: su cuerpo todo sintió como si le envolviera un soplo tibio y acariciador, y pensando en las negras pupilas del galán perfumado, se le mojaron a ella las suyas transparentemente azules, con el llanto castísimo del primer deseo.

La sonata divina del divino alemán brotaba en electrizador raudal de sonidos, y cuando el borrachín artista hubo terminado, quedóse estático contemplando la fotográfica efigie de la difunta adúltera; pero las lágrimas empañáronle los ojos y le empaparon las mejillas; enclavó la cabeza entre ambas manos, y como si contemplase palpable el derrumbe de sus esperanzas todas y las polvosas ruinas de su corazón, lloró mucho, como niño caprichoso a quien destrozan vistoso juguete. También Susana lloraba a intervalos, excitada por la sonata; las cosas de la tierra parecíanle tristes, hubiera querido que siempre fuera noche de plenilunio y que su galán la mirase de lejos, a la misteriosa luz del pálido satélite...

El músico siguió sollozando y mirando a través de sus lágrimas el retrato de la amada difunta, y también habría deseado que nunca saliese el Sol, con su séquito de visiones hostiles, de sufrimientos y de esfuerzos... ¡Oh, no! Que no volviese a salir el Sol, sino que siempre fuera noche de plenilunio para que, en alas de la divina sonata, pudiese volar a través de los espacios siderales, sin más compañera que la difunta amada y el rostro femenino del astro muerto, Y desde el cielo tranquilo, el femenino rostro del astro muerto, con las manchas de sus cráteres, circos y mares, parecía grotesca cara de Pierrot, que lanzaba burlesca carcajada eterna ante el placer frágil de Susana y ante la efímera amargura del músico borracho.

“Danza macabra”

Noviembre 2

A las nueve de la noche, en un rincón del Cementerio General, las coronas y los ramilletes que cubren tres sepulcros, caen a un sacudimiento subterráneo y quedan visibles tres inscripciones en placas de mármol:

A MI INVOLVIDABLE ESPOSO,
A.J.

AL EMINENTÍSIMO ESCRITOR L. W.
SUS AMIGOS

AQUÍ YACE MI MADRE IDOLATRADA
SU AFLIGIDO HIJO

Sobre la primera, toma asiento el inolvidable esposo; se abrocha el frac hecho harapos y cruzando la huesosa pierna derecha sobre la izquierda, arroja con desdén algunos pétalos de rosas que aún quedaban sobre el sepulcro.

— Por fin — murmura —, nos dejaron en paz; mi afligidísima esposa, que estaba en ascuas por enseñar a mi sucesor el traje que usaría este invierno y su talle de viudita joven, se citó con él, antier, para comprar estos ramilletes y esas coronas. Y él, como recuerdo, guardará dos rosas que mi consorte inconsolable quitó de un ramillete para ponerse en el talle. (Dirigiendo a la tumba vecina su descarnada faz, pregunta:) ¿Y al escritor eminentísimo cómo le fue de manifestaciones este año?

El escritor, envuelto en un gabán raído, bosteza, dejando que el aire silbe entre sus mandíbulas y balancea los pies haciéndolos sonar contra las piedras del monumento.

— ¡Oh!, esta nueva morada mía que felizmente no pago por mes (aunque la que habité en el mundo no la pagaba tampoco), esta tranquila morada, repito, ha dado mucha clarividencia a mis opiniones, y si en vida creí alguna vez en las manifestaciones de mis amigos y en la gloria, aquí sanamente estimo en su verdadero valor esa vanidad.

Esta Reina Pálida, que nos gobierna, reúne a todos en el Olvido, y esparce sobre todos la tranquilidad apacible del silencio; lo mismo sobre el novelista que sobre el gacetillero y el repórter. Alguna vez llevaré a usted, vecino querido — prosiguió después de breve silencio —, a cualquier *bar-room* (centros muy frecuentados por mis colegas) para que escuche la opinión que sobre mí tienen los jóvenes que me llamaron, en vida, “maestro”.

