



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANGELINA: UNA NUEVA LECTURA DE RAFAEL DELGADO

Tesis que para obtener el título de Licenciada en
Lengua y Literaturas Hispánicas presenta
Mariana Flores Monroy

México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Si debiera enumerar a todas las personas que merecen ser mencionadas en este lugar, terminaría por llenar un volumen igual de extenso que el que ahora presento. Sin embargo, no puedo omitir a Mamá Chiquita y a Papá Pepe, a mi abuela Esperanza y a mi abuelo Vicente, a mis padres y hermanos, mis tíos, mis primos, mi madrina Lulú, pues siempre han conservado una fe inquebrantable en mis capacidades y demostrado su apoyo en todas las formas imaginables. A ellos, a mi gente, a quienes más que familia son amigos, dedico esta tesis y el esfuerzo que ella representó.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora, la doctora Belem Clark de Lara, sin cuya guía y cariñosas observaciones esta tesis no hubiera sido posible.

A mi maestro de siempre: Bulmaro Reyes, por enseñarme tanto acerca de la naturaleza de las ranas.

A mi bisabuelo José, quien sin llegar a saberlo me heredó una vocación y un tesoro en letra impresa.

A mi abuela Esperanza, por el gusto de reconocermme en ella y por su patrocinio desinteresado e inestimable.

A mis familiares y amigos, quienes material o moralmente me proporcionaron los medios para llevar a cabo este trabajo.

A Héctor, por prestarme su hombro para apoyarme en él cuando todo parecía irrealizable.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Una nueva lectura de <i>Angelina</i>	VII
2. Marco histórico y literario	XIV
I. CON LAMARTINIANA LEVADURA: <i>ANGELINA</i> Y EL ROMANTICISMO	1
1. <i>María y Angelina</i> : una lectura comparativa	15
A. Algunas palabras sobre intertextualidad	16
2. <i>Angelina</i> : ¿reinterpretación del romanticismo?	19
3. El modelo y su transformación	33
II. TODOS AMIGOS SINCEROS EN LITERATURA Y EN ARTE: <i>ANGELINA</i> Y EL NACIONALISMO	37
1. La huella nacionalista en <i>Angelina</i>	43
A. La fundación de una literatura nacional	44
B. El estudio y el trabajo constantes: condición <i>sine qua non</i> para la creación literaria	51
C. El propósito del arte	53
III. MEROS APUNTES DE COSAS VISTAS Y DE SUCESOS BIEN SABIDOS: <i>ANGELINA</i> Y EL REALISMO	65
1. Rafael Delgado frente a la crítica literaria	75
2. Hacia una preceptiva personal	81
3. El héroe	88
4. El propósito de la novela	93
5. La descripción	94
IV. EL OBJETIVO PRINCIPAL DEL ARTE ES LA BELLEZA: <i>ANGELINA</i> Y EL MODERNISMO	99
1. Algunas palabras sobre el modernismo	100
2. Las etapas del modernismo mexicano y sus exponentes	106

3. Contexto del modernismo	109
4. Presencia modernista en <i>Angelina</i> : la novela como testimonio del cambio..	124
5. Los anticipos del modernismo: aspectos formales	128
CONCLUSIONES: RAFAEL DELGADO, MODERNO Y ECLÉCTICO	133
BIBLIOGRAFÍA	143

INTRODUCCIÓN

1. UNA NUEVA LECTURA DE *ANGELINA*

Como su título lo indica, la presente tesis tiene como objetivo principal ofrecer una relectura de *Angelina* (1893), la segunda novela de Rafael Delgado.¹ La propuesta que aquí planteo consiste en abrir la estrecha clasificación en que se ha querido encasillar la producción literaria de este escritor, incluyéndolo casi invariablemente en la nómina de los

¹ Según Ernest R. Moore y James G. Bickley, *Angelina* se publicó por primera vez en Orizaba, en 1893, en las prensas de Pablo French; dos años después hubo una segunda edición de la novela, esta vez en México, a cargo de la Antigua Imprenta de Eduardo Murguía (cfr. E. R. Moore y J. G. Bickley, “Bibliografía, Rafael Delgado, notas bibliográficas y críticas”, en *Revista Iberoamericana*, t. 6, núm. 11, febrero de 1943, pp. 155-202, especialmente p. 160. Actualmente, la Biblioteca Nacional conserva un ejemplar de la edición a cargo de Murguía). Sin embargo, tanto Antonio Castro Leal como María Guadalupe García Barragán apuntaron una edición de 1894 que Moore y Bickley no mencionaron, y que según ellos apareció en las páginas de *El Tiempo*, en la Ciudad de México (cfr. A. Castro Leal, “Prólogo” a R. Delgado, *Angelina*, pp. VII-XII, particularmente, p. XII; M. G. García Barragán, “Prólogo” a R. Delgado, *Obras I: Novela. Cuentos. Poemas*, pp. V-XXXII, en especial, p. XXV). Con el fin de constatar la información proporcionada por Castro Leal y García Barragán, con la invaluable ayuda de la doctora Belem Clark de Lara busqué la novela en el periódico mencionado; efectivamente, *Angelina* se publicó en las páginas de *El Tiempo*, en su edición dominical ilustrada, pero la fecha que los críticos citados dieron por cierta (1894) es errónea: la obra se comenzó a publicar en *El Tiempo*. Edición Ilustrada, en el t. III, núm. 108, del domingo 6 de agosto de 1893, pp. 1-4, con el prólogo (fechado en Orizaba, a 30 de julio de 1893) y la primera entrega. Las siguientes entregas aparecieron cada domingo (salvo el 19 de noviembre), desde el 6 de agosto ya referido hasta el 31 de diciembre de 1893, en que la novela concluyó (*El Tiempo*. Edición Ilustrada, t. III, núms. 108-121 y 123-128). La portada de la primera entrega reza así: “*Angelina*. Novela por don Rafael Delgado (escrita para *El Tiempo*). [Dedicada] Al señor don José María Roa Bárcena en prenda de respetuosa amistad. [Firmada] El autor. [A manera de epígrafe] Quedan reservados los derechos de propiedad literaria de esta obra, y de consiguiente, se prohíbe la reproducción de ella, en todo o en parte”. Con ello quedan claras dos cuestiones: primera, que Delgado escribió su obra para ser publicada por entregas en el periódico capitalino, y segunda, que su fecha de publicación es 1893. En este sentido, el publicar su obra por entregas, expresamente para un periódico, coloca a Delgado como un escritor de la modernidad, que produce con los medios que ésta ofrece. Es precisamente su calidad de folletín lo que permite a *Angelina* ser una novela ecléctica, un planteamiento que da sustento a la presente tesis y que se desarrollará en las siguientes páginas.

Posteriormente, la novela se publicó en 1920, por la Casa Editorial Maucci, de Barcelona, con un prólogo de Ventura García Calderón. De cualquier modo, la publicación más reciente y conocida de esta obra en México es la de Editorial Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos, 49), cuya primera edición data de 1947. En el presente trabajo utilizaré esta última en su sexta edición, de 1993, y consideraré, como quedó dicho, el año de 1893 como fecha de publicación de *Angelina*.

VIII

autores realistas o costumbristas.² Me propongo, a partir del análisis de algunos aspectos de *Angelina*, estudiar los rasgos provenientes de las diversas corrientes literarias vigentes en la fecha de su publicación y que confluyen en esta novela; a saber: el romanticismo (y su derivación: el nacionalismo), el realismo e incluso el modernismo. Ello me permitirá sostener la tesis de que Rafael Delgado, más que un escritor meramente realista, fue un autor que participó de las inquietudes estéticas de su época y que compartió las preocupaciones vitales de sus contemporáneos, mismas que se reflejaron en una obra que presenta ciertas confusiones en lo tocante al estilo y al movimiento literario en que se le ha encasillado. En este sentido, considero que *Angelina* es una novela ecléctica, rasgo importante dentro de la modernidad de su autor.³

Así pues, en el presente estudio ofrezco algunos lineamientos y orientaciones básicas que pueden resultar útiles para efectuar la reconsideración de la obra de Delgado, siempre siguiendo un mismo hilo conductor: el eclecticismo.⁴ Por tanto, antes de exponer el procedimiento que seguí, quisiera detenerme a hacer un breve recuento del desarrollo de dicha tendencia estética, con el fin de insertar en ella la novela aquí estudiada.

Tal vez el antecedente más inmediato de esta actitud conciliatoria lo constituya el movimiento ecléctico español, cuyo desarrollo teórico inició en la segunda década del siglo XIX, y cuyo apogeo y manifestación práctica data de 1837, aproximadamente. Dicha tendencia estética surgió en un momento en que el romanticismo “había caído en profundo

² Los principales exponentes de esta tradición crítica fueron, entre otros, Francisco Sosa (Prólogo a R. Delgado, *Cuentos y notas*, p. XVII), Antonio Castro Leal (Prólogo a R. Delgado, *Angelina*, p. VIII) y Julio Jiménez Rueda (*Letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 172).

³ Al decir modernidad no me refiero a la época histórica así denominada y que comenzó en Europa a principios del siglo XVI; más bien hago referencia al proceso de modernización que inició en México a partir de la introducción del capitalismo, es decir, en el último tercio del siglo XIX.

⁴ Un antecedente de esta tesis lo constituye el enunciado de Ralph Warner contenido en su *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, donde Delgado, además de figurar entre los principales exponentes del realismo, fue considerado un escritor ecléctico y moderno (cfr. R. Warner, ob. cit., pp. 97-98). Asimismo, al emprender su análisis de *La Calandria*, Manuel Sol observó en ella diversas características tanto del realismo como del romanticismo y del modernismo, las cuales lo llevaron a agruparla al lado de muchas obras hispanoamericanas cuyo estudio requiere considerar esa “yuxtaposición” o “hibridismo” para explicarlas cabalmente (cfr. M. Sol, “Introducción” a R. Delgado, *La Calandria*, p. 20).

descrédito en España y la literatura se hallaba en un estado desesperado de tendencias encontradas y en una confusión que desde entonces nunca ha sido superada totalmente”.⁵ Encabezados por Ramón de Mesonero Romanos,⁶ Fernán Caballero, Francisco Martínez de la Rosa, Ramón de Campoamor y Mariano José de Larra, entre otros, los representantes de esta corriente aspiraban “a establecer un ‘justo medio’, a tomar de los ideales clásico y romántico lo que consideraba[n] elementos de máximo valor y estabilidad, a suavizar la abierta antítesis entre aquellos ideales y a reconocer solamente la distinción entre arte y falta de arte, entre genio y carencia de genio, entre lo bueno y lo malo”.⁷

Para Allison Peers, tanto el surgimiento del movimiento ecléctico como su evolución pueden considerarse exclusivamente españoles. Ello se debe, de manera primordial, a que a diferencia de otros países europeos, como Francia, Alemania, Inglaterra, e incluso Italia y Portugal, donde el movimiento romántico tuvo un arraigo bastante firme, en España fue, comparativamente hablando, mucho más débil. Por tanto, sólo en tierras españolas hubo posibilidad de reconciliación entre los ideales opuestos: romanticismo y clasicismo, pues no existió ninguna reacción considerable que la evitara.⁸

Y casi cuarenta años después del triunfo del eclecticismo, la actitud conciliatoria aún se mantenía viva en una escritora que puede considerarse su heredera directa, por lo menos en lo tocante a la búsqueda del llamado “justo medio”, que se negaba a desechar de forma indiscriminada los elementos de las corrientes opuestas a la propia. Me refiero a Emilia Pardo Bazán, una de las representantes más destacadas del naturalismo español, pero sobre todo defensora del realismo como la expresión más antigua de la literatura hispánica. Así, en un famoso ensayo titulado *La cuestión palpitante (1882-1883)*, cuya finalidad era hacer

⁵ Cfr. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, t. II, p. 77.

⁶ Aunque el movimiento ecléctico no contó con un jefe en un sentido estricto, Peers consideró que Mesonero Romanos fue la figura más importante de ese grupo; “El Curioso Parlante”, como Mesonero se hacía llamar, fundó la más importante y de más larga vida de las publicaciones eclécticas propiamente dichas: *El Semanario Pintoresco Español* (cfr. *ibidem*, p. 128).

⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 96.

frente a las acusaciones que los opositores de Zola y su escuela lanzaban en las publicaciones de la época por considerar inmorales ese tipo de obras, doña Emilia definió de la siguiente manera la corriente por ella encabezada:

Una literatura nueva, que ni es clásica ni romántica, pero que se origina de ambas escuelas y propende a equilibrarlas en justa proporción, va dominando y apoderándose de la segunda mitad del siglo XIX. Su fórmula no se reduce a un eclecticismo dedicado a encolar cabezas románticas sobre troncos clásicos, ni a un sincretismo que mezcle, a guisa de legumbres en menestra, los elementos de ambas doctrinas rivales.⁹

En otras palabras, se trataba de una actitud consciente, integradora, cuyo propósito consistía en conseguir una literatura abierta a diversas tendencias, pero sin que esa misma apertura fuera en detrimento de la calidad.

Ahora bien, para tratar de entender el eclecticismo en México, es preciso volver a la observación de Allison Peers en el sentido de que el movimiento ecléctico, en su origen y evolución, es exclusivamente español, debido sobre todo a las circunstancias en que el romanticismo se desarrolló en la literatura hispánica. Pues en nuestro país, donde la mayor parte de las corrientes literarias arribaron con cierto retraso en comparación con Francia o Alemania, tampoco se presentó una reacción relevante en pro o en contra de una escuela determinada, ni puede hablarse de corrientes estéticas que se sucedieran unas a otras, pues más bien se introdujeron casi simultáneamente, lo que resultó en un verdadero mosaico de rasgos entreverados provenientes de las más diversas tendencias.¹⁰ En consecuencia, el panorama literario nacional del último cuarto del siglo XIX muestra sobre todo una confluencia de personalidades y estilos que difícilmente pueden agruparse en una categoría estética precisa.¹¹

⁹ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante (1882-1883)*, en *Obras completas III: Cuentos, crítica literaria (selección)*, p. 582.

¹⁰ Desde luego, la simultaneidad de corrientes también puede entenderse como resultado de un fenómeno de lectura.

¹¹ Éste es un rasgo que tanto Warner como Sol anunciaron; sin embargo, al parecer no existen otros estudios sobre este tema, excepción hecha del artículo de Belem Clark de Lara sobre Cuéllar titulado: “*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar: ¿Una novela histórica?” (en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, enero de 2000, pp. 79-112). En dicho texto, la autora llegó a la siguiente conclusión: “Esta

Sin embargo, el modernismo fue quizás la corriente literaria en que el eclecticismo alcanzó su máxima expresión, al grado de ser un rasgo que define todo el movimiento por estar presente en la mayor parte de las composiciones de este género. Pues ya desde 1876, en un artículo titulado “El arte y el materialismo”, Manuel Gutiérrez Nájera esbozó, entre otros principios acatados por los modernistas, su propuesta del “cruzamiento en literatura”, que consistía en frecuentar las literaturas extranjeras, pero no para imitarlas servilmente, sino para asimilarlas y construir, con base en ellas, una verdadera literatura mexicana.¹² Y esta misma propuesta se mantuvo vigente hacia fines de siglo, entre los “decadentistas”, quienes negaron que su método fuera el de imitar todo, pues más bien se proponían, según Amado Nervo, asimilar lo extraño a lo propio, con el fin de conseguir algo original, más cercano al sentir nacional.¹³

En virtud de las circunstancias enumeradas, el eclecticismo en México tuvo una gran repercusión en la literatura finisecular, alcanzando a muchas de las producciones de esa época. Un ejemplo de ello es el propio Rafael Delgado, quien negó la existencia de una contradicción entre el romanticismo y el realismo, pues para él resultaba más importante el mérito contenido en las obras artísticas que su filiación estética. Reflejo de esta actitud es, sin duda, *Angelina*, pues según se verá en el desarrollo del presente trabajo, en ella pueden encontrarse características provenientes del romanticismo y de su vertiente nacionalista, del realismo y del modernismo. Así pues, con el fin de analizar estos rasgos y la manera como

tercera novela en la producción de Cuéllar es una obra ecléctica porque en ella coinciden valores románticos, elementos realistas y posturas neoclásicas” (ibídem, p. 79).

¹² M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 3-32. En una primera versión, Manuel Gutiérrez Nájera formuló explícitamente este postulado en los artículos sobre los *Ripios académicos*, de Valbuena, publicados en *El Partido Liberal* el 6 y 20 de julio de 1890. Posteriormente, ya con el título de “El cruzamiento en literatura”, el artículo se publicó en 1894, en la *Revista Azul*; empero, sólo el primero y el último párrafo datan de esa fecha pues, como ya expliqué, la mayor parte de esta pieza (los diecisiete párrafos centrales) la redactó cuatro años antes (cfr. M. Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 91-99, especialmente, nota 1, p. 91).

¹³ Cfr. Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 249-258.

se entreveran en la novela, he dividido el estudio que aquí presento en cuatro apartados, dedicados, cada uno de ellos, a buscar las huellas de cada corriente estética.

El primer capítulo está destinado a analizar los rasgos del romanticismo presentes en *Angelina*, con base en el siguiente supuesto: para escribir esta novela, Delgado se inspiró en *María*, de Jorge Isaacs, considerada casi de manera unánime como la cumbre del romanticismo hispanoamericano. Por tanto, además de una lectura comparativa de ambas obras, en este primer apartado he expuesto los principales postulados de esa corriente en Europa —de acuerdo con el “Manifiesto romántico” de Victor Hugo—, así como aquellos que se adoptaron en Hispanoamérica y en México, con sus respectivas variantes y modificaciones.

El segundo capítulo tiene por objetivo describir las características del nacionalismo que aparecen en la novela, considerando esta tendencia como una derivación del romanticismo y no como una corriente en sí misma. Para desarrollar este tema me he apoyado principalmente en algunas consideraciones de Ignacio Manuel Altamirano acerca de la creación de una literatura nacional, una empresa que conservaba su vigencia a fines del siglo XIX. Asimismo, he intentado matizar la oposición establecida entre esta tendencia y el modernismo, pues parto del hecho de que los representantes de una y de otro compartieron el mismo contexto y debieron hacer frente a la misma problemática. En este sentido es posible entender la confluencia de rasgos nacionalistas y modernistas en una sola obra, y explicarla a partir del confuso panorama literario finisecular. Finalmente, he hecho hincapié en la estructura de *Angelina* que, más que una novela, parece un libro de memorias, con un alto contenido autobiográfico. De ahí puede desprenderse una doble intención didáctica: la primera, dada en el deseo de mostrar a los posibles lectores jóvenes cómo era la vida treinta años atrás, y la segunda, expresada en las continuas recomendaciones encaminadas a llevar una existencia provechosa para la sociedad.

El tercer capítulo está dedicado por entero a analizar la presencia del realismo en la obra. Para ello fue necesario emprender una revisión del desarrollo de este género en Europa y de

su posterior acogida en México, tomando como base los textos de algunos de sus representantes más destacados, como Honoré de Balzac, Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. De igual manera, revisé varias opiniones de algunos críticos mexicanos respecto de la obra de Delgado, a quien casi exclusivamente se ha considerado como un importante exponente del realismo. Por último, además de efectuar el estudio directo del texto, incluí diversos juicios del propio Delgado referentes a lo que él entendía por realismo y a su concepción del estilo literario, a partir de los cuales resulta muy difícil establecer tanto una filiación estética determinada para su producción, como encasillarlo en una categoría literaria estrecha, tendencia a la que por tradición se le ha reducido.

En el cuarto y último capítulo, destinado a rastrear la presencia del modernismo en la novela, he intentado ofrecer ciertas particularidades de ese movimiento, seguidas de sus principales postulados estéticos y de una cronología tentativa de sus autores. Y como no es posible hablar de modernismo sin abordar el contexto en que éste surgió, he dedicado un espacio considerable a exponer las principales circunstancias que lo condicionaron, tales como el proceso de modernización comenzado a partir de la introducción del capitalismo en México, proceso que provocó un importante cambio en la situación del escritor, y que fue paralelo a otro: la secularización, entendida en Hispanoamérica como “ausencia de Dios”. En consecuencia, para efectuar la búsqueda de rasgos modernistas en *Angelina* no sólo consideré el aspecto formal, sino que también intenté abordar el aspecto social, es decir, cómo se reflejaron las circunstancias arriba enumeradas en la obra. En este sentido, es posible confirmar que Rafael Delgado no sólo compartió época con los modernistas; también participó de su problemática, lo cual se tradujo en un texto que, además de ser ecléctico, presenta algunas de las cuestiones que preocuparon a sus contemporáneos, tales como la situación del escritor en una sociedad utilitarista y materialista, o el cuestionamiento, por parte de los mismos escritores, acerca de la pertinencia de su labor.

Así pues, la propuesta de lectura de *Angelina* que aquí ofrezco debe emprenderse siguiendo el hilo conductor del eclecticismo, que concatena cada uno de los distintos

apartados hasta aquí descritos. Y para una mejor comprensión del contexto histórico y literario en que esta obra se inscribe, he incluido a continuación un breve marco que detalla los principales sucesos y circunstancias relativos a estos dos aspectos.

2. MARCO HISTÓRICO Y LITERARIO

Angelina, la segunda novela de Rafael Delgado, se publicó en 1893, en un período histórico conocido como el Porfiriato porque durante los poco más de treinta años que duró (1877-1880, 1884-1911), Porfirio Díaz estuvo al frente de la política mexicana casi todo el tiempo.

Después de una anterior y frustrada intentona abanderada por el Plan de la Noria, la ascensión al poder de Díaz se originó cuando, a raíz de la reelección de Sebastián Lerdo de Tejada para el período comprendido entre 1876 y 1880, José María Iglesias, presidente de la Suprema Corte de Justicia y vicepresidente de la República, se autoproclamó presidente interino. Aprovechando el desconcierto, el futuro dictador entró triunfante en la Ciudad de México, donde proclamó el Plan de Tuxtepec, en el que proponía, entre otras cosas, la no reelección del presidente de la República y gobernadores de los estados, el desconocimiento de Lerdo de Tejada como presidente y la entrega provisional del Poder Ejecutivo a José María Iglesias. Sin embargo, muy pronto sobrevino el rompimiento entre éste y Díaz, a resultas de lo cual don Porfirio convocó a elecciones, obteniendo el cargo de jefe del Poder Ejecutivo de la República Mexicana en mayo de 1877.

Así, salvo en el breve lapso comprendido entre los años de 1880 y 1884, cuando su compadre Manuel González asumió el mando, el llamado héroe de Tuxtepec se convirtió, desde ese momento y hasta que la Revolución de 1910 lo orilló al exilio en Francia, en el protagonista de un régimen cuya consigna pública sería, antes que nada, “pacificación y orden; enseguida, progreso económico, y por último, libertades políticas siempre y cuando

fueran compatibles con las ideas de disciplina y desarrollo”.¹⁴ Todo ello se resumía en el lema que caracterizó a esta época: “Paz, Orden y Progreso”.

Pues tras una interminable serie de conflictos y convulsiones sociales que asolaron al país desde que obtuvo su independencia (sólo por citar los más dolorosos: un Primer Imperio frustrado, la Invasión Norteamericana, la Guerra de Reforma, la Intervención Francesa, el Segundo Imperio y la Restauración de la República), la paz y el orden se presentaban como necesidades primordiales para sacar a flote la economía. Una vez obtenida la pacificación, alcanzar el progreso y el desarrollo económico sería el paso siguiente, mismo que se conseguiría mediante la apertura de la industria y el comercio mexicanos al capital extranjero.¹⁵ De esta manera, el capitalismo se introdujo en México como modo de producción, aunque el papel de nuestro país, como el de las demás naciones hispanoamericanas, fue el de proveedor de materia prima para las grandes potencias, lo que no obstó para que el incipiente proceso de industrialización se llevara a cabo de forma continuada.¹⁶

Por lo que toca a la libertad, y por paradójico que esto pueda parecer, lejos de representar una ruptura respecto al gobierno juarista, el Porfiriato fue una continuación, por una parte, del liberalismo proclamado por Benito Juárez y sus seguidores. Ya que si bien el

¹⁴ Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, pp. 633-705, especialmente, p. 658.

¹⁵ El Porfiriato fue una época particularmente provechosa para las inversiones europeas y norteamericanas, así como para el surgimiento de una nueva clase: la burguesía, aunque buena parte de ella la constituían los antiguos hacendados y terratenientes, ya que en México, al no haber ocurrido un episodio similar a la Revolución Francesa, en que la aristocracia fue suplantada de forma violenta por la sociedad burguesa, pervivieron muchas formas de producción del tiempo de la Colonia. Al decir de Luis González: “La aristocracia de la industria, el comercio y los servicios, la que miraba codiciosamente hasta las metidas de sol, los fabricantes, los mercaderes de almacén, los banqueros y los altos funcionarios de la nómina gubernamental, los que hablaban de tantos por ciento y de ferrocarriles; la élite avecindada en la capital y en media docena de ciudades de medio pelo y aun en ciudades menores [...]; el *beau monde* que se construyó para vivir en palacetes incómodos pero de buena apariencia; la gente chic que viajaba a París y derrochaba dinero y modales parisienses, conoció lo que es el enriquecimiento individual ilimitado y libre, acumuló capital con rapidez, se enriqueció de golpe [...]. Fue una burguesía ostentosa, ridículamente ostentosa y satisfecha de su fortuna obtenida con facilidad” (ibídem, p. 683).

¹⁶ Cfr. Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, p. 44.

liberalismo comenzó siendo una ideología en los años 1820 a 1840,¹⁷ cuyo cumplimiento efectivo se realizó en la Constitución de 1857 y en las Leyes de Reforma, después de la victoria de Juárez sobre Maximiliano esa filosofía fue identificada irrevocablemente con la nación misma, dando pie al “establecimiento de una tradición liberal oficial, tradición que se asentó aún más con la Revolución de 1910”.¹⁸

Por otra parte, el lazo de unión entre ambos regímenes lo constituyó el positivismo, pues ya desde 1867 Gabino Barreda, llamado por Benito Juárez para efectuar la reforma educativa del país, adoptó a nuestra circunstancia esta doctrina en el plano intelectual. De esa forma, la filosofía positivista, cuya realización máxima en el campo educativo mexicano fue la Escuela Nacional Preparatoria y su plan de estudios, implantó una nueva manera de entender el conocimiento: a partir de ese momento, el método científico era el

¹⁷ De acuerdo con Harold J. Laski, el liberalismo se consolidó en Europa cuando la burguesía consiguió su participación cabal en el dominio del Estado. En consecuencia, se introdujo toda una nueva manera de pensar y, más aún, una filosofía cuyos principales postulados eran los siguientes: “1. El cimiento jurídico de la sociedad cambió del *status* al contrato. 2. La uniformidad de creencias religiosas cedió el sitio a una variedad de credos [...] 3. El poder concreto e incontrastable de la soberanía nacional sustituyó al vago imperio medieval [...] 4. El banquero, el comerciante, el industrial, remplazaron al terrateniente, al eclesiástico y al guerrero como tipos de influencia predominante. 5. En la función de fuente primaria de la legislación, la ciudad [...] remplazó al campo, siempre adverso a las novedades. 6. La ciencia remplazó a la religión, convirtiéndose en factor principal de la nueva mentalidad humana. 7. La doctrina del progreso, con su noción concomitante de perfectibilidad mediante la razón, desalojó a la idea de una edad pretérita, con su noción concomitante de pecado original. 8. Los conceptos de iniciativa social y control social abrieron paso a los conceptos de iniciativa individual y control individual. 9. Surgió una filosofía nueva que daba una justificación racional al mundo recién nacido” (H. J. Laski, *El liberalismo europeo*, pp. 11-12). Si bien es verdad que la situación mexicana distaba mucho de la europea en cuanto a burguesía y liberalismo se refiere, también es cierto que gran parte de los políticos mexicanos tomaron el liberalismo europeo y norteamericano como ejemplo para formular sus propios postulados; recuérdense, si no, los objetivos perseguidos por Benito Juárez en la Guerra de Reforma.

¹⁸ Cfr. Charles A. Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, p. 15. Para hacer esta afirmación, Hale emprendió un vasto recorrido por la historia mexicana, incluyendo lecturas de los autores más versados en el liberalismo o el positivismo, como Jesús Reyes Heróles y Leopoldo Zea, respectivamente. Hale se mostró contrario a la opinión de Reyes Heróles, para quien: “El porfirismo, enjuiciado en su totalidad como fenómeno que dura treinta años, no es un descendiente legítimo del liberalismo. Si cronológicamente lo sucede, históricamente lo suplanta. Nuevos móviles económicos y un objetivo político distinto dan fisonomía bien diversa a ambas etapas históricas de México. Los liberales fueron un movimiento, persiguiendo una ideología, venciendo enemigos que se resistían. El porfirismo aglutinó a los enemigos de ayer mediante intereses para mantener un orden que se creía perpetuo [...] Por tanto, no debe buscarse una sucesión normal, legítima, entre liberalismo y porfirismo y una continuidad, sino una sustitución y una verdadera discontinuidad” (J. Reyes Heróles, *El liberalismo mexicano en pocas páginas*, p. 253). No obstante, quizá ambas posturas no sean tan irreconciliables como a primera vista pudiera parecer, pues al convertirse el liberalismo en una tradición, como afirmó Hale, consolidó muchas de las situaciones a que dio lugar en los años anteriores.

único camino autorizado para obtenerlo, con lo que se desechaba cualquier principio que no tuviera su base en la experiencia de la realidad.¹⁹

Al igual que en Francia, y ya en el Porfiriato, la esfera de acción del positivismo se extendió a la sociedad y la política, pues los seguidores de Barreda pretendieron aplicar el método científico a los problemas nacionales. Según Charles Hale, las características de la política científica o positiva eran “el ataque al liberalismo doctrinario o ‘política metafísica’, la defensa de un gobierno fuerte que contrarrestara las endémicas revoluciones y la anarquía, y el llamamiento a la reforma constitucional”.²⁰ Dicha política se basó en teorías europeas como las de Henri de Saint-Simon y Augusto Comte, además de las experiencias concretas de los gobiernos de España y Francia en la década de los ochenta del siglo XIX, cuyos líderes fueron Emilio Castelar, y Adolphe Thiers y Jules Simon, respectivamente.

En resumen, el Porfiriato fue una época de adelantos técnicos, de industrialización y de ordenamiento nacional. Sin embargo, la consecución de las libertades políticas se vio postergada, lo mismo que la aplicación cabal de las Leyes de Reforma promulgadas por Juárez, pues el clero, junto con los militares y los terratenientes, constituyó el apoyo más decisivo para el mantenimiento del régimen.

Como es de suponerse, el arte, y particularmente la literatura, no fueron ajenos a todo este contexto. Pues si bien es cierto que la pacificación trajo consigo una situación propicia para el desarrollo cultural, también lo es que la introducción del capitalismo suplantó, paulatina pero irremediabilmente, muchas de las estructuras provenientes de la época colonial, como el mecenazgo, que había favorecido el florecimiento de la literatura. Pero, al ser paulatina, la entrada del capitalismo no creó de golpe un mercado para comercializar las obras de arte, por lo que los autores, ante un mecenazgo debilitado, se enfrentaron a un

¹⁹ Sobre la relación entre positivismo y secularización, cfr. capítulo 4, apartado 3, de la presente tesis.

²⁰ C. Hale, ob. cit., p. 55.

contexto de transición que no les permitía ni vivir de la venta de su producción de creación, ni acudir a los grandes señores en busca de patrocinio.²¹

Por otro lado, la imposición del positivismo como doctrina oficial —entendido como manifestación y continuación del proceso de secularización— tuvo hondas repercusiones en el pensamiento de los hombres de letras finiseculares: los enfrentó con un mundo que, ante la ausencia de Dios, se antojaba caótico y hostil, pues había perdido su sustento y su orientación. Frente a la falta de un destino trascendente y sin la perspectiva de otro, los artistas se vieron obligados a efectuar una reconfiguración de su universo particular y nacional. Por tanto, desde sus muy diversas posturas estéticas y políticas (o éticas), todos se propusieron encontrar una respuesta acorde con las nuevas necesidades del país.²²

En el ámbito literario, que es el que aquí interesa, el panorama resultó variopinto, ya que en él convivieron, con cierta armonía, las tendencias literarias más disímiles. En este sentido, hay que recordar que a diferencia de Francia, donde las corrientes estéticas se sucedieron unas a otras, pudiendo identificarse sus rasgos con claridad, en México hubo cierto retraso en el desarrollo de cada escuela (respecto de Europa), por lo que el juicio de Joaquina Navarro en relación con el realismo bien puede aplicarse a todas las tendencias de la época; así, resulta imposible:

²¹ La sociedad materialista y utilitarista, producto tanto del capitalismo naciente, cuyo patrón para todas las actividades humanas era el dinero, como del positivismo, que privilegió el conocimiento científico en detrimento del desarrollo cultural, despreciaba a los escritores y cuestionaba la pertinencia de su quehacer. Ello provocó que los propios artistas se preguntaran por su misión en esa sociedad, y que aun tuvieran que luchar por buscar un *modus vivendi*, tratando de oponer el trabajo lucrativo a la creación artística, colocando a ésta muy por encima de aquél. Una corroboración de esta perspectiva la proporciona la recuperación reciente de material hemerográfico de escritores del siglo XIX; tal es el caso de Manuel Gutiérrez Nájera (cfr. B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, introducción y capítulos I y II).

²² En palabras de José Luis Martínez: “La cultura de nuestro primer siglo de vida independiente es un largo esfuerzo, en ocasiones polémico, de aprendizaje y formación. Los hombres de pensamiento y los de acción tuvieron que organizar la administración del país mientras trataban, más que de encontrar acuerdos, de imponer el tipo de gobierno y las ideas políticas que cada facción sostenía. Al mismo tiempo, los hombres de vocación cultural sintieron la urgencia de crear una cultura que expresara la nacionalidad naciente. Al final del período, intentaron acordar sus pasos a la marcha de la cultura contemporánea para ser hombres de su tiempo tanto como de su tierra. El cambio, orgánico o violento, la transformación en todos los órdenes, político y social, económico y cultural, está pues en la naturaleza del siglo XIX y su dinámica es la que rige los grandes movimientos de la época” (J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, p. 709).

ver en cada uno de los escritores mexicanos una filiación clara respecto a una determinada escuela, ni siquiera su dependencia en cuanto a los preceptos estéticos de ninguna de las figuras europeas de más relieve en el realismo. En 1886 el escritor realista mexicano tenía ya ante su vista la completa evolución del estilo en Francia y los ejemplos más importantes de las variantes que se produjeron en España.²³

Hacia 1893 coexistían en México representantes del romanticismo, del nacionalismo (que más que una corriente es considerada una derivación de la escuela romántica), del realismo y del modernismo; aunque es necesario aclarar que unos y otros pertenecieron y participaron en empresas culturales comunes.²⁴

En la época en que se publicó *Angelina*, el romanticismo mexicano, que al igual que el hispanoamericano tuvo, según Emilio Carilla, tres generaciones con sus respectivas características, alcanzaba ya su última etapa, representada por escritores que nacieron después de 1850; entre ellos destacan, en México, los nombres de Justo Sierra y Manuel José Othón. Los miembros de esta última generación convivieron con los primeros modernistas, y algunos de ellos incluso transitaron hacia esta corriente, como sería el caso de Othón y de otros autores modernistas cuyas primeras producciones tenían un marcado corte romántico.

Por su parte, los representantes del nacionalismo, cuyos postulados se identificaban con la segunda etapa temática del romanticismo, a saber: aquella que define la literatura como expresión nacional, con inspiración en el paisaje, las costumbres y el lenguaje locales, se alinearon en torno a la figura de Ignacio Manuel Altamirano.²⁵ La actividad de estos escritores, entre los que descuellan Vicente Riva Palacio o Juan A. Mateos en una primera etapa, y José López Portillo y Rojas y Victoriano Salado Álvarez al final, puede situarse

²³ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 22. Por supuesto, no debe olvidarse que al desarrollarse en México, cada corriente adquirió tintes distintos de los que presentaba en Europa; asimismo, el modernismo, en tanto primer movimiento de origen hispanoamericano, tuvo un florecimiento singular, aunque no debe aislarse del contexto al que pertenece: el de la lírica moderna europea. De cualquier modo, volveré sobre este punto en el curso de este trabajo.

²⁴ La confluencia de personajes en los círculos literarios de la época se analiza con detalle en el capítulo 2 de este trabajo.

²⁵ Según Emilio Carilla, Altamirano (1834-1893) y Jorge Isaacs (1837-1895) encabezaron en Hispanoamérica la segunda generación romántica, cuyos integrantes nacieron entre 1830 y 1840 (cfr. E. Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, pp. 366-367).

entre 1867 y 1890 (e incluso hasta un poco después, ya que *La parcela*, de López Portillo, se publicó en 1898).

Por lo que toca al realismo, esta corriente se desarrolló en México con veinte años de retraso respecto de Francia; su producción más destacada puede ubicarse entre 1880 y 1910. Para la crítica tradicional, fueron realistas renombrados Emilio Rabasa, el propio Rafael Delgado,²⁶ Ángel de Campo y José López Portillo y Rojas,²⁷ por sólo citar algunos.

Finalmente, el modernismo hizo su aparición hacia 1875, con los escritos de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes encabezaron la primera generación de este movimiento. La producción de la primera camada, a la que también pertenecieron Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón, se extendió hasta mediados de los noventa, alcanzando a la generación posterior, la de los “decadentistas”, cuyos integrantes más destacados eran José Juan Tablada, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos y Balbino Dávalos, entre otros, y que pervivió hasta los primeros años del siglo XX.²⁸

Para decirlo en pocas palabras: la última década del siglo XIX ofrece un panorama cultural nuevo y prometedor, de constante búsqueda estética. Al decir de José Luis Martínez:

La vida cultural del México finisecular era ciertamente muy diversa de aquella época de la Independencia y de los primeros años de autonomía. Gracias a un proceso de cambios evolutivos y al esfuerzo de personalidades sobresalientes se logró inicialmente la afirmación de la nacionalidad cultural, se crearon instituciones, corporaciones e instrumentos adecuados a las necesidades y al estilo de cada época y se procuró ajustar nuestro paso al de las corrientes intelectuales y artísticas europeas. En los últimos años del siglo, participamos en el impulso de renovación que movía al mundo con la expresión de nuestra propia personalidad y la apertura universal que entonces se inició nos preparó para el advenimiento de nuevos tiempos.²⁹

²⁶ Como ya aclaré, sobre la filiación estética de Delgado abundaré a lo largo de este trabajo.

²⁷ Pues si ya ha quedado claro que es casi imposible afiliar a un escritor a una corriente determinada, es lógico pensar que un mismo autor pueda pertenecer a más de una tendencia.

²⁸ En el capítulo correspondiente expondré los postulados principales de cada movimiento, ya que por ahora sólo me interesa dejar en claro su cronología y la necesaria convivencia de sus representantes.

²⁹ J. L. Martínez, ob. cit., p. 755.

En consecuencia, todo este período resultó particularmente cargado de actividad literaria, lo que se tradujo en obras que constituyeron un verdadero mosaico formado de rasgos de orígenes diversos, propio de la fragmentación que caracterizó la modernidad.

I. CON LAMARTINIANA LEVADURA: *ANGELINA* Y EL ROMANTICISMO

El objetivo de este primer capítulo es establecer las características románticas de *Angelina*, la segunda novela de Rafael Delgado. El punto de partida será un aspecto en el que diversos críticos han mostrado acuerdo: *Angelina* está inspirada en la novela de Jorge Isaacs, *María*. Ésta fue la opinión de Francisco Sosa,¹ Antonio Castro Leal² y Julio Jiménez Rueda,³ entre otros. Así pues, no habría ningún problema si afirmara que el modelo de *Angelina* fue una novela romántica; sin embargo, me parece necesario remontarme a la obra del colombiano, a fin de establecer las características que la inscriben dentro de este movimiento.

Como es bien sabido, el romanticismo fue una corriente literaria que surgió a finales del siglo XVIII, en Alemania, con lo que se conoció como *Sturm und Drang*, “tormenta y arrebato”: un movimiento que incluyó a escritores de la talla de Johann Wolfgang von Goethe, y que se opuso al rígido formalismo de la escuela neoclásica. Para Isaiah Berlin, este movimiento constituyó la transformación más radical del pensamiento occidental ocurrida en los siglos XIX y XX, y consideró que los demás movimientos (artísticos, filosóficos o de cualquier otra índole) fueron profundamente influidos por él. Por tanto, el

¹ En palabras de Francisco Sosa: “*Angelina*, sin ser una imitación de la celebrada *María* de Jorge Isaacs, legítimo timbre de gloria para las letras colombianas, tiene grandes afinidades con ella. Embellecen sus páginas descripciones maravillosamente exactas de una región encantadora de nuestro suelo, en la cual con mano pródiga se derramó, para encanto de los ojos y arrobamiento del alma, bellezas peregrinas, imponderables, cuya copia o descripción está reservada a los artistas eximios, sean pintores, poetas o novelistas” (F. Sosa, “Prólogo” a R. Delgado, *Cuentos y notas*, p. XVII).

² “Prólogo” a R. Delgado, *Angelina*, p. VIII.

³ Este crítico afirmó: “*Angelina* se inspira en la novela de Jorge Isaacs: retorno de un estudiante a su pueblo, remembranza de amores pasados, un idilio que surge sin alcanzar realización” (J. Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 172).

romanticismo se extendió con prontitud a Inglaterra, Francia y a otros países europeos, ampliando tanto sus objetivos como sus contenidos.⁴ En Hispanoamérica el romanticismo floreció de manera paralela al de España, logrando creaciones originales que estuvieron lejos de poder considerarse como mera copia de las europeas.⁵ En este sentido, es necesario entender el romanticismo como un complejo fenómeno que rebasó las miras de una simple escuela literaria: se trató más bien de una filosofía, de una sensibilidad, en fin, de una forma de ver el mundo completamente novedosa; en literatura, particularmente, fue la respuesta a la crisis del racionalismo imperante en esas fechas, así como al anquilosamiento a que habían llegado las obras de creación, sujetas siempre a un estrecho molde de reglas y modelos heredados del neoclasicismo de finales del siglo XVIII.⁶

⁴ Para ese autor, el romanticismo es un hecho que ocurrió históricamente, y lo situó en Alemania, a finales del siglo XVIII. En sus palabras: “El movimiento surgió en Alemania, y allí encontró su verdadero hogar. Se trasladó, sin embargo, más allá de los confines de Alemania, a todos los países donde había algún tipo de disconformidad social o insatisfacción, particularmente a aquellos oprimidos por pequeñas élites de hombres brutales, opresivos o incompetentes; en especial, a Europa del Este” (Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, p. 175). Por tanto, es natural que ese nuevo sentir haya encontrado especial acogida en el contexto hispanoamericano, aquejado por una situación de opresión muy parecida. No obstante, sobre ese punto pudiera haber cierta discusión, pues la Independencia fue un movimiento de una minoría de criollos que de disputaban con los peninsulares los beneficios de las riquezas y del poder americanos.

⁵ De acuerdo con Emilio Carilla: “El romanticismo en la América Hispánica sigue las líneas generales del romanticismo europeo; por algo el romanticismo nació en Europa y tuvo en nuestro continente derivaciones tan ceñidas al modelo europeo. Pero tuvo, además, acentos propios, esos que surgieron, sin eludir escuelas y corrientes, como algo circunstancial a la tierra y al hombre de América. Obras que nacieron como resultado de momentos particulares en la vida político-social americana y encontraron el escritor capaz de interpretarlos y darles el calor de la expresión” (E. Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, p. 503). Asimismo, conviene recordar lo que Ignacio Manuel Altamirano opinaba acerca de las creaciones hispanoamericanas cuyo modelo fue una obra europea: “Pero con todo, estúdiense con cuidado los originales europeos y la imitación americana y se encontrarán en ésta, ¡cosa rara!, tales o cuales rasgos que revelan su filiación; pero siempre una gran novedad en el fondo y en la forma; de modo que la poesía imitada es al original lo que una hermosa criolla hija de madre indígena es a su padre europeo” (I. A. Altamirano, *Obras completas XII: Escritos de literatura y arte, t. I*, p. 214).

⁶ De acuerdo con el artículo de Octavio Paz titulado “Traducción y metáfora”, será necesario introducir algunas matizaciones respecto a lo que hasta aquí se ha dicho. Paz afirmaba que el romanticismo español no fue sino imitación del francés y una falsa reacción contra una inexistente Ilustración; por su parte, el romanticismo hispanoamericano (cuando fue copia del español, lo que no puede decirse en todos los casos, a juicio de Carilla) fue, por consecuencia, “imitación de la imitación”. Un movimiento de reacción o liberación como el que el romanticismo planteó en Europa (específicamente en Alemania, Inglaterra o Francia) no se dio en las nuevas naciones sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, con la entrada del positivismo como doctrina oficial. Cuando esta filosofía produjo el “desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias”, realizó una acción muy similar a aquella que la Ilustración desempeñó en Europa un siglo antes. En este contexto, y como respuesta al positivismo, surgió el modernismo hacia 1880. En palabras de Paz: “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la

Como afirmó Emilio Carilla, el romanticismo hispanoamericano coincidió, en la mayor parte de los países de ese continente, con el comienzo de la vida independiente y, por ello, puede considerársele como “el primer ‘momento’ literario en la vida libre de estas regiones”.⁷ Asimismo, esa corriente estuvo relacionada con ciertos fenómenos: en primer lugar destaca, como ya se ha dicho, la repercusión de la independencia de esos países en muchos aspectos del fenómeno literario;⁸ en segundo, se advierte la prontitud con que la corriente llegó a América,⁹ y, en tercero, el debilitamiento del modelo literario español durante la segunda mitad del siglo XIX; es decir, que la literatura española dejó de actuar como filtro de la producción europea en Hispanoamérica, con lo que se dejó el paso franco a otras influencias literarias, como la francesa, la inglesa y, en menor medida, la alemana.¹⁰

Como es de suponerse, el romanticismo hispanoamericano no fue el mismo a lo largo de su desarrollo —que podría fijarse entre 1830 y 1890— ni estuvo representado por una sola generación. Por tanto, conviene distinguir por lo menos dos períodos temáticos, por así decirlo: el primero corresponde a un romanticismo identificado con la Edad Media, la evocación y el catolicismo, es decir, valores cercanos a los de Madame de Staël o Victor

reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (O. Paz, “Traducción y metáfora”, en Lily Litvak, *El modernismo*, pp. 97-117). De cualquier manera, este tema se abordará con mayor amplitud en el último capítulo, concerniente a las conexiones de *Angelina* y el modernismo.

⁷ E. Carilla, ob. cit., p. 17.

⁸ Aunque según Carilla la emancipación de las naciones hispanoamericanas influyó en el desarrollo del romanticismo, sus repercusiones más relevantes tuvieron lugar algunas décadas después, esto es, con el surgimiento del modernismo.

⁹ Para Carilla, la primera generación romántica estuvo integrada por escritores que nacieron entre 1810 y 1820; por tanto, situó su producción hacia la década de los treinta. Entre sus representantes destacan los nombres de Esteban Echeverría, José Faustino Sarmiento, José Mármol, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez.