¡Quién! — dice uno —, ¡aquel animal! ¡sí fue un bruto! Nada poseía, ni originalidad, ni estilo, ni talento; ¡era un cretino!... Desde en vida conocí algo a mis colegas y amigos; pero ¡cuántas cosas me ha enseñado la muerte, oh camarada! Me pagaron un monumento y así tuvieron pretexto para grabar su nombre en el mármol, para venir a decirme unas cuantas majaderías que publicaron (vanidad excelsa) y para almorzar en el Tívoli y beber a mi memoria.

¡Oh!, vecinito, las cantinas y los restaurante son los laboratorios de la gloria literaria. Líbreme Dios, vecinito, de volver a renacer escritor, si la Providencia me permitiese renacer.

Cuando vi en mis contemporáneos un montón de medianías, de hombres envidiosos e ignorantes, supuse que la posteridad sería lo mismo, y vine tranquilo a este recinto silencioso... Mi único remordimiento ha sido no haber formado frente a mi lecho de agonía una fogata con todos los malhadados volúmenes que llevan mi nombre en la primera página... ¡Ah!, vecinito, vecinito, ¡cuándo se les acabará a los mundanos esta costumbre de venir a molestarnos el 2 de noviembre!

— Señor literato, señor literato — interrumpió un esqueleto con faldas que había tomado asiento sobre la tercera placa —; con bastante pesar veo que no ha dado a usted suficiente filosofía el reposo de algunos años que lleva de pasar aquí, y que aún echa de menos esa vanidad que, como dice usted

bien, consiste en abrazos, comilonas y párrafos en los cuales el nombre de familia va unido a los epítetos: galano, eminente, erudito, etc. Sus colegas tienen siquiera la disculpa de que siendo del mismo oficio y habiéndoles usted hecho sombra tantos años, natural es que tomen la revancha; pero, ¿ha considerado usted toda mi amargura al ver hoy mis joyas adornando el cuerpo de la querida de mi hijo? ¡Ah!, señor literato, ¡esos son desencantos más grandes y enseñanzas más profundas que todas las falsedades de sus colegas!

¿Se imagina usted cuan doloroso debe ser mirar al hijo único, amado, idolatrado, al ser en quien se concentraron en vida todos los afectos, arrastrándose ebrio y despilfarrando con una mujerzuela impura, lo que su padre y yo amontonamos a fuerza de economía y trabajo?...

El literato, exasperado, bostezó y pasando la mano huesosa por la reluciente calva de cráneo, dijo:

— Y todavía la farsa de venir a llenarnos de flores para que digan los paseantes de hoy: “¡Fue buen hijo, todavía se acuerda de ella!” “¡Oh!, la viudita de J. no lo ha olvidado, estaba el sepulcro cargado de coronas” “Y los amigos del poeta, ¡tan leales!; había diez y siete coronas en la tumba”.

— Y cada una con su listón y el nombre de quien la daba, sí, para que el muerto no las confunda y sepa a qué atenerse respecto a la lealtad de sus amigos — interrumpió el esposo, sonando los huesos de los pies contra las piedras tumbales.

Los contornos negruzcos de la Luna llena parecían simular en el firmamento irónica sonrisa de cráneo reluciente. El literato abrió las mandíbulas sin carne por décima vez. El viento helado de noviembre silbó entre sus huesos maxilares, como los búhos que salen al anochecer. La dama lanzó un suspiro semejante a un zumbido de tábano, y el esposo una carcajada parecida a graznido de cuervo.

Y amigablemente abrazados, bajo la sonrisa irónica de la Luna llena, se echaron a andar por las avenidas del panteón, murmurando:

— ¡Hasta cuándo, Señora y Madre Furtiva, ahuyentarás a los vivos de tu recinto, el día 2 de noviembre! ¿No ves que sólo vienen a dejarnos mirar más de cerca sus asquerosas conciencias y-a envanecerse a costa de nuestro recuerdo?