¹⁰ No puede ignorarse que el movimiento romántico tuvo su origen en Alemania (lo que además se ha afirmado ya); sin embargo, tal como aclaró Berlin, cuando el movimiento salió de ese país y se desarrolló en el resto de Europa, muy pronto alcanzó una evolución en las nuevas regiones, como sucedió en Inglaterra con Byron, cuyo nombre “se convirtió, a principios del siglo XIX, prácticamente en un sinónimo del romanticismo” (I. Berlin, ob. cit., p. 175). De Víctor Hugo en adelante, los románticos franceses —según ese autor— “son discípulos de Byron” (ibídem, p. 176). Asimismo, no hay que olvidar que en Hispanoamérica eran muy pocas las personas que leían a escritores alemanes y, de hacerlo, era a través de traducciones francesas; por tanto, los autores que escribían en este último idioma, por su parecido con el español, fueron los más frecuentados por los románticos de nuestro continente. Por lo que toca al inglés, éste se hablaba un poco menos que el francés, pero fue común la lectura de algunos autores angloparlantes, como Byron. Se debe recordar, a este respecto, que Isaacs sabía inglés, e incluso llegó a traducir algunas obras.

Hugo; el segundo definió la literatura como expresión nacional y, por tanto, inspirada en el paisaje local.¹¹

De igual forma, con todas las reservas pertinentes puede hablarse de la existencia de tres generaciones románticas, de acuerdo con la fecha de nacimiento de sus representantes y por los temas y tendencias comunes. La primera generación, que va desde 1830 hasta 1840, fue la que introdujo el romanticismo en Hispanoamérica, y se inclinó por la lírica. Nacidos entre 1810 y 1820, sus representantes siguieron las líneas más transparentes del romanticismo, tales como el predominio “de lo sentimental y del color local (paisaje y hombre), el perfil político social (“literatura social”), el periodismo político y panfletario, ligado de manera estrecha a la época anterior. Fue también época de relieve costumbrista en la obra literaria”.¹²

La segunda generación, “organizadora y polemista”, otorgó gran importancia a la prosa, por lo que sus representantes destacaron más en este campo que en el de la lírica. Esto último se halla en estrecha conexión con los temas que se abordaron, pues estuvieron más abocados al contenido social (como la labor historiográfica de esos años). Según Carilla, “se puede hablar de un vigorizamiento del tema realista, en consonancia con aires que vienen de afuera y que toman contacto con formas nítidamente románticas”.¹³ Sin embargo, el eje de la literatura siguió siendo el hombre y sus problemas. En esta segunda generación, cuyos representantes nacieron hacia 1830 y 1840, figuraron Ignacio Manuel Altamirano y Jorge Isaacs.

La tercera y última generación romántica puede considerarse como un tránsito entre dos corrientes, pues sus miembros continuaron la línea seguida por sus predecesores, pero también entroncaron con el modernismo que despuntaba entonces. Nacieron después de 1850 y, por tanto, fueron coetáneos de la primera generación modernista; algunos incluso figuraron en ambos movimientos. Entre otros nombres importantes, destacaron Justo Sierra

¹¹ E. Carilla, ob. cit., pp. 148-155.

¹² *Ibidem*, p. 366.

¹³ *Ibidem*, p. 367.

y Manuel José Othón. De esta misma opinión fue Julio Jiménez Rueda, quien afirmó que después de 1867, cuando la República triunfó de manera definitiva en México, se inició un período de relativa calma, propicio para que la literatura nacional reanudara su desarrollo. En esta época “el romanticismo no había desaparecido por completo. Persistía en la obra de los autores y persistiría aún en el modernismo. No era ya el romanticismo exaltado y fúnebre de los comienzos. Se había atemperado su exaltación al correr de los años. Con ello había adquirido una cierta distinción, un don de lágrimas, un sentido íntimo de que carecía en un principio”.¹⁴

A partir de esta aproximación puede hablarse de un primer punto de contacto entre los autores que estudiaré en este capítulo: Jorge Isaacs (1837-1895) y Rafael Delgado (1853-1914) pertenecieron, al menos por su edad, al grupo de escritores hispanoamericanos representantes del romanticismo. No obstante, si bien no puede hablarse de una verdadera brecha entre sus respectivas generaciones, sí debe tomarse en cuenta el cambio de miras estéticas y temáticas entre la segunda y la tercera generación romántica. De esta manera, si la de Isaacs estaba plenamente inserta en el contexto romántico, la de Delgado funcionó como una suerte de puente estético cuya característica principal fue la búsqueda, el tránsito, la transformación. Aunque más adelante se desarrollará este asunto con mayor amplitud y precisión (en el capítulo concerniente a los aspectos modernistas en *Angelina*), conviene tomarlo en cuenta en la lectura comparativa de las dos novelas, la cual será el punto de partida de esta tesis.

¹⁴ J. Jiménez Rueda, ob. cit., p. 15. Para reforzar la idea de la convivencia de románticos y modernistas en el último cuarto del siglo XIX (se debe tener presente que *Angelina* se publicó en 1893), conviene recordar la siguiente afirmación de José Luis Martínez: “En la revista *La Juventud Literaria* (1887-1888) se manifiesta ya el cruce de las dos épocas y las dos sensibilidades y el inminente desprendimiento de la nueva generación. Al lado de los últimos románticos y de Altamirano y sus discípulos, aparecen reunidos por primera vez muchos de los escritores, entonces jóvenes, que estaban ya realizando, acaso sin proponérselo, la revolución literaria: Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón, etcétera” (J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, p. 739). Como se ha destacado en la introducción de esta tesis, la convergencia de tendencias y corrientes literarias es de suma importancia para comprender la filiación estética de *Angelina*, razón por la cual se retomará este tema en los capítulos siguientes.

Una vez esbozado el mapa general de los temas y características del romanticismo hispanoamericano, y establecida una cierta cronología de sus autores, es oportuno proceder a la exposición de sus ideas y propuestas constantes.¹⁵

Considerando el juicio de Carilla en el sentido de que la producción francesa fue la que mayor influencia ejerció en la literatura de la América Hispánica de esta época, me parece pertinente tomar como punto de partida los planteamientos de uno de los escritores más relevantes para las letras francesas y para la producción literaria del continente americano en este momento: Victor Hugo. Para tal efecto elegí el “Prefacio a *Cromwell*” (1827), mejor conocido como “Manifiesto romántico”, en el cual el autor plasmó las directrices generales del movimiento. Sin embargo, este ensayo será sólo la base para la exposición de los principios románticos, la cual será completada con las tesis vertidas por los propios exponentes del romanticismo hispanoamericano, tales como Ignacio Manuel Altamirano, Esteban Echeverría, Ignacio Ramírez, entre otros. A partir de este recuento me será posible un primer acercamiento a las características románticas de *María*, para posteriormente realizar una lectura comparativa de esta obra y *Angelina*.

Por su importancia y reiteración, quizá la primera idea que debe destacarse de entre los principios románticos es aquella que planteaba que la poesía (o la creación literaria en general) “se superpone siempre a la sociedad”¹⁶ y, al mismo tiempo, adquiere los rasgos de la época en que nace. En consecuencia, la literatura, al igual que la sociedad, es susceptible de evolucionar y transformarse; de ahí la tan famosa comparación de las etapas de la humanidad (históricas y artísticas) con los estadios de la vida del ser humano (niñez,

¹⁵ Isaiah Berlin atribuye al romanticismo las siguientes bases fundamentales: “la voluntad, el hecho de que no hay una estructura de las cosas, de que podemos darle forma a las cosas según nuestra voluntad —es decir, que solamente comienzan a existir a partir de nuestra actividad creadora— y, finalmente, la oposición a toda concepción que intente representar la realidad con alguna forma susceptible de ser analizada, registrada, comprendida, comunicada a otros, y tratada, en algún otro respecto, científicamente” (I. Berlin, ob. cit., p. 170). Pese a la verdad contenida en esas afirmaciones, es necesario proceder con cautela en las generalizaciones cuando se trata de Hispanoamérica, pues el romanticismo de este lugar tuvo influencias que si bien se desprendieron del pensamiento alemán, al pasar por el filtro francés cambiaron su cariz. Así pues, aunque en la presente investigación no se ignora el excelente trabajo de Berlin, el romanticismo en América deberá ser contextualizado.

¹⁶ Victor Hugo, “Prefacio a *Cromwell*”, en *Manifiesto romántico*, p. 23.

adultez y vejez) y, a la vez, con las fases del día (amanecer, mediodía y anochecer). Además de ser aceptada y repetida por los exponentes del romanticismo hispanoamericano,¹⁷ esta idea tuvo al menos dos vertientes: en primer lugar, aquella que conectó al romanticismo con el nacionalismo; en segundo, y en estrecha relación con lo anterior (y casi como su consecuencia), la que expresó la búsqueda de una literatura apropiada para las nacientes naciones del continente americano. Como es de suponerse, esta última aplicación de la idea de Hugo fue la de mayor trascendencia para las letras hispanoamericanas, pues la mayoría de los escritores plantearon que la literatura nacional comenzó con la vida independiente, por lo que era necesario hacer tabla rasa de toda la producción anterior y empezar de cero. Esta opinión, que estuvo presente en más de un ensayo, se manifestó claramente en las siguientes palabras de Echeverría: “Nuestra cultura empieza [...] Sin embargo debemos antes de poner mano a la obra, saber a qué atenernos en materia de doctrinas literarias y profesar aquellas que sean más conformes a nuestra condición y estén a la altura de la ilustración del siglo y nos trillen el camino de una literatura fecunda y original...”¹⁸

Si se acepta la idea anteriormente explicada, es decir, que la literatura “refleja” la época en que nace, se podrá entender el relevante papel que el cristianismo jugó en esta corriente literaria, pues para los románticos esta religión constituyó el hito fundamental en la humanidad, así como el anuncio de la Era Moderna. En palabras de Victor Hugo, el cristianismo podía definirse de la siguiente manera:

¹⁷ Cuando se emprende la lectura de las ideas estéticas de los escritores mexicanos del siglo XIX, muchas veces sorprende la fidelidad con que varios juicios de Hugo eran seguidos. A modo de ejemplo, vale recordar lo que opinaba José María Lafragua al respecto: “La literatura, pues, a mi débil juicio, no es más que la expresión moral del pensamiento de la sociedad [...] He aquí por qué la literatura no tiene carácter propio, sino que acomodándose al de la época que representa, se reviste con el ropaje tosco o brillante, ridículo o hermoso con que está revestida la sociedad, cuyo eco es, cuyas virtudes y vicios son su patrimonio, cuyos crímenes arrancan sus lágrimas, cuyas extravagancias provocan su risa” (J. M. Lafragua, “Carácter y objeto de la literatura”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, pp. 69-70). Igualmente ilustrativas son las palabras de Ignacio Manuel Altamirano, cuya doctrina literaria y estética parece basarse en este principio: “¿Qué viene a hacer a México la leyenda caballeresca de Europa? Cada país tiene su poesía especial, y esta poesía refleja el color local, el lenguaje, las costumbres que le son propias” (I. M. Altamirano, “Carta a una poetisa”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 237).

¹⁸ E. Echeverría, “Clasicismo y romanticismo”, en *El matadero, ensayos estéticos y prosa varia*, p. 131.

Una religión espiritualista, que suplanta al paganismo material y exterior, se desliza hasta el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en este cadáver de una civilización decrepita coloca el germen de la civilización moderna. Esta religión es completa porque es verdadera; la moral queda profundamente sellada entre su dogma y su culto. Y ante todo, como verdad primera, enseña al hombre que hay dos vidas por vivir, una pasajera, la otra inmortal; una terrestre, la otra celestial. Le muestra que es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que es el punto de intersección, el eslabón común de dos cadenas de seres que abarcan la creación, de la serie de los seres materiales y de la serie de los seres incorpóreos, la primera desde la piedra al hombre, la segunda desde el hombre hasta Dios.¹⁹

He incluido esta extensa cita porque de la idea que ella contiene se desprenden, por lo menos, dos elementos medulares para el romanticismo: la melancolía, sentimiento derivado de la sensación de dualidad (alma y cuerpo; naturaleza celestial y terrenal, divina y animal) que el cristianismo produjo, y la concepción del arte como un espacio donde alternaban lo bello y lo grotesco, de la misma manera como aparecían en la Naturaleza.

Respecto de la definición del cristianismo propuesta por Hugo, es posible afirmar que esta religión impuso su impronta a la producción literaria de la época, sobre todo en Hispanoamérica. Consecuentemente ligada a lo anterior aparece la fatalidad, presente en la mayoría de las novelas románticas (en su vertiente del amor irrealizable, por ejemplo, o en la participación del destino como elemento decisivo para el desarrollo y el desenlace). El mismo Echeverría se adueñó de esta definición y la adaptó al contexto hispanoamericano, donde hizo una estricta división respecto a la producción literaria: describió la literatura del siglo XVIII como una obra imitativa, debido a que la sociedad de entonces se inclinaba al ateísmo y al materialismo. En cambio, para él la filosofía decimonónica era espiritualista y “ensalza[ba] y glorifica[ba] al cristianismo”.²⁰ No es difícil advertir que en esta definición subyace la idea anteriormente expuesta, es decir, aquella que concebía la poesía como un reflejo o un producto de las condiciones sociales; no obstante, resulta aún más importante destacar que la afirmación de Echeverría da cuenta de una apropiación de la religión cristiana por parte de los escritores latinoamericanos. Por consecuencia, es posible advertir

¹⁹ V. Hugo, ob. cit., p. 26. Es pertinente aclarar que en este contexto, “moderno” significa “romántico”.

²⁰ E. Echeverría, “Fondo y forma en las obras de imaginación”, en ob. cit., p. 113.

que las dos ideas antes mencionadas y derivadas de la aceptación del cristianismo estuvieron presentes en este contexto: la melancolía (a la que el fatalismo iba aparejado) y el arte definido como conjunción de lo grotesco y lo sublime, pues así era como se combinaban en la Naturaleza ambos elementos.

Ahora bien, la melancolía, que el romanticismo introdujo en el espíritu del hombre decimonónico,²¹ tuvo una consecuencia fundamental para el desarrollo de la literatura romántica (y quizá para toda la literatura posterior): la introspección, es decir, el repliegue del hombre sobre sí mismo. Nuevamente en palabras de Echeverría, el romanticismo se distinguía del genio clásico por este carácter reflexivo y melancólico. De esta manera, si el espíritu anterior se detenía en los aspectos materiales y, por tanto, del presente, el genio romántico era aquel que “se mece entre la memoria de lo pasado y los presentimientos del porvenir; va melancólico en busca como el peregrino, de una tierra desconocida, de su país natal, del cual según su creencia fue proscrito y a él, peregrinando por la tierra, llegará un día”.²² Casi huelga decir que este aspecto es uno de los más señalados de la literatura de este período, además de representar una de las características más relevantes para el análisis comparativo de las novelas aquí estudiadas.

Por otra parte, según se adelantó unas líneas arriba, los románticos retomaron de los clásicos el tratamiento de los temas literarios: lo artístico se definió como la combinación

²¹ Para Victor Hugo, este sentimiento se introdujo en la sociedad “con el cristianismo y gracias a él”; lo definió como algo “que es más que la gravedad y menos que la tristeza” (V. Hugo, ob. cit., p. 28).

²² E. Echeverría, “Clasicismo y romanticismo”, en ob. cit., p. 129. Es preciso aclarar que tanto Echeverría como otros escritores románticos utilizaron con frecuencia el término “clásico” para referirse no a los autores grecolatinos, a quienes muchos de ellos leían y admiraban, sino para denominar a los representantes de los ideales neoclásicos. A diferencia de griegos y latinos, los neoclásicos se dieron a la tarea de redactar poéticas y preceptivas que desterraran el mal gusto, asociando lo bello a lo bueno y negando toda posible dualidad al arte. Un buen ejemplo de preceptiva neoclásica lo constituye el famoso libro del madrileño José Mamerto Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y en verso*, aparecido en España en 1826, y luego difundido en México. Según Luis Mario Schneider, el objetivo de dicha obra consistía en fijar “reglas, consideraciones, cualidades, reflexiones, correcciones, cláusulas, sutilezas, técnicas, etcétera, para el bien escribir y el bien hablar, para expresarse con ‘pureza’, elegancia, belleza, y desterrar por supuesto el mal gusto, la fealdad, la torpeza, lo chocante” [L. M. Schneider, “Gómez Hermosilla o la retórica a destiempo”, en J. Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión: Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, p. 275]. La distinción entre genio moderno y genio clásico establecida por Hugo deberá entenderse entonces en términos de romanticismo y neoclasicismo.

de lo bello y lo grotesco, frente al neoclasicismo, que sólo abogaba por la belleza y la virtud. Sin lo grotesco era imposible apreciar con justeza lo bello o sublime: aun lo más hermoso terminaba por hastiar. No es complicado encontrar en esta idea un eco de la dualidad cristiana que ejemplificaba el hombre; su consecuencia inmediata fue la asociación de esta mezcla de elementos con la verdad. Pues, según advertía Hugo, el cristianismo “lleva la poesía a la verdad”, porque así como en la creación (divina, podría decirse) convivía lo feo con lo hermoso, así también en el arte (creación humana, entonces) debían conjugarse.²³

Ahora pues, para Hugo, el artista debía imitar la Naturaleza, pues ella constituía la fuente más importante para el arte, pero introdujo una condición: no debía corregir su modelo (es decir, Dios), sino que debía plegarse a él e integrar en sus obras la dualidad estética de aquél. Sin embargo, para los románticos hispanoamericanos, cuya literatura estaba aún en ciernes, el arte tuvo una fuerte carga didáctica y formativa; por tanto, el artista, además de copiar a la Naturaleza tal como propuso Hugo, debía embellecerla, lo mismo que a la sociedad cuando ella sirviera de modelo. Ésta fue una idea repetida por muchos de los escritores de este período, pero tal vez sólo sea suficiente citar a dos de ellos: José María Lafragua y Luis de la Rosa. El primero acató la idea básica de Hugo (la Naturaleza es modelo y fuente de inspiración), pero introdujo una variante extraída del “genio clásico”: para su formación, la literatura (nacional) debería, más que imitar, estudiar a los clásicos y, como ellos, copiar a la Naturaleza, embelleciéndola, y a la sociedad, mejorándola.²⁴ De la misma opinión fue De la Rosa, quien creía que la literatura servía para embellecer, deleitar e instruir, y que había estado presente desde el principio de la civilización. Así, si bien la literatura había evolucionado a la par que la sociedad,

²³ En palabras de Hugo: “El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Al igual que él, la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Se preguntará [...] si el hombre debe corregir a Dios; si la mutilación de la Naturaleza aumentará su belleza...” (V. Hugo, ob. cit., p. 31).

²⁴ J. M. Lafragua, ob. cit., p. 77.

recibiendo su influencia directa, también “ha civilizado al mundo, y le ha conducido al estado de cultura y de moralidad en que ahora se halla”.²⁵ Igualmente, de manera velada combatió el concepto romántico de la literatura que postuló Victor Hugo, pues afirmó que: “La verdad y la belleza son los dos grandes elementos de las composiciones literarias, y el ingenio humano jamás hará que aparezca como bello ni lo que es absurdo, ni lo que es monstruoso, ni lo que ofende al pudor y a los más nobles instintos de nuestra alma”.²⁶

Aunque con matices, la dualidad existente tanto en la Naturaleza como en el hombre (y en la literatura, pero precisamente ahí es donde entra el matiz principal) fue una idea aceptada y adoptada por los románticos hispanoamericanos. Luego entonces había una definición y un concepto derivados del anterior: el genio moderno. Éste no era otra cosa que el resultado “de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime”. El nuevo genio se distinguió del anterior por su variedad formal y por su complejidad, ya que lo clásico fue caracterizado por los románticos como algo uniforme y simple.²⁷ Y a este genio moderno debía corresponder también un nuevo período: los tiempos modernos, que eran dramáticos y cuyos personajes eran los hombres. El carácter de ese drama no era sino lo real: lo sublime y lo grotesco. ¿Pero cómo llevar ese carácter real a la literatura, cuyos moldes y géneros habían llegado a convertirse en rígidos cartabones donde los artistas debían vaciar sus obras? Sencillo: aplicando el martillo a las teorías y preceptivas, echando abajo, por orden de Hugo, las tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y asunto. Esta idea tuvo eco en los autores hispanoamericanos, a tal grado que Echeverría, sin citar a su autor, afirmó:

Así pues, el Romanticismo, fiel al principio inconcuso de que la forma es el organismo de la poesía, deja al ingenio obrar con libertad en la esfera del mundo

²⁵ Luis de la Rosa, “Utilidad de la literatura en México”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 88.

²⁶ *Ibidem*, p. 89. La adaptación de los principios de Victor Hugo en el medio hispanoamericano en general y en el mexicano en particular, de alguna manera anticipa el eclecticismo que articula el presente trabajo y que consiste en agrupar elementos estilísticos o literarios de procedencias diversas, para formar una expresión acorde con las propias necesidades (personales y sociales). Así pues, lejos de ser una mera imitación de opiniones o propuestas ajenas, el eclecticismo ha de entenderse como la expresión literaria de una constante búsqueda encaminada a la formación de una literatura nacional.

²⁷ V. Hugo, *ob. cit.*, p. 33.

que ha de animar con *su fiat*. Ni le corta las alas, ni lo mutila, ni le pone mordazas, y se guarda muy bien de decirle: esto harás y no aquello, pues lo considera legislador y soberano y reconoce su absoluta independencia; sólo le pide obras *poéticas* para admirarlas, obras escritas con la pluma de bronce de la inspiración romántica y cristiana.²⁸

En esta completa libertad para la creación estética (tanta, que Hugo llegó a compararla con el liberalismo), no se dejó de lado el trabajo y el estudio como requisitos para todo artista que se dignara de llamarse así. De esta forma, los románticos reconocieron que, no obstante que el arte se nutría de la Naturaleza, era algo distinto de ella; por eso debía elegir lo característico de lo bello, esto es, el color local, para lo que resultaban indispensables la observación y la constancia en el trabajo. Presente en Victor Hugo, esa idea halló eco en los escritores de este continente, tales como De la Rosa y Altamirano, pues estaba en consonancia con el carácter de la literatura naciente, cuyos rasgos debían corresponder a la realidad nacional. Refiriéndose a la novela, el primero de estos autores afirmó que “nadie puede sobresalir sin haber estudiado profundamente los afectos del hombre, sus inclinaciones, sus hábitos, los diferentes caracteres que resultan de la Naturaleza y de la educación”.²⁹ De no ser así, se corría el riesgo de producir obras insulsas y frívolas, y lo que es peor: sin moralidad. Asimismo, Altamirano le advirtió a una supuesta joven poetisa:

De todos los peligros [...] puede usted librarse con sólo buscar la inspiración en la Naturaleza. No hay arte poética igual a la que ella nos ofrece con su elocuente verdad. Estudiándola, comprenderá usted que [...] al menos puede salirse del sendero trillado, presentando en cada composición, cualquiera que sea su origen, o una imagen, o un sentimiento, o una idea [...] porque el sentimiento estético lleva siempre por compañero al examen.³⁰

En este sentido, el costumbrismo fue una constante en la producción literaria de la época.

Por otro lado, este examen tuvo otro objetivo: la individualidad. Si el romanticismo llevaba impresa la marca dual del cristianismo, cuyo síntoma más patente era la melancolía,

²⁸ E. Echeverría, “Fondo y forma en las obras de imaginación”, en ob. cit., p. 116.

²⁹ L. de la Rosa, ob. cit., p. 93.

³⁰ I. M. Altamirano, “Carta a una poetisa”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 250.

puede entenderse que hubiera un estudio de la subjetividad, de lo que resultó la exaltación del yo, así como una creación subjetiva en la que predominaba el sentimiento (opuesto, por lo menos en principio, a la razón). Sin este rasgo, es casi imposible definir el movimiento romántico de forma certera.

Como consecuencia directa de estas dos nuevas propuestas, es decir, la ruptura de moldes y géneros estrechos, y la preeminencia del sentimiento sobre la razón, los románticos postularon que la forma se subordinaba al fondo y era dependiente de él. Así, aunque se inclinaba por la elección del verso para la escritura del drama, Victor Hugo no despreció la prosa; más bien señaló que: “El rango de una obra debe ser fijado según su valor intrínseco, y no según su forma”.³¹ Una vez más, Echeverría comulgó con la propuesta del autor francés, y al respecto afirmó: “El fondo es el alma; la forma, el organismo de la poesía: aquél comprende los pensamientos; ésta, la armazón o estructura orgánica, el método expositivo de las ideas, el estilo, la elocuencia y el ritmo”.³²

Hasta aquí se ha explicado la libertad que el romanticismo representó en cuanto a temas y formas, haciendo gala de un individualismo y un carácter introspectivo sin precedentes. Sin embargo, aún más poderosa e imponente que el hombre mismo fue la Naturaleza para esta corriente; pues además de ser modelo y fuente de inspiración para la literatura, representaba un elemento que dominaba al hombre (tempestad, montaña, selva) y que como tal se imponía en las obras por medio de descripciones detalladas y tapizadas de adjetivos (subjetivos, los más: fúnebre, melancólico, macabro, etcétera); o que, por el contrario, se presentaba como un espacio solitario, fundido a las emociones del artista, en lo que se ha denominado como “falacia patética”.³³

³¹ V. Hugo, ob. cit., p. 74.

³² E. Echeverría, “Fondo y forma en las obras de imaginación”, en ob. cit., pp. 109-110.

³³ Cfr. E. Carilla, ob. cit., p. 256. En otra parte de su obra, este crítico distinguió de la siguiente manera las dos dimensiones de la Naturaleza en las creaciones románticas: 1) “Como fusión, como sentimiento de la Naturaleza. Es decir, identificación con un paisaje real, al cual el poeta aplica sentimientos humanos. Naturaleza como proyección sentimental, en un juego circular cerrado, entre sujeto y objeto. Es casi siempre un paisaje en soledad, para que la fusión sea más íntima y comunicativa”. 2) “La descripción, más narrativa y colorida que sentimental, sobre todo, vinculada a paisajes exóticos o, simplemente, al deseo de captar ‘el color local’” (ibídem, p. 258).

Finalmente, Victor Hugo proporcionó otro postulado cuya importancia radicó en la influencia que ejerció sobre las generaciones posteriores, así como en la divergencia que generó entre los escritores hispanoamericanos. Se trata del propósito del arte, que según Hugo, “es casi divino: resucitar, cuando hace historia; crear, cuando hace poesía”.³⁴ Aún más, su finalidad última consistía en “abrir al espectador un doble horizonte, iluminar al mismo tiempo el interior y el exterior de los hombres; el exterior, por sus discursos y sus acciones; el interior, por los *aportes* y los monólogos; cruzar, en una palabra, en el mismo cuadro, el drama de la vida y el drama de la conciencia”.³⁵ Acorde con esa propuesta estaba, necesariamente, la idea de que la literatura (y el arte en general) debía plasmar lo bello y lo grotesco, en conjunción, sin poner ni quitar nada a su modelo: la Naturaleza.

Ahora bien, según apunté, las naciones latinoamericanas, recién emancipadas y en búsqueda de una expresión propia y característica, deseaban crear una literatura que embelleciera, instruyera y educara, y que no sólo fuera la representación fiel de la Naturaleza. Así, ante la propuesta de un arte sin otra finalidad que la de sí mismo, los artistas de este continente se plantearon la necesidad de que la producción artística transmitiera la verdad y la moral (instruir y moralizar). De la importancia de este propósito habla la reiteración con que fue expresado en muchos ensayos de la época, por ejemplo, en los de Francisco Zarco y José María Vigil.³⁶ Para aquél, las letras tenían miras “elevadas, santas y salvadoras”, pues

intentan redimir a la humanidad, y en esta generosa empresa no son estériles sus afanes. En todo género de composición se busca la verdad y la filosofía, y las que de esta circunstancia carecen, son trivialidades inservibles en la época presente. Enseñar verdades luminosas, corregir los vicios nocivos a la humanidad, dar un

³⁴ V. Hugo, ob. cit., pp. 65-66.

³⁵ *Ibidem*, p. 66; cfr., asimismo, Cristina Barros y Arturo Souto, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, pp. 34-36.

³⁶ La diferencia de edad que media entre estos dos autores es harto significativa, pues indica que la idea estuvo presente por espacio de muchos años.

poco de fe y de esperanza a los que padecen en la Tierra, es la misión grandiosa de la literatura de nuestros días.³⁷

Asimismo, Vigil pensaba que la literatura, además de reflejar a la sociedad en que se producía y de expresar bellamente sus preocupaciones e inquietudes, “se propone corregir los vicios dominantes, purificar los sentimientos, y guiar, por decirlo así, a los pueblos por el camino más corto a la noble consecución de sus destinos”.³⁸ Basten estos dos ejemplos para dejar asentada la importancia de la labor literaria en las naciones hispanoamericanas durante esta época, pues la misión de guía del hombre de letras fue una idea indiscutible por lo menos hasta el último cuarto del siglo XIX.

1. *MARÍA Y ANGELINA*: UNA LECTURA COMPARATIVA

Una vez expuestas las constantes del romanticismo, es posible proceder al análisis comparativo de las novelas de Isaacs y Delgado. Con el fin de identificar plenamente *María* con el romanticismo, así como para realizar el análisis comparativo de esta novela y *Angelina*, partiré de los elementos comunes a ambas obras, siempre sobre la base de las constantes del movimiento romántico que aquí se han expuesto. En otras palabras: ¿qué elementos hacen reconocible el modelo (*María*) en la nueva novela (*Angelina*)? Como punto de partida retomaré algunos conceptos básicos de la teoría de la intertextualidad.

³⁷ F. Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 173.

³⁸ J. M. Vigil, “Algunas observaciones sobre la literatura nacional”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 261. Para Vigil no era suficiente que la literatura fuera nacional (expresión del sentir de la sociedad de un país), sino que también debía ser original, es decir, libre de la imitación servil de literaturas ajenas. Sin embargo, reconoció que el avance de la civilización (cosmopolitismo, ensanchamiento de fronteras, etcétera) dificultaba en gran medida la existencia de literaturas puramente originales. De cualquier manera, los poetas debían inspirarse en la realidad que los rodeaba (que en México, creía Vigil, era más rica y exuberante que en otros lugares). En sus palabras: “Esto es lo que hay que hacer entre nosotros. Sólo de esta manera se conseguirá que nuestra literatura cumpla con la alta misión que le está encomendada, ejerciendo una influencia saludable sobre todas las clases de la sociedad, pues al mismo tiempo que exaltará el sentimiento de un legítimo patriotismo, presentando modelos de abnegación por el bien de sus conciudadanos, herirá sin piedad los vicios que se propagan a la sombra de las discordias intestinas, y que hallan en ellas un pábulo inextinguible. Tal es la idea que tenemos formada de lo que debe entenderse por una literatura nacional” (J. M. Vigil, “Algunas consideraciones sobre la literatura nacional”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, pp. 278-279).

A. *Algunas palabras sobre intertextualidad*

En primer lugar, considero conveniente decir algo acerca del término “intertextualidad”, que fue introducido por primera vez en 1967, por Julia Kristeva. Éste se entendió entonces como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como suma de textos.³⁹ Es decir, que un texto en particular siempre remite a otros textos, y no como simple copia o imitación, sino en una realización transformadora, asumidora o transgresora. Es claro que este concepto halló inmediata acogida entre los críticos de la literatura, aunque algunos sólo lo identificaron con el tradicional de las influencias literarias. Pero la intertextualidad es más que una influencia: es una característica de todo texto literario; es todo aquello que lo pone en relación, implícita o explícita, con otros textos, y esto abarca, por supuesto, el lenguaje, los géneros literarios, los temas y la tradición literaria en toda su extensión.⁴⁰

La intertextualidad, tal como era entendida por Kristeva, remite a su vez a otro concepto, acuñado por el teórico ruso Michael Bajtín: la dialogía y el carácter polifónico del lenguaje a ella aunado. En palabras de José Enrique Martínez:

El carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza.⁴¹

Si se acepta que la intertextualidad es una característica inherente de la literatura, también habrá que aceptar que hay, por decirlo así, tipos y grados de este tejido de textos, y que hay una intención o un objetivo determinados detrás de la decisión, consciente o no, de utilizar ciertos textos como base para una nueva creación literaria. Pues, como lo afirmó Martínez Fernández:

³⁹ Cfr. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, pp. 10-11.

⁴⁰ Ésta es la definición de lo que Gérard Genette concibió como transtextualidad. Como se verá más adelante, esa cualidad de los textos literarios tiene cinco posibles manifestaciones, entre las cuales se cuenta la intertextualidad (cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 7-16).

⁴¹ J. E. Martínez Fernández, ob. cit., p. 53.

Citar, aludir, no es hacer dejación del principio de originalidad que desde el romanticismo guía la comunicación literaria. Es, más bien, sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos, etcétera, que tal vez hayan ocupado un espacio en la memoria poética, un espacio que acaso tenga mucho que ver con la emoción y la fruición de la lectura o, como mínimo, con el asentimiento y el disentimiento.⁴²

Es decir, la intertextualidad refleja una asunción de la tradición literaria por parte del autor, y una suerte de apropiación de sus lecturas. La intertextualidad funciona entonces como un lazo de unión entre textos y autores, y, por supuesto, entre éstos y el lector.

A partir de estos preceptos se puede afirmar que la intertextualidad es una cualidad de todo texto literario, y que conlleva una intención por parte del autor: la de asumir o no la tradición literaria. En este sentido, la escritura se define como transformación permanente y diálogo constante. Escribir es también leer, y viceversa.

Como se ha dicho líneas arriba, desde que Kristeva introdujo el concepto de la intertextualidad, diversos críticos han intentado precisar y delimitar sus alcances teóricos. Tal es el caso de Gérard Genette, quien ideó una categoría más abarcadora que la intertextualidad, y que la incluye: la transtextualidad, definida como todo aquello que pone un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.⁴³ Según este autor, dicha relación puede ser de cinco tipos:

- a) Intertextualidad: es una relación de co-presencia efectiva de un texto en otro, cuyo ejemplo más claro es la cita.

⁴² Ibídem, p. 86. Si bien no hay una prueba fehaciente de que Delgado haya leído *María* (o por lo menos hasta hoy no puedo afirmarlo con certeza), es muy probable que así haya ocurrido, pues esa novela gozó de un éxito editorial inusitado en toda Hispanoamérica. En México, por ejemplo, se publicó en 1871, con el título de *María: novela americana*, en la imprenta de *El Federalista*, donde también se realizó una segunda edición apenas dos años después, esto es, en 1873. En 1875, la imprenta de Antonio M. Rebolledo, en Coatepec, publicó nuevamente la obra de Isaacs, y en 1882 se realizó una séptima edición, con prólogo de Ignacio Manuel Altamirano, en la Tipografía Literaria de Filomeno Mata, en la Ciudad de México. En 1886, también en la Ciudad de México, apareció la edición de Aguilar e hijos, “adornada con diez litografías a dos tintas, y dos cromos, tomada de la edición de la Biblioteca Arte y Letras de Barcelona, corregida por el autor; precedida de un prólogo de esa edición y seguida de los juicios críticos de varios literatos mexicanos” [cfr. Guadalupe Curiel y Miguel Ángel Castro (coords.), *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México 1822-1900 (Acervo General)*, pp. 194, 214, 238, 314 y 361].

⁴³ G. Genette, ob. cit., p. 7.

- b) Paratextualidad: es una relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho tiene con aquello que se denomina su paratexto: títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatorias, advertencias, prefacio, etcétera.
- c) Metatextualidad: es la relación de “comentario”, que une a un texto con otro, del cual habla, sin que necesariamente lo cite.
- d) Architextualidad: es la relación más abstracta e implícita. Se trata de una relación completamente muda, que no articula más que una mención paratextual, de pura pertenencia taxonómica (poesía, ensayo, novela). El ejemplo más claro son los géneros literarios.
- e) Hipertextualidad: toda relación que una a un texto B (llamado hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) sobre el que éste se injerta de una manera que no es el comentario. Es decir, el texto B es un derivado de otro preexistente. Un ejemplo de esta relación puede ser la crítica o el comentario que provenga de un texto, o una transformación del texto original.⁴⁴

Para Genette, esta última relación es muy productiva, pues implica que un texto determinado puede producir, a partir de su transformación, nuevos textos. Dicha transformación puede ser de dos tipos: simple o directa, transportando la acción a otro escenario o tiempo (como sería el caso del *Ulises*, de Joyce), y compleja o indirecta, en la cual se cuenta una historia distinta, pero inspirada en el hipotexto, es decir, imitándolo (como la *Eneida*, que imita el estilo de Homero para contar una historia diferente).

Así definida, la hipertextualidad coincide con un concepto propuesto por José Enrique Martínez: la transducción literaria:

⁴⁴ Cfr. ibídem, pp. 7-10.

La transducción literaria tiene lugar más allá de la recepción silenciosa, es decir, cuando la recepción de un texto propicia un nuevo texto, por transformación del texto original, que es remitido a nuevos receptores potenciales. La transducción literaria es lo que da nueva savia a la obra literaria y le permite una vida activa a través de los sucesivos e inacabables procesos de transmisión con transformación del sentido.⁴⁵

Queda claro que la hipertextualidad o transducción literaria es esencialmente transformación de un texto literario, y lo que es más importante: esta transformación implica agregación de un nuevo sentido y una intención comunicativa del autor al dirigir el nuevo texto a nuevos receptores. El lector captará entonces el valor adquirido por el hipotexto en el nuevo marco contextual, tomando en cuenta su procedencia textual, su valor en el contexto inicial y en la recontextualización operada.⁴⁶

2. ANGELINA: ¿REINTERPRETACIÓN DEL ROMANTICISMO?

Ahora bien, en el caso de las novelas aquí estudiadas, la hipertextualidad es simple o sencilla; es decir, Delgado tomó la historia de Isaacs y la transportó a otro tiempo y otro contexto: del Cauca a Villaverde (de Colombia a México). Así, el primero de los elementos comunes tendrá que ser, por fuerza, la trama. En el caso de *María*, la historia comienza con el regreso de Efraín (el protagonista) de la capital al Cauca, lugar donde su padre posee una hacienda y donde transcurrió su infancia. Desde pequeño, Efraín convivió con María, una bella joven que fue adoptada por el padre de aquél desde niña, pues era hija de su mejor amigo. Aunque ya desde la niñez se adivinaba entre ellos un cariño fraternal, cuando Efraín regresa el sentimiento se convierte en amor. Sin embargo, éste se verá truncado por la enfermedad de la joven, cuya crisis final se anuncia a lo largo de la obra mediante presagios (el vuelo de un ave negra, los sueños de María, los presentimientos), así como por el viaje de Efraín a Europa, donde, según los planes de su padre, el futuro médico debía terminar sus estudios (costumbre generalizada en esa época). El argumento central alterna con

⁴⁵ J. E. Martínez Fernández, ob. cit., p. 92.

⁴⁶ Cfr. ibídem, p. 107. En el siguiente análisis presentaré simultáneamente los elementos que Delgado retomó de su modelo y las innovaciones o transformaciones creadoras que distinguen su novela de éste. Sólo aclararé cuándo se trata de un caso o de otro.

variados episodios, tales como la historia de Nay y Sinar, las vicisitudes de los esclavos que trabajan en la hacienda del Cauca y los avatares del último regreso de Efraín (de Londres), cuando María agoniza y muere.

De esta historia, Delgado retomó ciertos elementos en *Angelina*.⁴⁷ Así pues, ambos protagonistas (Angelina y Rodolfo) son huérfanos de padre y madre, y su amor surge cuando el joven regresa de la capital, a donde había partido para realizar sus estudios. Cuando los muchachos se conocen, el amor surge entre ellos con rapidez; sin embargo, aquí también se verá frustrada su unión, pero no por causas ajenas a ellos, sino debido a la ambición de Rodolfo, que lo lleva a dudar entre el amor puro y noble de Angelina y los encantos de Gabriela, una rica joven cuya familia (los Fernández) representa la burguesía en ascenso. Finalmente, el chico se queda solo, un poco arrepentido de ser el causante (indirecto, tal vez) de que Angelina terminara sus días en un convento, donde se recluyó al conocer las vacilaciones de su amado (lo que puede verse como una especie de muerte, de renuncia a la vida mundana, pues la imposibilita de manera definitiva para el matrimonio). Al igual que en la novela colombiana, la historia central alterna con episodios diversos que son, muchos de ellos, una suerte de cuadro de costumbres o de retratos (de personajes e interiores, un elemento novedoso respecto de *María*) de corte marcadamente realista, e incluso galdosiano.⁴⁸

Así pues, hasta aquí es posible identificar algunos de los elementos románticos que se han descrito anteriormente. En primer lugar, puede mencionarse el amor truncado, que generalmente es una manifestación de la fatalidad, ligada a la concepción cristiana; sin embargo, es importante tener en cuenta que en *Angelina* el amor se troncha debido a la determinación de la protagonista de entrar al convento frente a la indecisión y a la ambición

⁴⁷ Valdría decir que la reinterpretación se efectúa desde el título mismo de la novela, pues tanto Isaacs como Delgado utilizaron únicamente un nombre de mujer, el de la protagonista, para encabezar su obra.

⁴⁸ De esto trataré con mayor amplitud en el tercer capítulo, concerniente a los aspectos realistas de *Angelina*.

(aunque fuera incipiente) de Rodolfo.⁴⁹ De igual manera destacan, entre ambas novelas, los siguientes tópicos: la orfandad, el regreso a la tierra natal, el paraíso perdido,⁵⁰ cierta fatalidad, los augurios.⁵¹ Igualmente, ambas historias están contadas en primera persona, por el protagonista, que también es el narrador, pero muchos años después de que los sucesos ocurrieran; por tanto, hay continuas irrupciones del presente de la narración en el tiempo de la historia contada, lo cual es otro elemento común a ambas novelas, y que se relaciona, a la vez, con el marcado subjetivismo romántico, derivado de la introspección, del carácter melancólico y reflexivo del llamado genio moderno. No obstante, las irrupciones de *Angelina* son muy curiosas; en muchas ocasiones, el narrador introduce comentarios que degradan el romanticismo juvenil, achacándolo a desvaríos propios de la edad, pero felizmente superados con la madurez y la experiencia; es decir, atribuye al

⁴⁹ En un interesante monólogo interior, el protagonista confirma (aunque sea reprochándose) que una de las razones por las que se siente atraído por Gabriela es el deseo de medrar (pues, según el decir de una de las tías de Rodolfo, en Villaverde están cerradas las demás puertas del ascenso social a los jóvenes): “Pensando en estas cosas pasé dos o tres horas, en lucha conmigo mismo. La codicia, sí, la codicia, porque sólo ella me podía hablar de ese modo, me decía: ‘¿Dices que Gabriela ama a otro, que vive pensando en otro, que no puede amarte? ¡Ten paciencia, ten calma, que no todo ha de ir tan deprisa como tú quieres! [...] ¿Que eso de casarse por interés te parece indigno de un caballero? ¡Escrúpulos pueriles! Ya procederás de modo que tu buen nombre salga ileso. ¿Que Gabriela no te ama? Espera’” (R. Delgado, *Angelina*, p. 393).

⁵⁰ Respecto del paraíso perdido, un tópico característico del romanticismo, ambos autores ofrecen ejemplos muy parecidos. Cito sólo dos, con el fin de ilustrar este punto. El primero de ellos se presenta en *María*, cuando Efraín pasa una noche en casa de sus padres, luego de su regreso de Londres y ya muerta su amada: “¡Inolvidable y última noche pasada en el hogar donde corrieron los años de mi niñez y los días felices de mi juventud! Como el ave impelida por el huracán a las pampas abrasadas intenta en vano sesgar su vuelo hacia el umbroso bosque nativo, y ajados ya los plumajes regresa a él después de la tormenta, y busca inútilmente el nido de sus amores revoloteando en torno del árbol destrozado, así mi alma abatida va en las horas de mi sueño a vagar en torno del que fue hogar de mis padres [...] Aromas del lozano huerto, no volveré a aspiraros; susurradores vientos, rumoroso río... ¡no volveré a oírlos!” (J. Isaacs, *María*, pp. 404-405; cfr., asimismo, p. 199). En el caso de Delgado hay un pasaje sumamente parecido, justo cuando Rodolfo acaba de regresar de la capital para instalarse en Villaverde, y descubre que sus tías han debido vender, por causa de su precaria situación económica, la casa de sus padres: “Estaba yo en la casa de los míos. Pero ¡ay! qué triste aparecía ante mis ojos. No era aquella casita la casita alegre y risueña que me vio nacer, que albergó mi niñez y que me vio salir de allí bañado en lágrimas [...] Allí murieron mis padres, dejándome en la cuna; allí el abuelo se durmió tranquilamente en el Señor; allí corrió mi vida regocijada y venturosa [...] Bien visto, estaba solo; las buenas ancianas pronto emprenderían el eterno viaje, y me quedaría yo abandonado en un mundo que me causaba miedo” (R. Delgado, *Angelina*, pp. 21 y 22; cfr., asimismo, las pp. 7-8, 23, 189 y 322).

⁵¹ En el caso de *María*, el augurio lo constituye el vuelo de un ave negra que alerta a los protagonistas sobre posibles peligros futuros; esto sucede cuatro veces a lo largo de la obra, generalmente en momentos clave para la trama (cfr. J. Isaacs, ob. cit., pp. 89, 149, 218, 303, 408-409). De forma parecida, casi al comienzo de *Angelina*, en medio de una noche de tormenta, una mariposa negra roza la frente de Rodolfo, lo que puede interpretarse como un augurio del triste desenlace (cfr. R. Delgado, *Angelina*, p. 22).

romanticismo una inmadurez que debe dejarse atrás junto con los años pasados, aunque esto no pueda hacerse sin cierta nostalgia.⁵² Ese romanticismo juvenil va aparejado, desde luego, a la melancolía y al carácter reflexivo de que se ha hablado más arriba; por lo menos es así como lo percibe el narrador en la siguiente cita:

Confieso que al ir copiando estas páginas, escritas hace cuatro lustros, y tanto tiempo olvidadas, torna y se apodera de mi alma árida y triste aquella plácida melancolía de mi penosa juventud; confieso que al copiar los capítulos de esta historia amorosa, viene a mi memoria el recuerdo de aquellos días, y de mis ojos, que ya no saben llorar, rueda una lágrima... / Y sin embargo, me río de mis tonterías juveniles, de mis locuras de enamorado, de aquel fantasear de mi mente que malogró en mí fuerzas y energías que debieron ser útiles a los demás. Pero no me burlo de mis ensueños juveniles impunemente; cuando me río de ellos me duele el corazón. / Ahora vivo la vida prosaica de quien no fía en humanos afectos, de quien llama las cosas por sus nombres, de quien sólo gusta de la poesía en teatros y academias, y no quiere que el mundo y la sociedad sean como los pintaban los novelistas de antaño, los soñadores lamartinianos, los grandes ingenios de la legión romántica. ¡Ay de mí que malgasté en vanas imaginaciones las energías de mi alma, y despilfarré los más nobles sentimientos, y cansé mi fantasía, y dejé en los zarzales del camino pedazos del corazón!⁵³

En estos extensos párrafos es posible advertir que el romanticismo tiene una carga negativa, pues es un desvarío que impide, por ejemplo, la labor social (malogró “fuerzas y energías que debieron ser útiles a los demás”) o el adecuado empleo (por así decirlo) de los sentimientos, por malgastarlos en ensoñaciones estériles que no conducen a su realización. Sobra decir que a lo largo de la novela hay abundantes ejemplos de este fenómeno, pero he elegido éste por ser el más explícito y representativo.⁵⁴

⁵² Como quedó claro en las líneas anteriores, en *María* también se presentan esas irrupciones del presente de la narración en el tiempo de la historia narrada. Sin embargo, todas ellas son muestra de la gran nostalgia que el narrador experimenta al recordar los sucesos que marcaron su juventud. Sirva el siguiente pasaje como botón de muestra de lo que quiero explicar: “Viajero años después por las montañas del país de José [uno de los amigos de Efraín], he visto ya a puestas del sol llegar labradores alegres a la cabaña donde se me daba hospitalidad: luego que alababan a Dios ante el venerable jefe de la familia, esperaban en torno del hogar la cena que la anciana y cariñosa madre repartía [...] Y he desviado mis miradas de esas escenas patriarcales, que me recordaban los últimos días felices de mi juventud...” (J. Isaacs, ob. cit., pp. 131-132; cfr., asimismo, pp. 59-60, 84, 100, 214, 351).

⁵³ R. Delgado, *Angelina*, p. 118.

⁵⁴ Cfr. *ibídem*, pp. 24 y 25. En ese pasaje, el narrador califica de pernicioso al romanticismo de su juventud, pero opone esa vida de ensoñación e ideales a la otra vez llamada “prosaica” existencia de las personas adultas y racionales, atribuyendo a aquélla la capacidad de otorgar —mientras la evocación dure— una felicidad que aniquila todo dolor y fastidio. Luego, en otro pasaje el narrador introduce un comentario asaz irónico, en el que compara su actitud anterior con la actual: “La huérfana recibía las flores y corría a

Ahora bien, retomando un elemento de la trama que a su vez se enlaza con una las constantes más sobresalientes del romanticismo, es decir, la Naturaleza, es necesario recordar aquí las descripciones que ambas novelas ofrecen del viaje de regreso de los protagonistas, motivo con el cual comienzan las dos obras. Así pues, el retorno al Cauca provoca en Efraín las siguientes reflexiones:

Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo valle. Mi corazón rebosaba de amor patrio. Era ya la última jornada del viaje, y yo gozaba de la más perfumada mañana del verano. El cielo tenía un tinte azul pálido: hacia el oriente y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso. Hacia el sur flotaban las nieblas que durante la noche habían embozado los montes lejanos. Cruzaba planicies de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos písamos e higueros frondosos [...] En tales momentos no habrían conmovido mi corazón las arias del piano de U: ¡los perfumes que aspiraba eran tan gratos comparados con el de los vestidos lujosos de ella; el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón!⁵⁵

Además de transmitir una impresión completamente positiva de la Naturaleza, este fragmento permite descubrir dos características que en los párrafos anteriores se han identificado con este tipo de descripciones: en primer lugar destaca la asociación de los paisajes majestuosos con el sentimiento nacionalista, dado aquí por la siguiente frase: “Mi corazón rebosaba de amor patrio”, que es producto de la contemplación del entorno. Este nacionalismo puede identificarse con el carácter que los románticos atribuyeron a la creación literaria: ella es un reflejo de la sociedad en que se produce. En segundo lugar, resulta notable el uso abundante de adjetivos, que puede interpretarse como el resultado del arrobamiento que el artista siente ante la contemplación de un panorama fastuoso.

examinarlas. Mirábalas una a una, aspiraba su aroma, y en la corola de la más bella, en el ramillete más lindo, dejaba un beso silencioso que yo me apresuraba a recoger. Por aquel beso hubiera yo subido entonces, en busca de flores, hasta lo más encumbrado de la sierra; ahora no caminaría yo cien metros en busca de una rosa, así fuera para obsequiar a la mujer más bella. Llamo a un jardinero, le encargo un ramillete y... ¡listo!” (ibídem, p. 120). Por otra parte, este aspecto se relaciona también con el tratamiento del héroe, pues éste al parecer debe desempeñar una función social; de cualquier manera, volveré sobre este punto en el capítulo 3 del presente trabajo.

⁵⁵ J. Isaacs, ob. cit., pp. 54-55.

Igualmente, en otro lugar de la novela hay una breve descripción del entorno donde puede volver a apreciarse la asociación de éste con lo característico de la propia nación: “Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido, bella como María, bella y transitoria como fue ésta para mí...”⁵⁶

Por su parte, Delgado recreó o reinterpretó el episodio de la vuelta a la tierra natal de esta manera:

La diligencia iba que volaba. Sin embargo, me parecía lenta y pesada como una tortuga. Ya no me causaba repugnancia el hedor de los cueros engrasados, ni me ahogaba el polvo, ni me arrancaban una sola queja los tumbos del ruidoso e incómodo vehículo. Hubiera yo querido duplicar el tiro, emborrachar a los cocheros y hostigar a las bestias, a fin de recorrer en pocos minutos las tres leguas que faltaban para llegar a Villaverde. Aniquilado por la impaciencia, me arrinconé en el asiento, delante de la anciana y junto al ganadero; recogí la indomable cortina y me puse a contemplar el paisaje, aquellos campos fértiles y ricos, aquellas montañas cubiertas de abetos, vistos diez años antes, a través de las lágrimas, una fría mañana del mes de enero a los fulgores purpúreos del sol naciente [...] / El triste octubre prodigaba en laderas y rastrojos amarillas flores, y al soplo del viento que pasaba susurrando, los fresnos se estremecían y dejaban caer las muertas hojas.⁵⁷

Si se ha hablado de reinterpretación con referencia a este episodio, no ha sido sin motivo: Delgado retomó el fragmento de Isaacs e introdujo ciertas variantes que, sin volver irreconocible el modelo, permiten hablar de una apropiación por demás interesante. Así, antes de abandonarse a las emociones derivadas de la observación de la Naturaleza, el narrador se detiene (tal vez con cierta ironía) a reseñar las incomodidades del viaje: una mala carroza, olores desagradables, una compañía mundana (una anciana y un ganadero) y un malestar físico generalizado a causa de los pésimos caminos y del estado del carronato. Después de esta especie de digresión, el protagonista se permite entregarse a las bellezas del panorama, pero ya no en un “lujoso” agosto, sino en un “triste” octubre, que dota al cuadro de tintes otoñales, opuestos en todo al floreciente verano. Cabe destacar que no hay aquí ningún vínculo entre la descripción de la Naturaleza y el sentimiento nacionalista, como sucedía en el caso de Isaacs.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁵⁷ R. Delgado, *Angelina*, pp. 5-6.

Ahora bien, según se afirmó en páginas anteriores, la representación de la Naturaleza tiene otra vertiente muy frecuentada por los románticos: aquella en que aparece como un espacio fuertemente ligado a las emociones del artista, es decir, la falacia patética. En este sentido, el texto de Isaacs proporciona abundantes ejemplos, pues casi no hay escenario que el protagonista no asocie con sus propias emociones. Sin embargo, he elegido únicamente dos fragmentos para ilustrar este punto:

Las mujeres habían vuelto a sus faenas, y yo dormitaba sobre uno de los poyos de la salita en que Tránsito y Lucía me habían improvisado un colchón de ruanas. Servíanme de arrullo el rumor del río, los graznidos de los gansos, el balido del rebaño que pacía en las colinas cercanas y los cantos de las dos muchachas que lavaban ropa en el arroyo. La Naturaleza es la más amorosa de las madres cuando el dolor se ha adueñado de nuestra alma, y si la felicidad nos acaricia, ella nos sonrío.⁵⁸

Y más adelante, cuando María ha muerto:

Ya empezaba a oír el ruido de las corrientes del Sabaletas; divisaba las copas de los sauces. Detúveme en la asomada de la colina. Dos años antes, en una tarde como aquélla, que entonces armonizaba con mi felicidad y ahora era indiferente a mi dolor, había divisado desde allí mismo las luces de ese hogar donde con amorosa ansiedad era esperado. María estaba allí... Ya esa casa cerrada y sus contornos solitarios y silenciosos: ¡entonces el amor que nacía y ya el amor sin esperanza!⁵⁹

No es necesario hacer hincapié en la total identificación del paisaje con los sentimientos del personaje, quien de esa manera externa su sentir y lo proyecta en los elementos que lo rodean. De ahí los adjetivos tan frecuentes y de carácter subjetivo que pueblan cada descripción.

En el caso de Delgado, esta vertiente de la representación de la Naturaleza tiene un aspecto sumamente interesante desde el punto de vista de la reinterpretación del romanticismo, pues de nuevo es el narrador, en una de las constantes irrupciones de su presente en el pasado de la historia narrada, quien introduce un matiz en la llamada falacia patética. Por lo menos así es como puede observarse en el siguiente fragmento:

⁵⁸ J. Isaacs, ob. cit., p. 142.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 401-402.

Me pasaba largas horas conversando con Angelina. A pesar del estado de mi ánimo y del abatimiento de mi espíritu, cuando tejía con ella la red de viva plática, recobraba yo mi buen humor de otro tiempo, y me volvía alegre y jovial, y me olvidaba de esas enervantes melancolías que han sido, y acaso todavía lo son, nota sombría de mi carácter [...]. Sentimiento tristísimo de la Naturaleza que me hace odiosos el mundo ruidoso y frívolo y los atractivos de una sociedad vanidosa; sentimiento profundo de las bellezas del mundo físico, sentimiento que desarrollaron en mí los poetas y novelistas románticos. Por fortuna me he redimido un tanto de las preocupaciones y falsas ideas del romanticismo, y aunque no del todo exento de ellas, pues aún me queda en el alma lamartiniana levadura, miro la vida de otro modo, no pretendo que todo sea a mi gusto y a medida de mi deseo...⁶⁰

Posteriormente, cuando Rodolfo parece identificarse con una de las noches de Villaverde,⁶¹ el narrador vuelve a introducir su mirada irónica, que no puede sino criticar los sentimientos que dominaron al joven que fue en otra época:

Creía yo entonces —¡pobre muchacho soñador!— que un orto de fuego sería opaco y brumoso para el malvado; que los lirios del río no tendrían aromas para el perverso; que las selvas acallarían sus músicas y enmudecerían medrosas cuando pasaran bajo sus arcadas, bajo sus bóvedas de follaje, corazones manchados. Creía yo que el verdadero amor era premio y palma de la bondad, y que para amar y ser amados, con amor tan alto como yo le sentía y alcanzaba a comprenderle, elevación sublime, anhelo incesante de perfección, aspiración interminable a lo absoluto, era preciso que el alma se asemejase, por lo inmaculada y pura, a la flor que coronada de rocío abre su intacta corola al soplo cariñoso de los céfiros.⁶²

⁶⁰ R. Delgado, *Angelina*, pp. 90-91.

⁶¹ Así es como podría interpretarse lo que al respecto se dice en la novela: “En suma, hermosísima noche, una de esas noches ante las cuales se dilata el alma y se ensancha el corazón; en que el pensamiento vuela de estrella en estrella, y en que, olvidados de las miserias de la triste vida terrena, quisiéramos volar y subir hasta más allá de los últimos astros, para perdernos y abismarnos en las soledades misteriosas del éter” (ibídem, p. 188).

⁶² Ibídem, p. 190. Desde luego, a lo largo de la obra no faltan fragmentos donde hay una identificación de los sentimientos del protagonista con el paisaje o con alguno de sus elementos; sin embargo, cuando esto sucede siempre se introduce un verbo que matiza tal empatía y que remite a la subjetividad. Un buen ejemplo de ello es el momento en que Rodolfo debe acudir a la casa de sus tías (de donde se había alejado para trabajar en la casa de los Fernández, unos acaudalados habitantes de Villaverde cuya hija Gabriela es la causa indirecta de la separación de Rodolfo y Angelina) porque una de éstas ha comenzado su agonía: “La noche estaba oscura. Allá en el corazón de la sierra fulguraba lejana tempestad. Oíanse truenos lejanos, muy lejanos, y de cuando en cuando, a la luz de los relámpagos, descubríamos las cimas de los montes más distantes. El cielo *parecía* envuelto en una red de rayos [...] Silbaban las serpientes entre los matorrales del camino, zumbaban mil insectos entre las hierbas, y el ruido del aguacero se aproximaba rápido y pavoroso. Los árboles *me parecían* espectros; las luces de las chozas *cirios que ardían delante de un cadáver*” (ibídem, pp. 414-415. El subrayado es mío).

Sin dificultad, en este fragmento puede advertirse un tono muy similar al empleado en aquellos en que el narrador introduce su opinión respecto de la conducta del joven Rodolfo, por lo que es posible considerar que se trata, una vez más, de una reinterpretación del modelo (y en este caso de la corriente que éste representa) que produce un resultado muy distinto de él. Así pues, lejos de remitir a un paisaje íntimo, estas descripciones proporcionan una visión negativa del romanticismo, considerándolo, nuevamente, una influencia perniciosa para la juventud. Por su importancia, este aspecto será retomado en el capítulo dedicado a estudiar las conexiones de *Angelina* con el nacionalismo (en su carácter didáctico, muy ligado, por lo demás, a la forma de memorias en que está estructurada la novela), que más que una corriente, ha de entenderse como una derivación —quizá tardía— del romanticismo.

Además, en *Angelina* hay otro elemento que representa una novedad o, si se quiere, una aportación respecto del modelo: la descripción del pueblo, que ocupa un lugar tanto o más importante que la propia Naturaleza (lo cual tiene muchos nexos con el costumbrismo). De esta manera, en un episodio en que el protagonista se detiene a contemplar el panorama, irrumpen los elementos pertenecientes a la población, que parece ser inherente a la Naturaleza descrita:

Seguí hasta las afueras de la ciudad, a fin de gozar, siquiera fuese por breves horas, del magnífico panorama que se extendía delante de mí: variado lomerío, dilatada llanura, espesas arboledas que dan pintoresco fondo a la capilla de San Antonio, una iglesia que tiene el aspecto de melindrosa vejezuela. Faldeando la colina va el camino de la sierra, desde allí quebrado y pedregoso. Por ahí subían lentamente unos arrieros, silbando una canción popular, arreando a unos cuantos asnillos enclenques cargados de loza arribeña: ollas y cazuelas vidriadas que centelleaban con el sol. Un rancho, jinete en parda mula, venía por el llano, y allá, cerca de las vertientes del Escobillar, trazaban las yuntas surcos profundos en la tierra negra y vigorosa.⁶³

De igual modo, al principio de la novela (cuando Rodolfo regresa a Villaverde, en el fragmento al que he aludido algunas líneas arriba) hay una descripción semejante, que

⁶³ *Ibidem*, p. 53.

necesariamente contrasta con las impresiones de Efraín cuando se encuentra en la misma situación (pues casi todas sus impresiones son originadas por el panorama del Cauca):

Allí el vehículo comenzó a dar tumbos y más tumbos. Las calles de Villaverde estaban peores que la carretera. Fui reconociendo las casas y sitios de aquel barrio perdido en mi memoria. Tenduchas solitarias, alumbradas por un farolillo; casucas de madera deshabitadas y miserables; expendios de bebidas y comestibles, donde grupos de obreros y campesinos charlaban y fumaban frente a un vaso de toronjil o de naranja amarga. Más adelante jarcierías y almacenes de pasturas; ancho portal en que pernoctaban unos arrieros, y cerca del cual ardía una fogata; luego, la calle anchísima...⁶⁴

Esta descripción continúa por espacio de dos o tres párrafos más, en que el narrador se dedica a consignar con profusión las impresiones del recién llegado a Villaverde. En todo esto destaca, por supuesto, la ausencia de esa Naturaleza exuberante que abunda en las páginas de Isaacs; también sorprende que el elemento central no sea siquiera un cuadro de hermosas casas y bellas iglesias, sino que esté conformado por pequeñas viviendas o negocios (casucas o tenduchas, despectivamente nombradas), cuya pintura es una escena cotidiana en cualquier pueblo chico. Es de hacer notar que esta característica está presente a lo largo de la novela de Delgado, pues son copiosas las páginas en que el autor proporciona esta suerte de estampas de la región, que por otro lado se ha identificado con Córdoba, Veracruz, su tierra natal. Debido a su reiteración e importancia, así como por su conexión con el costumbrismo en tanto característica romántica y antecedente del realismo (ligada al trabajo constante y al estudio directo del que hablaban, por ejemplo, Hugo y Altamirano), es necesario dedicar el siguiente apartado a comparar estos retratos en la obra de ambos autores.

Como es bien sabido, el costumbrismo es un género literario cuya preceptiva data del siglo XVIII (por lo menos en Europa); sin embargo, su pleno desarrollo puede situarse, en España, hacia 1830, cuando diversos autores procuraron adaptar modelos franceses e ingleses del cuadro de costumbres, sobre todo los de Victor-Joseph Étienne y Joseph

⁶⁴ *Ibidem*, p. 11.

Addison y Richard Steele, respectivamente.⁶⁵ Este género tenía como propósito retratar las costumbres del pueblo, ya fuera de una región (la provincia, por ejemplo) o de la ciudad. Su medio de difusión lo constituyeron las publicaciones periódicas y los diarios, y se distinguía por su brevedad y por la falta de argumento, a diferencia de la novela o el cuento.⁶⁶ En Hispanoamérica, si bien hubo un cultivo del cuadro de costumbres,⁶⁷ éste aparecía con frecuencia insertado en las novelas, a tal grado que se inauguró un nuevo subgénero: la novela costumbrista, que alcanzó especial resonancia en México y Colombia. Sin embargo, además de este tipo de obras, hubo otras que presentaban abundantes rasgos costumbristas, sin dejar de ser, por ello, de corte sentimental, histórico o social. Así, según Emilio Carilla, a este último grupo pertenece *María* y, probablemente, *Angelina* (pues tampoco puede considerarse plenamente costumbrista).⁶⁸ En ambas novelas hay un intento patente de retratar las costumbres y características de la gente del campo, cuyo modo de hablar y de vestir es reflejado con suma fidelidad. En el caso de Isaacs, este intento se manifiesta en las continuas descripciones de las costumbres y características de los esclavos empleados por el padre de Efraín. Uno de los ejemplos más sobresalientes de este aspecto está dado en el relato de la celebración de la boda de Remigia y Bruno, quienes se ataviaron así para la ocasión:

⁶⁵ Cfr. Iris M. Zavala, “Costumbrismo y novelas”, en *Historia y crítica de la literatura española*, V, pp. 337-345, particularmente p. 338.

⁶⁶ Siguiendo a José Escobar, es posible considerar el costumbrismo, concebido por él en términos de “mimesis costumbrista” o “mimesis moderna”, como un género de la modernidad. Pues según este autor, la mimesis costumbrista se refiere “entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica” [J. Escobar Arronis, “Costumbrismo entre romanticismo y realismo”, en *V Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo (Barcelona, 1996)*, pp. 17-31, especialmente, p. 18]. Así considerada, la mimesis moderna se opondría a la mimesis clásica o aristotélica, ya que mientras la primera se inclinaba a la representación de lo particular o local, la segunda aconsejaba la imitación de la Naturaleza abstracta, universal e intemporal. Se trataba, pues, de “un paso de lo general a lo circunstancial”, en consonancia con el anhelo de veracidad que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII (cfr. ídem).

⁶⁷ Sin duda, un buen ejemplo de este tipo de creación es “El matadero”, de Esteban Echeverría, cuya indeterminación formal ha suscitado una confusión para clasificarlo con certeza en una categoría determinada.

⁶⁸ Cfr. E. Carilla, ob. cit., pp. 323-324.

ella con follao de boleros azules, tumbadillo de flores rojas, camisa blanca bordada de negro y gargantilla y zarcillos de cristal color de rubí, danzaba con toda la gentileza y donaire que eran de esperarse de su talle cimbrador. Bruno, doblados sobre los hombros los paños de su ruana de hilo, calzón de vistosa manta, camisa blanca aplanchada, y un cabiblanco nuevo a la cintura, zapateaba con destreza admirable.⁶⁹

Como he señalado, el lenguaje regional también cobra una especial relevancia, pues en los diálogos que entablan los amigos negros de Efraín, se descubre un estudio detenido por parte del autor, quien reprodujo fenómenos lingüísticos tan específicos como el rotacismo, la metátesis, el apócope, la confusión vocálica, la debilitación consonántica, los arcaísmos, etcétera. Lo mismo puede decirse del léxico, tan poblado de americanismos y regionalismos, que Isaacs consideró necesario incluir un apéndice con un “Vocabulario de provincialismos” que esclareciera un tanto ciertos pasajes abundantes en objetos y realidades tan ajenas como sus nombres para los hombres de la ciudad. No obstante, toda esta actitud puede entrar en esa búsqueda de lo regional característico (color local) que el romanticismo emprendió, pues Isaacs no entró nunca “en alegatos o choques de capas sociales”.⁷⁰

Por el contrario, en el tratamiento costumbrista Delgado presentó varias diferencias respecto de *María*. En primer lugar, aunque tal vez no se pueda hablar de un choque de capas sociales, sí hay una fuerte presencia de crítica social, por ejemplo, en lo que se refiere al escaso porvenir de los jóvenes (principalmente hombres) en Villaverde, un pueblo que se caracteriza por cierto quietismo, por la envidia y la maledicencia que aquejan a los pequeños poblados (en claro contraste con el ambiente idílico que se respira en el valle del Cauca). Más que con la búsqueda de color local, el costumbrismo de *Angelina* enlaza con lo que, según afirman algunos críticos, fue continuación o derivación del género: la novela realista.⁷¹ Por tanto, en *Angelina* se presentan descripciones detalladas de las costumbres

⁶⁹ J. Isaacs, ob. cit., p. 65.

⁷⁰ E. Carilla, ob. cit., p. 323.

⁷¹ Cfr. Iris M. Zavala, ob. cit., p. 339. Para Walter T. Pattison, el costumbrismo contribuyó a sentar las bases del naturalismo, y, curiosamente, pone de ejemplo la prosa de José María de Pereda, cuyo proceso creativo comparte más de una característica con el de Zola, muy a pesar del santanderino, por supuesto [W. T.

del pueblo, a cuyo retrato se dedica íntegro el capítulo VI, e incluso se plasman con fidelidad escenas ubicadas en lugares típicos (la botica, las calles, la escuela). Una bella muestra (de entre las muchas que se ofrecen) puede ser la fiesta del 2 de noviembre, día de Todos los Santos:

Desde la entrada del pueblo principian los puestos —las *vendimias*, como dicen en Villaverde—, las fondas y los figones, improvisados bajo un toldo de manta o a la sombra de una enramada. Por todas partes vendedores de frutas, de torrados, de cacahuates, de *tepache*, de bizcochos y de dulces. Helados, refrescos, aguardiente, todo tiene allí salida. Hay allí cosas para todos los gustos. Desde lejos percibiréis el olor del mole que hierve en grandes cazuelas, y os dejarán aturridos el incesante vocerío de los vendedores, el gritar de los chicos y el cantar báquico de los artesanos que han cogido la *zorra* [...] En los jacales huele a copal quemado, y de la calle a la puerta de las cabañas un reguero de *cempaxóchiles* os guiará hasta el lugar en que estuvo la *ofrenda* dedicada a las almas de los que dejaron para siempre este mundo de dolor.⁷²

En esta profusión de elementos vernáculos y característicos de muchos pueblos mexicanos (en una fiesta tan importante y popular como es el día de Muertos), destaca la integración de los provincialismos al resto del lenguaje, lo que sólo pudo lograrse a fuerza de trabajo constante y de pulir incesantemente la lengua literaria, lo que casi todos sus contemporáneos reconocieron como mérito de Delgado.⁷³ Esto se refleja, por ejemplo, en que este autor no necesitó incluir ningún apéndice, pues es más mesurado, o si se quiere, más realista en ese sentido. En *Angelina* encuentro ese mismo esfuerzo por reproducir el modo de hablar de los villaverdinos que hay en Isaacs, con lo que el escritor mexicano logra resultados muy similares. Esto último, es decir, la integración de provincialismos y la medida en el lenguaje, enlaza con un aspecto que Carilla ha identificado en el romanticismo de la América Hispánica: el estilo.

Pattison, “Etapas del naturalismo en España”, en Iris M. Zavala (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, V, pp. 421-428].

⁷² R. Delgado, *Angelina*, p. 150.

⁷³ La integración de regionalismos, indigenismos e incluso neologismos en la prosa de Delgado puede considerarse un ejemplo de “diglosia” o “plurilingüismo”, cuya definición, según Helena Beristáin, es la siguiente: “Coexistencia, en un discurso, de una variedad de lenguas de distintas procedencias: sustratos, dialectos, lenguas extranjeras, que alternan, ya sea en el habla cotidiana de un individuo o en sus textos cuando se trata de un escritor” (H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 151).

Este crítico registró los siguientes rasgos comunes a los escritores románticos hispanoamericanos: “período largo, acumulación de adjetivos (no le basta, por lo común, con uno), adjetivos extremados, vagos, enfáticos (*negra, hediondo, encadenada, extraños*), metáforas e imágenes llamativas, dramatismo forzoso e impresión de movimiento”.⁷⁴ La amplitud oracional se relaciona con el uso abundante de imágenes (más que metáforas), las cuales se apoyan en la comparación (identificada por el uso de *como*); asimismo, destaca la hipérbole en muchos pasajes. Ahora bien, la adjetivación que Isaacs empleó en su obra es, como se ha advertido, muy subjetiva, casi siempre vaga y enfática, como la que se da cuando describe la Naturaleza (especialmente en la llamada falacia patética). De igual modo, este autor se valió de la imagen en muchas ocasiones, para lo que utilizó, casi siempre, la palabra *como*. Finalmente, es de notar la exageración que se presenta en algunas escenas, como la siguiente:

Levantando [María] luego pálido el rostro y rociado por una *lluvia de lágrimas*: / — Bueno —dijo—; ya usted cumplió: todo lo sé ya. / —Pero, María —le interrumpió dulcemente mi madre—, ¿es, pues, tanta desgracia que Carlos quiera ser tu esposo?, ¿no es...? [...] / Mi madre era menos fuerte de lo que ella pensaba. / Por mis mejillas rodaron *lágrimas* que *sentía gotear* ardientes sobre mis manos, apoyadas en uno de los botones de la puerta que me ocultaba.⁷⁵

La lluvia de lágrimas es literal: en la novela los protagonistas lloran a raudales casi todo el tiempo. El llanto no es discreto: llueve, gotea, se derrama sin tasa ni medida. Inclusive, el objetivo de la novela, según la voz narrativa que presenta las memorias de Efraín, es provocar el llanto de sus hermanos, como una muestra de que han comprendido su sentido.

Por su parte, Delgado no deja de utilizar la comparación, pero presenta una adjetivación más mesurada, menos subjetiva, quizá debido a la precisión que caracteriza al lenguaje de la novela realista. En su caso, la lluvia de lágrimas no es tal; sólo hay un discreto llanto en determinados momentos de la historia. Por ejemplo, en el siguiente fragmento: “La huérfana calló, y de sus ojos húmedos se desprendieron dos lágrimas que cayeron en las

⁷⁴ E. Carilla, ob. cit., p. 203.

⁷⁵ J. Isaacs, ob. cit., p. 170. El subrayado es mío.

violetas como dos gotas de rocío”. Es de hacer notar que, aparte de ser más verosímil, el pasaje consigue transmitir el sentimiento de Angelina sin provocar en el lector (moderno, al menos) molestia o incredulidad ante la exageración. Sin duda, lo anterior puede identificarse con lo que Julio Jiménez Rueda afirmó respecto del romanticismo mexicano posterior a 1867 (y cercano al modernismo): éste era más mesurado y atemperado que el de los comienzos. En este sentido, una vez más es posible hablar de una reinterpretación del modelo por parte de Delgado, con lo que consigue una nueva obra.

3. EL MODELO Y SU TRANSFORMACIÓN

Para dar fin a este primer capítulo, considero necesario exponer, brevemente, las conclusiones extraídas del análisis efectuado. Puedo ahora afirmar que Delgado tomó la novela de Isaacs como modelo de su propia obra pero, a partir de tiempos y espacios distintos, introdujo ciertos elementos que dieron como resultado una reinterpretación o transformación del original. Con ello hizo evidente, por un lado, una búsqueda de nuevas miras estéticas, y, por otro, un distanciamiento crítico de los objetivos o características del arte propuestos con anterioridad. Por tanto, si bien puede hablarse de la presencia de elementos románticos en *Angelina*, también debe advertirse que en ella existen otras características que ya no entran dentro de esa corriente. En este sentido, es necesario recordar aquí que *María* se publicó en 1867 y desde esa fecha se difundió extensamente por toda América Latina. Por su parte, *Angelina* se dio a conocer en 1893. Esta aclaración cronológica, que remite a dos contextos distintos (dos épocas y dos países diferentes), puede explicar la reinterpretación efectuada por Delgado. Así pues, *María* surgió en un ambiente literario completamente permeado por el romanticismo, mientras que *Angelina* se situó en una época en que confluían muy diversas corrientes literarias, incluido el romanticismo (en su vertiente nacionalista), por lo que la reinterpretación de motivos románticos podría hablar de la búsqueda de un género adecuado a las necesidades

nacionales, así como de la confusión estética existente en el último cuarto del siglo XIX mexicano.

De acuerdo con lo anterior, en el grupo de elementos que Delgado retomó de Isaacs, pueden incluirse los siguientes:

- a) La trama, que abarca los tópicos románticos de la orfandad, el regreso a la tierra natal, el paraíso perdido, cierta fatalidad y los augurios.
- b) La forma de la narración: en primera persona, por un narrador que es también el protagonista, aunque varios años después de sucedidos los hechos que se relatan, lo cual permite las continuas irrupciones del presente de la narración en el tiempo de la historia contada. La presentación de ambas novelas hace posible la introducción de un subjetivismo (asociado al carácter romántico), derivado de la introspección y del carácter reflexivo del llamado genio moderno.
- c) El tratamiento de la Naturaleza: aunque con muchos matices, ambos autores abordan las dos vertientes de ese tipo de descripciones, a saber, el paisaje majestuoso y la falacia patética.
- d) El costumbrismo: en las dos novelas estudiadas se refleja el esfuerzo de sus autores por retratar con fidelidad las costumbres, el modo de hablar y de vestir de los campesinos, lo que es resultado del trabajo constante y del estudio detenido del entorno.

El segundo grupo de elementos lo constituyen aquellas innovaciones o reinterpretaciones del modelo que Delgado introdujo en su obra. Algunos de estos aspectos se intersecan con los del grupo anterior, pues o bien introducen un simple matiz que altera el tratamiento original (en este caso, romántico), o bien son transformaciones completas de él. Los elementos de transformación entre ambas novelas son:

- a) Respecto de la trama: si en *María* la relación de los enamorados se troncha debido a la fatalidad, ya que la muerte de la joven es algo que escapa al poder de los protagonistas —y en este sentido puede decirse que es algo inexorable—, la unión de Angelina y Rodolfo se ve obstaculizada por la ambición de éste, que lo lleva a dudar entre el amor de la huérfana y el atractivo (tanto físico como económico) de Gabriela Fernández. En consecuencia, en la obra de Delgado el destino ya no se presenta como un agente incontrolable, sino como algo que el hombre determina, eligiéndolo.⁷⁶
- b) En cuanto a las irrupciones del presente de la narración en el tiempo de la historia narrada, puede decirse que, a diferencia de lo que sucede en *María*, donde las digresiones del narrador están teñidas de un sentimiento nostálgico, de añoranza de la juventud (a manera de paraíso perdido), en el caso de *Angelina* la mayoría de las interrupciones son de carácter irónico o crítico (incluso condenatorio) de la conducta juvenil del protagonista, entonces “contagiado” de “pernicioso” romanticismo. Esa distancia crítica puede interpretarse como el cambio de miras estéticas de que ya se ha hablado; igualmente, puede considerarse un indicio de la actitud cuestionadora de Delgado frente al romanticismo.
- c) Por lo que respecta al tratamiento de la Naturaleza, es posible advertir que ambos autores difieren notablemente: Isaacs incluye en su obra múltiples episodios en que el personaje se siente ya arrobado ante el paisaje, ya identificado con él (falacia patética). Por su parte, Delgado antepone, al primer tipo de escenas, circunstancias de la vida cotidiana (incomodidad, malestar físico, olores de toda índole) que pueden llegar a resultar prosaicas y que, por supuesto, restan algo al carácter sublime de la Naturaleza. En el mismo tenor, aunque el protagonista tiende a identificarse o a proyectar sus sentimientos en el paisaje, el narrador, por su parte, se

⁷⁶ La mayor parte de los puntos de este listado serán retomados en el tercer capítulo, concerniente a las conexiones de *Angelina* con el realismo.

encarga de criticar tal asociación, achacándola a una percepción subjetiva y juvenil (pues el romanticismo, para él, es sólo un desvarío propio de los jóvenes) y matizándola con ciertas palabras que hacen patente tal subjetividad (el verbo *parecer* en lugar de *ser*), con lo que el autor vuelve a evidenciar una postura crítica y de distanciamiento respecto del romanticismo. Finalmente, dentro de este punto puede incluirse la aportación que Delgado hace al introducir un trato diferente de la Naturaleza, que de universal pasa a ser local mediante los retratos del pueblo (casa, calles, gente, fiestas), presentado como algo inherente al entorno natural y que está ausente en la novela que le sirve de modelo.

- d) En lo que toca al costumbrismo, es evidente el esfuerzo de ambos autores por reproducir el modo de hablar y de vestir de la gente del campo. Sin embargo, Delgado consigue un efecto más afortunado, pues logra incorporar con mayor naturalidad estos elementos (por ejemplo, el léxico) en su novela.
- e) Por último, aunque en el estilo de ambos escritores están presentes la adjetivación subjetiva y la comparación, en Delgado puede notarse una cierta mesura en ambos aspectos, lo que se traduce en un estilo más pulido, más atemperado. Lo mismo vale para las hipérbolas, que en *Angelina* se reducen de forma considerable, es decir, no hay “lluvia de lágrimas”.

II. TODOS AMIGOS SINCEROS EN LITERATURA Y EN ARTE: *ANGELINA Y EL NACIONALISMO*

Según he explicado en la introducción del presente trabajo, el objetivo de este segundo capítulo es determinar qué características del nacionalismo aparecen en *Angelina*. Al respecto, cabe aclarar que éste no será tomado como una corriente literaria, sino como una derivación del romanticismo que, por su constante presencia en la literatura mexicana decimonónica, merece un tratamiento especial. Así pues, es conveniente introducir una breve explicación de lo que el nacionalismo representó en México y qué postulados lo animaron.

Como es bien sabido, en la segunda mitad del siglo XIX esta corriente cultural —sólo por llamarla de alguna manera— no puede explicarse sin traer a cuento la figura de uno de los escritores más preeminentes del momento: Ignacio Manuel Altamirano, a quien Emilio Carilla ubicó en la segunda generación romántica, es decir, la que conforman los hombres nacidos entre 1830 y 1840, entre los que también incluyó a Jorge Isaacs. No obstante, tal como advirtió José Luis Martínez, el magisterio intelectual ejercido por Altamirano en nuestro país se extendió desde 1867 hasta 1890, cuando “la autoridad de su palabra dejó de ser oída por una nueva generación, la de los modernistas”.¹ Por tanto, puede decirse que la tutela del maestro alcanzó aún a la tercera generación romántica, cuyos miembros nacieron después de 1850 y fueron coetáneos de los primeros modernistas, encabezados en México

¹ José Luis Martínez, “Prólogo”, en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas XII: Escritos de literatura y arte, t. 1*, p. 9.

por Manuel Gutiérrez Nájera.² Pero de esa tercera generación también salieron los escritores que, siguiendo y aplicando las enseñanzas de Altamirano, conformaron el nacionalismo literario, como es el caso de José López Portillo y Rojas. Asimismo, la génesis del nacionalismo dentro del romanticismo puede verse también en lo que, según Carilla, fue la segunda etapa temática de dicha corriente, es decir, aquella que definía la literatura como expresión nacional y, por tanto, inspirada en el paisaje local.³

Por lo que toca a Altamirano, resulta casi ocioso enumerar todos los esfuerzos que, a través de las diversas asociaciones y publicaciones que fundó y dirigió, hizo para alcanzar su propósito principal: crear una literatura nacional. En palabras de José Luis Martínez: “En realidad, el objetivo al cual Altamirano quería ver orientadas nuestras letras era tan amplio como provechoso para la cultura de su tiempo: aspiraba a que nuestra literatura llegara a ser expresión fiel de nuestra nacionalidad y un elemento activo de integración cultural”.⁴ A la consecución de esa meta tan ambiciosa contribuyeron muchos de los hombres de letras del último tercio del siglo XIX mexicano, entre los cuales me interesa destacar a figuras tan importantes como José López Portillo y Rojas, Victoriano Salado Álvarez, José María Vigil, por sólo citar unos cuantos nombres.

² Entre los representantes de esta generación, Emilio Carilla destacó a Justo Sierra y Manuel José Othón. Por otra parte, con un criterio estrictamente cronológico —y sin ignorar el peligro que se corre al establecer distinciones generacionales para hablar de corrientes literarias—, tanto Rafael Delgado como Manuel Gutiérrez Nájera formarían parte de esta nómina. Asimismo, no hay que olvidar que José Emilio Pacheco incluyó a Manuel José Othón entre los representantes de este movimiento (en su *Antología del modernismo*), lo que conduce a pensar, como lo hizo Carilla, que en buena parte de los románticos que escribieron alrededor de 1880 se manifiesta “el ansia de renovación. Deseos de reanimar viejas tierras gastadas, de ajustar la expresión, de cuidar la lengua. Son románticos por su concepción del mundo y de la vida, por el espíritu de la obra, por el enfoque de los temas..., y sin embargo, también en ellos se nota la lucha que sostienen contra tradiciones, modelos y sentido del arte, y se nota la búsqueda pertinaz de una expresión menos transitada, más original” (E. Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, p. 401). Éste es un argumento que refuerza la idea de que el modernismo tuvo una larga preparación, que no implicó la negación del movimiento anterior, sino que se incubó en él. En palabras del propio Carilla: “En primer término, hay un hecho indiscutible y es el siguiente: los escritores modernistas de la primera época (en realidad, la primera generación modernista, y alguno de la segunda) comienzan holgadamente como románticos. Por supuesto, como románticos finiseculares...” (ibídem, p. 414).

³ Cfr. ibídem, pp. 148-155.

⁴ J. L. Martínez, ob. cit., p. 10.

Por tanto, es posible afirmar que la impronta del maestro dejó hondas huellas en la cultura de este país. No obstante, si se ubica el nacionalismo en ese contexto, fácil será advertir que entronca con otro movimiento literario al que parece ser completamente opuesto: el modernismo, sobre todo si se define este último como literatura de evasión, plagada de exotismo y de lenguaje rebuscado. Pero tal oposición tajante se desvanece en gran medida si se aceptan las propuestas que estudiosos como Iván Schulman o Rafael Gutiérrez Girardot han planteado. Ambos autores ofrecieron dos ideas tan interesantes como polémicas: en primer lugar, sugirieron que el estudio del modernismo no podría hacerse sin inscribir este movimiento en el contexto más amplio de la producción literaria occidental de la época, y, en segundo lugar, descartaron un estudio de las obras modernistas que no contemplara una doble perspectiva: la estética y la social, esto es, la propuesta que ellas contienen y que las aleja de la evasión que hasta hace no muy poco se les había atribuido.⁵ Así pues, las obras modernistas participan de lo que se ha denominado “crisis finisecular”, la cual puede rastrearse en todos los aspectos de la vida de ese tiempo, pues tuvo relación con la política, la ideología e incluso la economía, o por lo menos el modo de producción.⁶ Y si las obras modernistas mexicanas fueron contemporáneas de las nacionalistas, necesariamente hay que pensar que la crisis de fin de siglo alcanzó por igual

⁵ Sólo para ejemplificar este punto, resulta interesante recordar lo que al respecto expresó Rubén Darío en su prólogo a *Cantos de vida y esperanza*: “Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter” (R. Darío, *Cantos de vida y esperanza*, p. 21). Y otro tanto puede decirse de Manuel Gutiérrez Nájera, a quien Manuel Puga y Acal describió como un hombre comprometido con la sociedad: “y no creáis, señores [...], que Gutiérrez Nájera era uno de esos soñadores que huyen de la vida, y se refugian, demasiado delicados o egoístas, en la torre de marfil de su arte impersonal, como Alfredo de Vigny, o en el antro fantástico de sus pesadillas, como Carlos Baudelaire. No; lo que hacía la grandeza y lo que ha hecho inmortal el recuerdo del poeta [...], es lo profundamente humano de sus concepciones, es que sentía como nosotros, que luchaba en los mismos combates, que gozaba de los mismos placeres y sufría de los mismos dolores” [M. Puga y Acal, “Alocución” (Guadalajara, 1895), pp. 7-8; citado por B. Clark de Lara, en “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, en prensa].

⁶ Ejemplo claro de un modernista con un proyecto de país es Manuel Gutiérrez Nájera, lo que puede corroborarse en el volumen *Obras XIII. Meditaciones políticas* de este autor; también puede consultarse el texto de Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*.

a los escritores de ambos movimientos, aunque sólo sea por ubicarse en ese período.⁷ En consecuencia, la diferencia radical —si es que lo fue en todos los casos— estriba más bien en la manera como hicieron frente al nuevo estado de cosas, ya que el punto de partida fue el mismo.

Según se apuntó líneas más arriba, la crisis a que se ha hecho mención repercutió en muy variados ámbitos de la vida y de la cultura de las naciones hispanoamericanas; empero, es de suponer que ella tuvo un origen complejo e igualmente relacionado con factores variados, que desde luego involucraron muchas esferas de la existencia. El primero y más importante de esos factores fue el proceso de modernización que tales países experimentaron al incorporarse a la civilización industrial encabezada por Occidente. A raíz de este proceso lento y doloroso, en las nacientes naciones

se sentaron las bases de una cultura materialista que impuso el concepto de mercado como el elemento rector de todas las actividades humanas, inclusive las literarias. Como consecuencia, decayó el sistema de mecenazgo artístico que predominó a partir de la época virreinal y se comercializó la labor creativa en nuevas estructuras económicas precapitalistas; se produjo la marginalización del escritor y su desplazamiento eventual de la vida nacional en que a partir de la Independencia había gozado de un relevante papel en la política. Otros factores de esta profunda transformación social aumentaron el sentido de desarraigo y angustia del escritor modernista: el desmoronamiento del sistema ideológico colonial de las sociedades agropecuarias virreinales cuyos códigos filosóficos, religiosos, sociales y económicos sobrevivieron el colapso de la Colonia, el creciente utilitarismo, la crisis de la fe religiosa, la comercialización de la cultura, la marginalización en ella del escritor.⁸

⁷ Según Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, las primeras manifestaciones “modernas” en el campo de las letras “aparecieron entre 1875 y 1876 en la prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera” (B. Clark de Lara y A. L. Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. X). Por tanto, si se acepta el período de 1867 a 1890 en que José Luis Martínez ubicó la influencia directa de Altamirano, puede verse esa confluencia temporal de ambos movimientos. Por ejemplo, en el mismo año de 1894 vieron la luz la *Revista Azul* y *El Renacimiento* (segunda época). Asimismo, como prueba de la influencia que las doctrinas de Altamirano ejercieron aun después de su partida a Europa (y de su muerte, acaecida en 1893), debe recordarse que *La parcela*, de José López Portillo, se publicó en 1898. No obstante, con las afirmaciones anteriores no quiero decir que se debe dar un tratamiento indiferenciado a las obras modernistas y nacionalistas —pues sería un verdadero despropósito—: sólo intento poner de relieve que la contemporaneidad de sus representantes puede reflejarse en más de un aspecto en su producción.

⁸ I. Schulman, *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo*, pp. 28-29.

De esta manera, Iván Schulman resumió los principales elementos del ambiente social e intelectual que privó en Hispanoamérica en el último cuarto del siglo XIX, que es el momento en que se desarrolló la producción de los autores modernistas y, según se ha visto, nacionalistas. Y esto mismo puede aplicarse al caso de *Angelina*, pues independientemente de la filiación estética que se le atribuya en este trabajo, es una novela publicada en 1893, precisamente en lo que puede verse como un momento central de la crisis aludida, misma que Federico de Onís calificó como “disolución del siglo XIX”.⁹

En este sentido, conviene citar el testimonio de un escritor que, por lo demás, ha sido considerado en todo opuesto al modernismo: José López Portillo y Rojas:

Los vicios, pasiones, tendencias y virtudes que les son peculiares [al paisaje y a la realidad de México], necesitan artistas inspirados que los retraten, y sepan explotar para sus creaciones *esta época interesante de transición que vamos atravesando*. Hoy por hoy, viejos hábitos perecen en torno, se establecen usos nuevos y *todo se vuelve crisis a nuestra vista: choque de intereses y combate de aspiraciones* —el caos que precede al orden y a la belleza. Así sucede a la continua, cuando en el laboratorio de la historia hierven y se confunden elementos disímiles destinados a amalgamarse en un gran pueblo.¹⁰

Ahora bien, por lo que respecta a México, este momento crítico tuvo al menos dos vertientes: por un lado, después de un largo período de guerras civiles y trastornos políticos y económicos de gran envergadura, a partir de 1867 el país fundó su historia moderna, contada a partir de la restauración de la República y continuada luego con la muy cuestionable —pero prolongada— paz porfiriana. Por otro lado, sus habitantes experimentaron el tránsito de las formas de producción hacia el capitalismo, aunque éste haya sido incipiente o precapitalismo, como algunos lo han llamado. Es entonces natural imaginar que dentro de todo este proceso hubiera otro no menos importante: el de (re) planteamiento y de (re) construcción del “universo individual y nacional”.¹¹

⁹ Federico de Onís, “Introducción” a *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, p. XV; citado por I. Schulman, ob. cit., p. 29.

¹⁰ José López Portillo y Rojas, *La parcela*, pp. 7-8. El subrayado es mío.

¹¹ I. Schulman, ob. cit., p. 11.

Por lo que toca a los representantes del nacionalismo, en más de un escrito está plasmado el anhelo de reconstruir la nación, de elevarla y ponerla a la altura de los Estados más desarrollados mediante la instrucción de las masas. Por supuesto, este fin no iba a conseguirse de otro modo que no fuera poner la cultura al servicio de las clases populares, es decir, creando una literatura nacional que poco a poco las introdujera en las más complejas cuestiones del conocimiento humano. Por tanto, puede decirse que la respuesta dada por el nacionalismo a la crisis imperante la constituyó el afán de esos autores de unificar los esfuerzos para conducirlos al ideal de Altamirano: la formación de una expresión literaria acorde con las necesidades de la población.

La respuesta del modernismo resulta quizá un poco más compleja y menos clara, pero puede entenderse con mayor facilidad si se acepta el enfoque de Schulman, quien vio un doble discurso en ese tipo de textos pues, por un lado, presentan “los objetos y las voces de la ideología y cultura de las nuevas clases dominantes”, y, por otro, contienen una base americana, o una “otredad” americanista. De ahí que ese discurso híbrido sea tanto de emancipación como de narración de “la nación y de la cultura nacional”.¹² Y es aquí donde entra la propuesta que tanto Schulman como Gutiérrez Girardot plantearon: ver el modernismo desde una perspectiva estética y social, y no como un movimiento limitado a la reproducción de modelos extranjeros, principalmente franceses. En consecuencia, en todo ese anhelo de recobrar la unidad o de encontrar un afianzamiento en un mundo que ha perdido el centro y la medida (pues la “ausencia de Dios”, según apuntó Gutiérrez Girardot, se vivió más bien como “pérdida de mundo”),¹³ surgieron propuestas bien diversas, entre las cuales puede rastrearse lo que Schulman definió como discurso del deseo, es decir, el deseo de alzar la nación.¹⁴ Al decir de este crítico, el modernismo puede entenderse como:

parte de una lucha por definir la identidad, demoler el lenguaje y los sistemas cognoscitivos del Imperio, construir *nuevos sistemas internos de referencia* y

¹² Cfr. *Ibíd.*, pp. 12, 28-29.

¹³ Cfr. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 88.

¹⁴ Cfr. I. Schulman, *ob. cit.*, p. 41.

formar un núcleo de concepciones (i.e. políticas, económicas, morales), *cuya operación discursiva reubicaría y crearía estados y culturas nacionales*. Es, y debe verse, como una literatura de búsqueda continua, evolucionaria, de utopías y de realidades, de vuelta a las semillas históricas, a las de auténticas instituciones nacionales, y a las raíces de la genuina experiencia cultural. Sus artistas textualizaron un anhelo de alcanzar o recobrar un más allá, un centro perdido, y de ese modo llenar una carencia, o una ausencia apremiante.¹⁵

Esa reconfiguración puede identificarse entonces con la “utopía”, que en palabras de Gutiérrez Girardot es el “mensaje de redención del bohemio”. Desde luego, bien cuestionable puede ser pensar en una verdadera bohemia en tierras americanas; pero si puede hablarse de crisis también puede intuirse que ésta tuvo estragos, y que los escritores le opusieron propuestas que podrían servir para interpretar la realidad y, al mismo tiempo, para plantear un mundo mejor. En los más de los casos ese proyecto era vago, ya fuera que se situara en el pasado, ya en la interioridad, ya en la vida campesina opuesta a la de las ciudades, ya en el futuro.¹⁶ De cualquier modo, el propósito de esta digresión sólo es el de mostrar que ni la crisis de fin de siglo fue privativa de los autores modernistas, ni el proyecto de alzar la nación y de crear el concepto de patria fue un proyecto exclusivo del nacionalismo. Así pues, una vez más habrá que hablar de confluencia de anhelos, inquietudes y propuestas con el fin de entender ese convulsionado último tercio del siglo XIX mexicano; por ello, también, es que no puede definirse el nacionalismo como una corriente literaria, sino como una tendencia cultural presente en diversas estéticas.

1. LA HUELLA NACIONALISTA EN *ANGELINA*

Una vez ubicado el nacionalismo en un contexto más amplio y con hondas correspondencias y líneas encontradas, es posible exponer sus postulados más importantes, que en este trabajo girarán en torno a tres ejes principales: la fundación de una literatura nacional; el estudio y el trabajo constantes como condición *sine qua non* para la creación literaria, y, finalmente, el propósito del arte.

¹⁵ *Ibidem*, p. 40. El subrayado es mío.

¹⁶ Cfr. R. Gutiérrez Girardot, *ob. cit.*, p. 182.

A. *La fundación de una literatura nacional*

En cuanto a la creación de una literatura nacional, es fácil advertir que se trata de un principio que puede conectarse con una de las ideas más importantes de Victor Hugo expuestas en el primer capítulo de este trabajo: la literatura es el reflejo de la sociedad y, al igual que ella, es susceptible de evolucionar y transformarse acorde con el paso de las edades históricas. Por tanto, en las naciones hispanoamericanas, donde se experimentaba un nuevo contexto en que la emancipación acarrió la formación de Estados modernos, se delineaba la imperiosa necesidad de configurar un discurso que estuviera a tono con la situación y que, además de reflejarla, le diera una orientación. Pero dicha idea no sólo puede leerse en Hugo, pues es un principio que también se relaciona íntimamente con la tesis principal de Hipólito Taine, importante pensador que aplicó algunos conceptos positivistas a la estética.¹⁷

De la relevancia e influencia de Taine entre los autores mexicanos casi no puede dudarse, pues hay copiosos testimonios de que sus ideas fueron bastante divulgadas e incluso aplicadas por numerosos escritores de renombre. Sin embargo, casi como curiosidad vale recordar lo que Amado Nervo opinó de él en una carta dirigida a Victoriano Salado Álvarez: “En apoyo de su teoría cita usted a Taine, a ese gran Taine que va siendo en el día algo semejante a la Biblia: una arma con que se puede defender todo, aun lo contradictorio...”¹⁸ Ahora bien, la tesis del crítico francés puede resumirse en tres grandes elementos: raza, medio y circunstancia. En otras palabras, toda creación humana está determinada por esos factores, incluyendo, desde luego, la producción literaria.¹⁹

¹⁷ Las ideas de Hipólito Taine que expongo a continuación provienen de su obra *Filosofía del arte*, publicada en 1865.

¹⁸ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 252-253.

¹⁹ Por ejemplo, Salado Álvarez reconoció haberse basado en las ideas de Taine en algunos de sus escritos, e incluso lo consideró “el protocrítico contemporáneo”. Por tanto, se preguntaba: “Pues que ¿es posible desconocer la importancia de los tres factores, *raza, medio y momento*, que años antes de que la escuela moderna apareciera habían sido preconizados ya por los Schlegel en sus disquisiciones sobre el arte dramático?” (V. Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 207). Sin duda, esta afirmación puede servir para probar dos

Asimismo, para Taine una obra de arte, cualquiera que ésta fuera, no aparecía de forma aislada, sino que pertenecía al conjunto de las creaciones de su autor, es decir, a su obra total. A su vez, el artista que había producido esas obras, tampoco era independiente del resto de la sociedad, ya que estaba comprendido en un grupo de artistas que coexistían en su tiempo y en su país. Finalmente, la familia de artistas participaba del mundo que la rodeaba, el cual albergaba también al público de esas obras. Por consecuencia, los gustos y el espíritu de la sociedad trascendían a todos sus miembros.²⁰

Sin dificultad puede advertirse que en todo este planteamiento encajaba muy bien la idea constantemente repetida de hacer tabla rasa de toda la producción anterior a la Independencia, con el fin de crear una verdadera literatura nacional. De ahí, también, que al hacer una revisión de la novela mexicana, Altamirano considerara como su natural antecedente la producción de la Academia de Letrán, así como ciertas obras de principios del siglo XIX, como *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, o las composiciones de un Quintana Roo.²¹ De acuerdo con esto, la mayoría de los escritores reconocía el potencial literario del paisaje y la realidad de México, e incluso se sostenía la idea de que ese entorno aún inexplorado poseía una originalidad que lo distinguía tanto de lo europeo como de lo indígena. Y dónde, si no en el campo, iba a encontrarse ese manantial de motivos literarios libres de la contaminación de usos extranjeros, y más aún, “nuestro modo de ser íntimo y profundo”:

Nuestras clases rurales son el nervio de México, el producto más directo y genuino de los diferentes factores que van unificando a nuestro pueblo. En cuanto a lo físico, representan la fusión de diversas razas indígenas y europeas; pero carecen de semejanza moral determinada con unas u otras, y muestran vida, tendencias y costumbres originales. Rota la tradición colonial, no procuran ellas ni aun piensan imitar usos extranjeros, que ignoran; a la vez que, divorciadas del tipo aborigen,

cosas: la primera de ellas es la influencia de las ideas de Taine en los escritores nacionalistas, y la segunda, la conexión de esas ideas con el romanticismo, que aquí ha sido expuesto a través del texto de Victor Hugo.

²⁰ Cfr. Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, pp. 3-6.

²¹ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 68.

nada tienen de común con su inercia, ni con su obstinación, ni con sus rencores reivindicativos que lo informan.²²

Sin embargo, los escritores del nacionalismo no pensaban en crear una literatura patrioterica, hermética a toda influencia externa; pues eran bien conscientes del tiempo en que vivían, es decir, sabían que el proceso de incorporación a la modernidad y la adopción de los patrones de vida de las naciones modernas exigían establecer un intercambio constante de ideas. Había, pues, cierta noción de cosmopolitismo, una conciencia del avance inexorable del proceso de civilización, lo que obligaba a los autores tanto a estar al día respecto a la producción literaria de otras naciones como a estudiar dicha producción para poder crear una verdadera literatura nacional que, ya se ha visto, debía ser original y con profundas raíces en la realidad mexicana. Como es de suponerse, esta idea halló eco en muchos escritos de los autores decimonónicos, tales como José María Vigil²³ o José López Portillo y Rojas. Por ejemplo, este último advertía lo siguiente en su prólogo a *La parcela*:

Mas, por lo que ve a su misma sustancia, conviene que nuestra literatura sea nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la Naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan. Líbrenos Dios de pretender, con tal motivo, que nos encerremos en el estrecho círculo de nuestros horizontes y que convirtamos la literatura en menguada patriotería. Bien sabemos que la mayor parte de los asuntos que caen bajo el dominio del arte, como el amor y el dolor —polos eternos de la poesía— son cosmopolitas y no patrimonio de un pueblo o de una raza determinados.²⁴

En consecuencia, era indispensable que los artistas partieran de la observación y el estudio de las literaturas extranjeras, pero no para imitarlas servilmente —lo cual recalcan con insistencia—, sino para producir obras más ricas y más acordes con los tiempos modernos, así como para pulir el estilo y encontrar uno que fuera verdadera expresión del sentir nacional. Quizá con otras palabras, esto es lo que Altamirano aconsejaba a la nueva generación de escritores en varios de sus ensayos, pues creía que era de gran utilidad el conocer “todas las escuelas del mundo civilizado”; sin embargo, su deseo al recomendar tal

²² J. López Portillo y Rojas, ob. cit., p. 1.

²³ Cfr. capítulo 1, nota 38, en la presente tesis.

²⁴ J. López Portillo y Rojas, ob. cit., pp. 4-5.

era crear “una literatura absolutamente nuestra, como todos los pueblos tienen, los cuales también estudian los monumentos de otros, pero no fundan su orgullo en imitarlos servilmente”.²⁵ ¿Y no será posible identificar esta propuesta con la del “cruzamiento en literatura”, de Manuel Gutiérrez Nájera? Pues, en sus palabras, este provechoso intercambio podía definirse así: “Conserve cada raza su carácter sustancial, 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]”.²⁶ En otras palabras, se trata de la idea de confluencia de corrientes y pensamientos del cosmopolitismo modernista del último tercio del siglo XIX mexicano.²⁷

Ahora bien, según se ha explicado más arriba, cuando los escritores mexicanos hablaban de estudiar literaturas ajenas, siempre insistían en que esto no significaba imitar servilmente los estilos extranjeros, sino tomarlos como punto de partida para crear una literatura y un estilo propios y originales. Por tanto, es común encontrar muchos ensayos donde los autores se manifestaban abiertamente en contra de la imitación que suplantaba la imaginación, lo que coincide en gran medida con aquel precepto de Hugo expuesto en el primer capítulo, a saber: romper moldes y patrones, aplicar el martillo a las poéticas. Así, cuando se interrogaba acerca de por qué no había surgido en México una verdadera escuela nacional, Altamirano explicaba:

²⁵ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 37. Inclusive, Altamirano fue un poco más lejos cuando apuntó que las literaturas extranjeras como modelo de la producción mexicana serían posteriormente remplazadas por la literatura nacional: “La literatura mexicana no puede morir ya. De ese santuario [las Veladas Literarias] saldrán de nuevo otros profetas de civilización y de progreso, que acabarán la obra de sus predecesores. Entonces los patriarcas de la primera generación, inclinados por el peso de una vejez ilustre, irán a dormir a sus tumbas tranquilos, porque dejan en su patria discípulos dignos que los recordarán con lágrimas y que les tributarán el culto más grato para ellos... la imitación de sus trabajos y de sus virtudes” (ibídem, p. 39).

²⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 92. Refiriéndose a los escritores ibéricos, añadía: “No quiero que imiten los poetas españoles, pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice con el cruzamiento” (ibídem, p. 96).

²⁷ Este punto, que es central en el presente trabajo, se retomará con particular atención en el capítulo 4, concerniente a los elementos modernistas en *Angelina*.

Preguntádselo a los preceptistas. Ellos haciendo un gesto de *domine* irritado, proscribieron los neologismos, indispensables en cada literatura que se forma, y particularmente en la poesía; ellos en vez de abrir ante los jóvenes bardos mexicanos el gran libro de su rica Naturaleza, les hicieron estudiar los preceptos escolásticos, o bien modelos que por encerrar precisamente grandes bellezas de forma, debían pervertir su sentimiento estético, haciéndolos adquirir la creencia de que la corrección del estilo era lo principal; cuando la forma como la idea, deben ser el reflejo exacto de la Naturaleza.²⁸

Finalmente, en este afán de fundar una literatura nacional destaca otro importante principio, y es el de no mantener posturas políticas que derivaran en odios o enemistades. Así pues, en el campo literario debía reinar una verdadera concordia que no discriminara autores de uno u otro bando, ya se tratara de conservadores o de liberales quienes, trabajando conjuntamente, formarían la nueva generación de escritores mexicanos.²⁹

Ahora bien, como se adelantó al principio de este capítulo, la fundación de una literatura nacional es el primer gran eje en torno al cual giran los postulados del nacionalismo, y es también un elemento presente en *Angelina*. La manera como éste se manifiesta es a través de las referencias literarias que, puestas en boca de Rodolfo, pueden interpretarse como expresión de la postura del propio Delgado. Además de las variadas citas de los grandes autores del romanticismo europeo (Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Dumas, Sand, Leopardi, Zorrilla, entre otros),³⁰ hay alusiones a escritores mexicanos como Manuel Carpio, Manuel Payno, Florencio M. del Castillo o Fernando Orozco. Y lo que es más importante: el protagonista se confiesa asiduo lector de *El Renacimiento* (1869), una publicación dirigida por Altamirano y que incluía escritos de autores opuestos en ideas

²⁸ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 195. Esta idea puede rastrearse, por ejemplo, en López Portillo y Rojas, e incluso en el propio Taine, quien afirmaba que, dentro de la obra de un artista, la mejor producción tenía lugar cuando se imitaba la Naturaleza, y no a los autores de las obras (cfr. H. Taine, ob. cit., p. 13).

²⁹ Así lo manifestó Altamirano en el siguiente párrafo: “En la nueva escuela que se ha reunido, hay soldados de la República, como Riva Palacio, que acaban de desceñirse la espada victoriosa; hay hombres que han venido del destierro sin haber quebrantado su fe; hay perseguidos que prefirieron la miseria con todos sus horrores, a inclinar la frente ante el extranjero; hay jóvenes que no han pisado aún el terreno de la política, por razón de su edad, pero que tienen un corazón de bronce para el porvenir [...] Pero estos hombres, atentos a su misión literaria, abren sus brazos a sus hermanos todos de la República, cualquiera que sea su fe política, a fin de que se les ayude en la tarea, para lo que se necesita de todas las inteligencias mexicanas. Si éstos son elementos de progreso, indudablemente puede decirse que la existencia de la literatura nacional está asegurada” (I. M. Altamirano, ob. cit., p. 32).

³⁰ Cabe destacar que, en general, las referencias a autores románticos contenidas en *Angelina* y en *María* coinciden en gran medida.

políticas, pero identificados con el ideal cultural del maestro; asimismo, el Grupo Altamirano, que escribió en dicha revista, representó el momento culminante del interés por el nacionalismo.³¹ Las palabras de Rodolfo son las siguientes:

El Renacimiento fue mi periódico favorito. ¡Qué amena y grata lectura me proporcionó esta revista! Versos de Luis G. Ortiz, de Collado, de Roa Bárcena, de Sierra, de Segura, de Ipandro Acaico... ¡Qué amable, qué simpática me parecía la unión de todos estos escritores, algunos contrarios en ideas políticas, todos amigos sinceros en literatura y en arte! Así debía ser, así me imaginé siempre la república literaria, sin odios, sin envidias, sin rencores. Todos los ingenios, mozos y viejos, conservadores y liberales, unidos por el amor a la belleza.³²

En apoyo de esta interpretación puede ofrecerse también un dato biográfico: a lo largo de su vida, Delgado participó en numerosas publicaciones y empresas literarias de carácter no sólo distinto, sino incluso opuesto. Así, acorde con su vocación magisterial, fue corresponsal, en Morelos, de la Academia Mexicana —hoy de la Lengua—, Correspondiente a la Española;³³ fue miembro del Liceo Mexicano Científico y Literario, cuyo principal animador era Altamirano (de donde puede deducirse la orientación de sus propósitos);³⁴ formó parte del Liceo Altamirano;³⁵ participó en la Academia de Literatura Española del

³¹ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 101.

³² R. Delgado, *Angelina*, p. 335. Es importante destacar que esta misma idea de mantener la literatura alejada de los intereses e inclinaciones políticas, puede leerse también en una breve reseña escrita por Delgado del libro *Antorcha de la niñez*, de Ricardo Domínguez. El comentario es el siguiente: “Nos complacemos en señalar que en el librito de nuestro caballeroso amigo el señor Domínguez, a quien sinceramente estimamos, por mucho que en ciertos puntos no pensemos de la misma manera, hay ese respeto a las opiniones ajenas tan necesario para hacer práctica una verdadera libertad, respeto que quisiéramos ver siempre creciente entre los individuos que lidian en el campo de las Letras [...] El señor Domínguez no ha hecho una obra de partidos, ni es capaz de hacerla, tratándose de los niños, harto sabe que deben vivir alejados de nuestros rencores y de nuestras divisiones enojosas, y que a la niñez no se debe dar más que la verdad” (R. Delgado, “*La antorcha de la niñez* por Ricardo Domínguez”, en *Obras completas III: Crítica literaria*, p. 18).

³³ Instalada en 1875, la Academia Mexicana nombró representantes en diversos puntos del país, con el fin de conseguir una mejor organización y aumentar su influencia (cfr. A. Perales Ojeda, ob. cit., p. 148).

³⁴ Por curioso que pueda parecer, en dicha asociación también figuraban personajes tan disímiles en cuanto a ideales estéticos como Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Victoriano Salado Álvarez, Porfirio Parra, Guillermo Prieto, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela y José María Vigil. Cabe, pues, preguntarse si la autoridad del maestro dejó de ser oída por la nueva generación, o si una vez más se está frente a un caso de confluencia de corrientes e inquietudes culturales (cfr. ibídem, pp. 186-187).

³⁵ Esta asociación se fundó a raíz de la partida de Altamirano a Europa, en 1889. Sus miembros, que en gran parte habían pertenecido al Liceo Mexicano, eran representantes, una vez más, de muy distintos ideales estéticos; así, en ella convivían personalidades como Justo Sierra, Victoriano Salado Álvarez, José López Portillo y Rojas, Juan de Dios Peza, Luis G. Urbina, Balbino Dávalos, Telésforo García, José Juan Tablada,

Seminario Palafoxiano;³⁶ y, finalmente, fue uno de los miembros más destacados de la Sociedad Sánchez Oropeza, con sede en Orizaba.³⁷ En contraste, además de haber sido colaborador en los órganos de difusión de las asociaciones citadas, Delgado publicó diversos artículos y composiciones literarias en dos revistas que fueron medio de expresión del modernismo en sus dos etapas: la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*.³⁸ Inclusive, en la nota publicada por *El Nacional* en 1898, donde Tablada anunció la realización de su proyectada revista, figuraba Rafael Delgado como uno de sus redactores.³⁹ Por ello, al parecer la convicción literaria del protagonista de *Angelina* no era pura ficción novelística,

Amado Nervo, Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón, Carlos Díaz Dufoo, por sólo citar a los más sobresalientes (cfr. *ibídem*, pp. 188-191).

³⁶ A diferencia de lo que ocurrió en los casos anteriores, los miembros de esa Academia no eran de signo muy opuesto, pues estaba integrada por hombres tan ilustres y conservadores como don Marcelino Menéndez y Pelayo, José López Portillo y Rojas, Silvestre Moreno Cora, entre otros (cfr. *ibídem*, p. 223).

³⁷ Esta sociedad, cuyo fin consistía en “proteger al estudioso y a la ciencia”, se fundó en 1880. Estaba organizada en dos secciones, una científica y otra literaria, en la última de las cuales colaboró Delgado con algunas composiciones poéticas publicadas en el boletín de la sociedad (cfr. *ibídem*, pp. 229-230).

³⁸ Cfr. Ernest R. Moore y James G. Bickley, “Bibliografía, Rafael Delgado, notas bibliográficas y críticas”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 155-202. En la *Revista Azul*, Delgado publicó las poesías tituladas “Ojozarco”, “El Salto de Tuxpango”, “En las montañas [de Tlilapan]”, “El Salto de Barrio-Nuevo”, “La fuente de Zoquitlán Viejo” y “El río de Tlilapan”, así como el relato “El jardín de Orizaba”, extraído de *La Calandria* [cfr. *Índice de la Revista Azul (1894-1896)* y Estudio preliminar elaborado por Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, pp. 220-221]. Por su parte, la *Revista Moderna* dio a conocer los poemas “En el jardín”, “¿...?”, “Ocaso”, “Escamela”, “Ojo de agua”; los artículos “El caballero”, “La gata”, “Shakespeare. *Hamlet*” (para Balbino Dávalos), “Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. *La verdad sospechosa*. Don García”; los cuentos “Epílogo”, “Margarita”; la novela *Los parientes ricos*, y la pieza teatral “Antes de la boda” (monólogo) [cfr. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)* y Estudio preliminar elaborado por Héctor Valdés, pp. 147-148].

³⁹ En ese artículo, la *Revista Moderna*, definida por el propio Tablada como “la Pagoda en que seguiremos reverenciando al arte, nuestro ídolo común”, el nombre de Delgado apareció junto con los de Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguibel y Rubén M. Campos (cfr. José Juan Tablada, “La *Revista Moderna*”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 315-316). Asimismo, cuando Tablada procedió a describir las cualidades de los futuros colaboradores de la publicación, dijo lo siguiente de Delgado: “¿Y Rafael Delgado, un impecable de la prosa, cuyo botín de conquistador ha vaciado los arcones castellanos, cuyo estilo tiene cimeras áureas y lambrequines que ondean gloriosamente?” (*ibídem*, p. 316). De igual manera, al retomar el “tema gastadísimo” de la decadencia de la literatura mexicana, Gutiérrez Nájera afirmó que poco había de rescatable en las letras mexicanas, excepción hecha de Manuel José Othón y Rafael Delgado quienes, para él, eran “hoy por hoy los más fieles cultivadores de la heredad literaria” (M. Gutiérrez Nájera, “La poesía mexicana en 1891”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 101).

sino un anhelo del propio autor, que de esta manera reveló propósitos comunes a los hombres de su contexto, tales como la creación de una literatura nacional.⁴⁰

B. El estudio y el trabajo constantes: condición sine qua non para la creación literaria

Según se explicó un poco antes, el segundo eje de los principios nacionalistas es aquel que considera el trabajo y el estudio como condición *sine qua non* para la producción literaria. Proviniera o no del romanticismo, este planteamiento apareció también entre aquellos postulados del “Prefacio a *Cromwell*” que expuse en el primer capítulo de esta investigación, en el cual también reproduje algunas ideas de Altamirano y De la Rosa que coincidían en gran medida con las afirmaciones de Hugo. Así pues, quizá la manifestación más evidente de dicho postulado la constituyeron el estilo y el lenguaje a él aunado; pues si el objetivo era crear una literatura nacional que fuera expresión fiel del sentir de la sociedad mexicana, era menester adecuar la forma a la capacidad intelectual y a los usos de la población del país. En este sentido, como ya adelanté, pueden interpretarse los juicios de Altamirano, quien al emprender su revisión de la novela mexicana (que en su opinión apenas comenzaba hacia 1867), reconocía el mérito de Lizardi consistente en haber sabido retratar las costumbres populares y dar apoyo moral a los menesterosos. Igualmente, si bien

⁴⁰ Sin duda, al ver entremezclados tantos autores de corrientes harto diversas, cabe preguntarse si ese afán no puede hacerse extensivo a un espectro más amplio que el comprendido por los escritores nacionalistas (lo que, con todas las reservas pertinentes, se sugiere en la primera parte de este capítulo). En este sentido, más que hablar de generaciones literarias, convendría pensar, como hicieron Belem Clark de Lara y Fernando Curiel, en un concepto mucho más abierto y abarcador, el de constelaciones literarias, que resuelve gran parte de las limitaciones que conlleva la utilización del método generacional. Al decir de la doctora Clark de Lara: “una constelación literaria bien puede estar integrada por estrellas de diferentes edades pero que se caracterizan por un mismo temple; concepto llevado a la historia literaria por Fernando Curiel y a quien agradezco su definición: ‘La categoría de constelación aplicada a los procesos literarios, significa la posibilidad de reconocer formas culturales producto de la participación de intelectuales de distintas edades a los que unen, en ese específico momento estelar, propósitos semejantes. Algunas constelaciones siguen rutilando mucho tiempo después de su extinción. Por lo tanto sirven para orientarnos en el espeso bosque cultural’” (B. Clark de Lara, “Generaciones o constelaciones”, en *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. I, Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, pp. 11-45; especialmente, nota 2, p. 16). En consecuencia, Rafael Delgado formaría parte de lo que Belem Clark denominó “corrientes de la modernidad” (en sustitución de la llamada corriente del modernismo), ubicadas entre los años 1888-1910 y que comprenden el movimiento nacionalista, el modernismo, el realismo y el naturalismo, así como el desarrollo periodístico alcanzado con la crónica (cfr. *ibidem*, pp. 35-36).

aceptaba que cabría la posibilidad de reprocharse el hecho de que *El Periquillo* presentara un estilo vulgar, lleno de frases coloquiales o bajas, también aclaraba que:

si hubiese usado otro, ni el pueblo le habría comprendido tan bien, ni habría podido retratar fielmente las escenas de la vida mexicana [...] Evidentemente éste, lejos de ser un defecto, es una cualidad, porque retrata fielmente las costumbres. El “lépero”, la “china”, el “bandido” y aun el “currutaco”, el “estudiante” y las “damas” de entonces, no podían hablar el lenguaje del petimetre de hoy, ni el de las damas de nuestra aristocracia, ni el de los hombres instruidos de la actualidad.⁴¹

En consonancia con lo anterior, los motivos literarios, que para los nacionalistas debían tener hondas raíces en la realidad mexicana, jugaban un papel trascendental. De esta manera, estilo, lenguaje y temas debían ser expresión fiel de la sociedad, lo que sólo se conseguiría por medio del trabajo constante y el estudio directo del modelo, en este caso la inexplorada Naturaleza mexicana.

Particularmente en la obra de Delgado es posible apreciar, una vez más, la huella de los principios nacionalistas, pues, en primer lugar, situó su obra en una región semi rural de la República Mexicana (ya que, según se ha afirmado, Villaverde se identifica con la ciudad de Córdoba, Veracruz), lo que le dio la oportunidad de desplegar detalladas descripciones del paisaje local; en segundo lugar, a través de sus páginas puede apreciarse una recreación bastante aproximada de los habitantes de la zona, cuyas particularidades fonéticas y gramaticales plasmó con precisión; y, en tercer lugar, la prosa de *Angelina* presenta un estilo correcto (castizo, dirían algunos) entreverado con ciertos indigenismos y regionalismos que, lejos de requerir una glosa, se explican por medio del contexto.⁴²

⁴¹ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 58. El maestro iba un poco más lejos en su afirmación cuando veía en ese lenguaje coloquial inspirado en la realidad, un elemento de toda la novela contemporánea, citando a personalidades de la talla de Víctor Hugo o Eugenio Sue como ejemplos de esa tendencia. Además, en la empresa de presentar al pueblo tal como es, Altamirano veía una misión propia del novelista, que frente al historiador y el periodista tenía “la ventaja de disponer de un terreno más amplio para sus cuadros y sus defensas” (ibídem, p. 68).

⁴² En virtud de que en el primer capítulo he recogido ejemplos de estos elementos, no he creído necesario incluirlos nuevamente. Sin embargo, en relación con el uso de americanismos y regionalismos, es pertinente recordar que, mientras Isaacs considera necesario introducir un glosario al final de su obra (cosa que por lo demás resulta casi indispensable, debido a la gran cantidad de términos locales que hay en cada párrafo), Delgado se muestra mesurado en el uso de esas palabras, consiguiendo con ello un estilo fluido que a la vez parece abierto a otros lenguajes. Por tanto, con las reservas necesarias puede pensarse en el planteamiento de

Ahora bien, si el trabajo y el estudio tenían por objeto producir una literatura que reflejara la realidad nacional y que pudiera provocar una identificación en el lector, sin duda es posible afirmar que los dos ejes que hasta aquí se han desarrollado presentan una conexión estrecha, cuya finalidad más relevante es, precisamente, el ideal de Altamirano. Y lo mismo vale para el tercer eje temático, es decir, el objetivo del arte. Sin embargo, como encuentro que en este punto *Angelina* presenta algunos aspectos aparentemente contradictorios, será conveniente decir algunas palabras al respecto.

C. El propósito del arte

A lo largo de este capítulo ha sido posible apreciar que hay ciertas convergencias (estéticas y sociales) entre los exponentes del modernismo y el nacionalismo, sobre todo en lo que se refiere a la crisis finisecular y al deseo de “alzar la nación”. En este sentido, he señalado la existencia de un punto de partida común a ambos movimientos, el cual deja de serlo cuando se trata del tipo de respuestas que se ofrecieron frente a la situación imperante. Una de esas respuestas puede verse en lo que esos escritores entendían como el objetivo del arte, es decir, si pensaban en un arte sin otra finalidad fuera de sí mismo, o si, por el contrario, consideraban que éste debía servir para algún otro objeto, ya fuera educar o moralizar. Así pues, encontramos que en su mayoría los modernistas teóricamente se alinearon en torno a la primera concepción, mientras que los nacionalistas se plantearon la segunda. Y aunque esto último puede bastar para dar una idea de las consecuencias de dicha elección estética, no está por demás proporcionar algunos matices y aclaraciones al respecto, con el fin de descubrir cuál fue la postura de Delgado en *Angelina*.

Por lo que toca a los modernistas, que se inclinaron por concebir un arte por el arte, puede verse que retomaron un principio ya expuesto por Victor Hugo y, por tanto, contenido en el romanticismo (al menos en el europeo y, quizá, en el primer momento

Schulman según el cual los modernistas ofrecían un doble discurso que contenía, por un lado, “los objetos y las voces de la ideología y cultura de las nuevas clases dominantes”, y, por otro, cierta base americana, o una “otredad” americanista.

temático del hispanoamericano).⁴³ Pero los modernistas tuvieron aún más claro este concepto, pues notaban ya los estragos de una materialización de la vida y del arte, derivada del avance en el proceso de la civilización y de la introducción del positivismo como doctrina oficial, por lo menos desde que Barreda adaptó esta corriente comtiana al medio mexicano, hacia 1867 y 1868. Es natural, entonces, que el título de uno de los documentos más importantes y precoces del modernismo haya sido “El arte y el materialismo”, publicado en 1876. En este texto, Manuel Gutiérrez Nájera respondió al positivista Pantaleón Tovar, quien había criticado la poesía sentimental por considerar que “el espíritu no existe”. En contraste, el Duque Job defendía este tipo de composiciones, que para él englobaban la poesía amorosa, patriótica, religiosa y erótica, y criticaba en cambio al positivismo y al realismo, oponiéndoles el libre vuelo de la imaginación del artista:

Lo que nosotros queremos, lo que siempre hemos defendido, es que no 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, le arrebata ese principio eterno que es la vida del arte, ese principio santo que es la atmósfera del poeta, y sin el cual, como una ave privada del vital ambiente por la máquina neumática, el hombre siente que su espíritu se empequeñece, que sus fuerzas se debilitan, y muere, por último, en la abyección y en la barbarie.⁴⁴

De esta manera, la libertad defendida por Gutiérrez Nájera se oponía a la materialización, y también puede verse como uno de los aspectos de esa búsqueda de sentido a la tarea del artista en un mundo que se había vuelto pragmático y cuyo principio rector era el dinero. La “materialización del arte”, que el Duque Job identificó con el positivismo, resultó ser un cartabón que privaba a la creación artística de libertad, “y que

⁴³ Para Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, es posible considerar el texto de Gutiérrez Nájera titulado “El arte y el materialismo”, de 1876, como una de las “tempranas proclamas” del modernismo, ya que en él pueden rastrearse ciertos principios fundamentales de esa corriente. Así, además de plantear la libertad absoluta del arte (frente a la “servil imitación”) y la propuesta del “cruzamiento en literatura”, el Duque Job “exaltó la permanente búsqueda de la belleza como ideal supremo” (cfr. B. Clark de Lara y A. L. Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, pp. XIII-XIV).

⁴⁴ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 9-10. Esto también iba en contra de Altamirano, quien al proponer la imitación de la realidad nacional, así como pintar sus costumbres y reflejar su lenguaje y paisajes, de alguna manera imponía modas y temas al desarrollo de la literatura mexicana.

sólo acepta[ba] al mal llamado género realista”.⁴⁵ Así pues, los valores que Gutiérrez Nájera esgrimía eran los siguientes: “el arte tiene por objeto la consecución de lo bello”; “lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu”, y “el amor es una inagotable fuente de belleza”.⁴⁶

Si ya quedó claro que para Gutiérrez Nájera el objeto del arte era la consecución de lo bello, cabe preguntarse qué entendía por la belleza. En sus palabras: “lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios”.⁴⁷ De acuerdo con lo anterior, la belleza no era sino la imagen de una idea, y, por tanto, había grados de belleza que iban desde lo bello hasta lo sublime, el cual sólo era dado “a los hijos privilegiados del arte, a esos genios asombrosos”.⁴⁸ Por último, de toda esta concepción se desprendía otra, es decir, la del artista como inspirado, como vate o profeta, y la del arte como purificación.

Ahora bien, en el prólogo de *Angelina*, Delgado expresó lo siguiente respecto del objetivo de su novela y de lo que el arte era para él:

Ruégote por tu vida, amigo lector, que no te metas en honduras, que no te empeñes en averiguar dónde está Villaverde, cuna de mi protagonista [...] Tampoco busques en los capitulejos que vas a leer “hondas trascendencias y problemas” al uso. No entiendo de tamañas “sabidurías”, y aunque de ellas supiera me guardaría de ponerlas en novela; que a la fin y a la postre las obras de este género —poesía, pura poesía— no son más que libros de grata, apacible diversión para entretener desocupados y matar las horas, libritos efímeros que suelen parar, olvidados y

⁴⁵ Cfr. *ibidem*, p. 12. Al respecto resulta particularmente ilustrativo el artículo ya citado de Octavio Paz, “Traducción y metáfora” (en Lily Litvak, *El modernismo*, pp. 97-117), en que planteó que el modernismo es el verdadero romanticismo hispanoamericano, pues el neoclasicismo que llegó a estas tierras no representó un verdadero predominio de la razón, como sucedió en Europa; en cambio, con la entrada del positivismo los autores americanos experimentaron un ambiente en que el razonamiento científico privaba sobre todos los aspectos de la vida, incluido el arte. En combinación con esta nueva visión del mundo, el dinero y la mercantilización (aparejados a la secularización del mundo) provocaron que el artista se replanteara tanto su misión como el valor de su trabajo. Por tanto, el “para qué poetas en tiempos de miseria” de Hölderlin, puede resumir con mucho lo que esta crisis de valores significó para la nueva generación literaria.

⁴⁶ Cfr. M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 13.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

comidos de polilla, en un rincón de las bibliotecas. Además: *una novela es una obra artística; el objeto principal del arte es la belleza, y... ¡con eso le basta!*⁴⁹

Desde luego, mucho tendrá que esforzarse quien quiera ver en esta cita un reflejo de la idea del poeta como vate o profeta, con una misión casi sagrada; pues Delgado, con esa distancia irónica que descuella en variados pasajes de su novela, se alejó de esta sacralización del arte al ofrecer una obra cuyo único fin era entretener. Sin embargo, en las frases subrayadas puede advertirse un eco bastante fiel de los principios de Gutiérrez Nájera resumidos un poco más arriba; es decir, para ambos autores el arte sólo tenía un objetivo: la consecución de la belleza, lo cual era bastante arduo de por sí como para buscar nuevas misiones, tales como orientar a la sociedad o desentrañar un problema actual que involucrara consideraciones trascendentales. Hasta aquí, entonces, puede decirse que Delgado se plegó en este punto a los postulados del modernismo. Sin embargo, tal como antes advertí, el asunto ofrece cierta complejidad, pues a lo largo de las páginas de *Angelina* el lector se topa con algunos aspectos que contradicen esta afirmación, o que por lo menos sitúan a Delgado en una posición un tanto ambigua en cuanto al objetivo del arte se refiere. Por consecuencia, será necesario observar la otra cara de la moneda, esto es, la concepción nacionalista de un arte didáctico que sirviera para educar y moralizar (sin excluir, por supuesto, el requerimiento de deleitar).

Para exponer esta concepción con mayor claridad, es conveniente hacer hincapié en una situación que no sólo preocupaba, sino que ocupaba a los autores de la época: el analfabetismo y la ignorancia de la mayor parte de la población, así como la falta de lectores a ello aunada. Para Altamirano, el problema tenía proporciones alarmantes, pues:

Como la mayoría del pueblo mexicano no sabe leer, sólo queda una minoría reducidísima para quien la letra no es un signo mudo. De esta minoría hay que rebajar noventa y nueve partes, unas porque se contentan con lo aprendido en la escuela, otras porque sólo leen lo indispensable para vivir en el mundo de los negocios, otras porque tienen miedo a otra lectura que no sea la rutinaria, y las más veces porque no cuentan ni con los recursos miserables que se necesitan para

⁴⁹ R. Delgado, *Angelina*, pp. 3-4. El subrayado es mío.

comprar un libro. / ¡La centésima parte de esa minoría es, pues, la única que sostiene las publicaciones!⁵⁰

Así pues, la única solución que Altamirano consideraba viable en el medio mexicano era la propagación de la enseñanza entre el grueso de la población. Por tanto, uno de los instrumentos de que los intelectuales (o los encargados de dicha misión) podían valerse para conseguir tal, era la novela. Pues según Altamirano, ésta era “indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que aceptasen”.⁵¹ Por supuesto, no toda la producción novelística, por el hecho de encerrar una fuerte dosis de conocimiento, había de ser de ardua lectura o de difícil comprensión. También había ciertas obras cuya función era distraer a los espíritus cansados del estudio o el trabajo, y que

⁵⁰ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 189. El hecho de que los modernistas no expresaran su preocupación por este asunto de una manera tan elocuente, no significa que no hubieran advertido los estragos de esa situación en su propio trabajo. Sin embargo, su respuesta fue más bien crear una literatura dedicada a una selecta minoría, aunque no siempre fuera ella la destinataria de esas obras. A este respecto, vale recordar las palabras de Rubén Darío (por sólo citar un ejemplo) en su prólogo a *Cantos de vida y esperanza*: “Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (R. Darío, ob. cit., p. 20). Por su parte, al rebatir algunas afirmaciones de Salado Álvarez, Amado Nervo proporcionó otro testimonio: “Fíjese, usarcé desde luego en que los poetas especialmente y los literatos en general, son espíritus de elección, florecimiento de una planta singular que ni es congénere de las que la rodean ni de la misma suerte se desarrolla; advierta luego que si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que *la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto*, y considere por fin que todo lo bueno que tenemos en la nación es artificial y antagónico del medio y realizado por ende a despecho del criterio popular” (A. Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 216-217. El subrayado es mío).

⁵¹ I. M. Altamirano, ob. cit., p. 39. Más adelante, Altamirano abundó en este punto cuando rechazó que la novela fuera un mero divertimento o un “estúpido cuento”: “No —dice—; la novela ocupa hoy un rango superior [...], es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario” (ídem). Por otra parte, aunque con referencia a la novela realista —y, según se verá en el capítulo concerniente a los aspectos realistas en *Angelina*, el juicio puede extenderse a la obra de Delgado—, Joaquina Navarro reforzó la opinión de Altamirano con esta afirmación: “Los autores realistas, por el hecho de serlo, tuvieron que tomar en su obra posiciones muy claras y definidas en cuestión de ideas sociales. En mayor o menor grado, de una manera más o menos encubierta, las novelas realistas plantean una tesis. El realismo pone en la observación de las costumbres un propósito trascendental para llegar a las causas y soluciones de los problemas que estudia” (J. Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 26).

buscaban en ese género de composiciones un momento de recreo o deleite. Tal era, pues, la función de la novela sentimental o de tema amoroso. Empero, ni aun esas obras debían descuidar el aspecto moral, ya que en su mayoría contaban con la atención del público juvenil, que las prefería a cualquier otro tipo de creaciones. Éstos son los términos con que Altamirano formuló su advertencia:

Pero nosotros deseamos la moral ante todo, porque fuera de ella nada vemos útil, nada vemos que pueda llamarse verdaderamente placer, y como los sentimientos del corazón tan fácilmente pueden ser conducidos al bien individual y a la felicidad pública cuando se forman desde la adolescencia, deseamos que en todo lo que se lea en esta edad haya siempre un fondo de virtud. Lo contrario hace mal, corrompe a una generación y la hace desgraciada,⁵² o por lo menos la impulsa a cometer desaciertos que son de difícil enmienda.

Pocas dudas quedan ahora de que los nacionalistas consideraban la novela un medio harto eficaz, en función de su popularidad, para propagar la enseñanza y acabar con la ignorancia que aquejaba a la mayor parte de la población. Y quizá no como consecuencia necesaria, pero sí lógica, de todo ello se desprende una idea de mayor trascendencia: la finalidad del arte, además de procurar deleite, era educar y moralizar. Si para el lector moderno esto puede parecer un tanto anticuado, para los intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX, que vivieron una situación casi caótica y una crisis moral de gran envergadura, era un hecho inconcuso. Pero ¿cómo se pueden aplicar todas estas concepciones al caso concreto de *Angelina*? Es decir, ¿hay una finalidad didáctica o un elemento que permita suponer que Delgado asumió en todo o en parte los principios que se acaban de exponer? A riesgo de caer en una interpretación exagerada —un peligro siempre latente cuando se trabaja con textos literarios—, en los párrafos siguientes intentaré dar una serie de factores que sugieren que este autor no consideraba la consecución de la belleza como la única finalidad del arte, y que, por el contrario, incluyó igualmente algunos elementos ya didácticos, ya moralizantes, en su novela.

⁵² I. M. Altamirano, ob. cit., p. 54.

En primer lugar, es necesario recordar que *Angelina* es una novela construida en forma de memorias; es decir, el narrador se presenta como el autor de la historia de su vida (escrita casi en la cincuentena), organizada en torno a un eje cronológico. Así pues, aunque se trate de una ficción, el hecho de que la obra haya sido elaborada de esa manera, le da ciertos elementos comunes a ese tipo de composiciones, esto es, la inscribe en el género. Por otro lado, siempre se debe tener presente que entre novelas, memorias y autobiografías no hay una frontera muy clara; antes bien hay préstamos y convergencias que no pueden ser ignorados. Por tanto, en esta parte del presente trabajo seguiré las afirmaciones de Georges May respecto de la autobiografía y las memorias.⁵³

Al decir de este crítico, una de las características principales del género es que los autores redactan sus memorias cuando han alcanzado la madurez —especialmente a los cincuenta años—, y generalmente las consideran “como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento”.⁵⁴ En cuanto a los propósitos o justificaciones de su escritura, para May existen dos posibilidades: la primera está dada en la explicación con que el propio autor presenta sus memorias, es decir, los motivos que él considera —y escribe— determinantes para haber dado a conocer su narración; la segunda, en cambio, es un poco más difusa, pues abarca aquellas fuerzas inconscientes que provocan esa escritura. Estas últimas se revelan, según May, cuando en la lectura parece insuficiente la explicación que

⁵³ Hay que tener presente la afirmación del propio May en el sentido de que la autobiografía y las memorias, al tratar de algo que ya no existe (es decir, el pasado), presentan una verdad falseada, pues es imposible recordar las cosas tal cual fueron: “Así pues, el problema de la verdad en la autobiografía es quizás falso: la autobiografía no es verídica porque es justamente una autobiografía: una primera razón es que, haga lo que haga, el autobiógrafo no puede escapar del presente en el que escribe a fin de recuperar plenamente el pasado que narra” (G. May, *La autobiografía*, pp. 102-103). Por supuesto, no estoy ignorando que *Angelina* es una novela, y por tanto ficción; sólo quiero mostrar que al elegir la forma de memorias para su obra, Delgado se apegó también a las características de este género; eso es lo que trataré de mostrar siguiendo el texto de May.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 37. Este autor explicó que memorias y autobiografía son géneros históricamente confundidos; sin embargo, ofreció la siguiente clasificación provisional: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido. A los dos primeros tiende la costumbre actual a darles el nombre de memorias, mientras que para el tercero reserva el de autobiografía” (*ibidem*, pp. 144-145). Con todo, no parece muy grave mantener la indistinción en lo que de *Angelina* se dirá a continuación, ya que las características que se analizarán comparten rasgos con ambos géneros.

antecede a las memorias, y el lector se ve ante un texto que contradice o al menos rebasa las palabras preliminares del autor. De acuerdo con lo anterior, es posible distinguir varios móviles, racionales o irracionales, que subyacen en una obra de este tipo; no obstante, para los fines concretos de esta investigación, hay uno de esos móviles que interesa de manera particular: el testimonio, que May define de la siguiente manera:

Este término debe entenderse como la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos [...] Todo autobiógrafo que invoca la utilidad de su obra para el lector afirma indirectamente su índole testimonial, y cuando lo hace de manera indirecta emplea, con frecuencia, un tono doctrinal y un estilo científico o pseudocientífico.⁵⁵

En este sentido, quizá, pueden interpretarse las palabras con que Delgado presentó su novela, que es “la historia de un muchacho pobre; pobre muchacho tímido y crédulo, como todos los que allá por el 67 se atusaban el naciente bigote, creyéndose hombres hechos y derechos; historia sencilla y vulgar, más vivida que imaginada, que acaso resulte interesante y simpática para cuantos están a punto de cumplir los cuarenta”.⁵⁶

En este párrafo hay por lo menos tres elementos que pudieran calificarse de testimoniales: por un lado, el hecho de que se proporcione una ubicación cronológica (hacia 1867), que anticipa que el texto que aparecerá a continuación es recreación de un tiempo ya ido (pues la novela se publicó en 1893); por otro lado, el que se anuncie un tipo de público acorde con la edad del propio autor (aquellos cercanos a los cuarenta años), y, finalmente, la aclaración de que, más que una historia de ficción, lo que el lector encontrará es una “vivencia”, una historia “vivida”.

Pero *Angelina* no se presenta sólo como testimonio de una época pasada; también incluye un didactismo que lleva implícito otro tipo de público que el anunciado en el prólogo: los jóvenes. Y este didactismo parece entroncar con aquellas motivaciones menos explícitas, pues son como notas un poco al vuelo, es decir, forman parte de las continuas

⁵⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁶ R. Delgado, *Angelina*, p. 3.

irrupciones o digresiones del narrador. Así pues, un ejemplo muy claro de esto es sin duda el que ofrece el siguiente párrafo, en voz del narrador:

A las veces me renuncio a copiar páginas envejecidas en la gaveta, y que acaso no serán entendidas de la generación presente, que ha de leerlas de prisa en el folletín de un periódico. Me ocurre echarlas al fuego para entretenerme en ver las llamas que las devorarían en pocos minutos; *pero me es imposible resistir al deseo de que sean conocidas estas memorias*, escritas por un pobre muchacho, admirador incondicional de aquellos escritores gallardos y de aquellos poetas amables y sentidos que fueron delicia de nuestros padres. He dado en creer que su lectura será *provechosa para la actual generación*. / Me ocurre preguntar: ¿será interesante para ella este modesto libro que acaso peca de indiscreto? ¿No será acogido con menosprecio y risas burlonas? *Yo quiero que los muchachos que ahora empiezan a vivir, sepan cómo sentían y pensaban los jóvenes de aquel tiempo*.⁵⁷

¿Y en qué radicaba el provecho o la utilidad de que los jóvenes leyeran esa obra y que así conocieran las costumbres y la forma de pensar de la generación anterior? Sobre todo en el hecho de que el solo ejemplo de la antigua generación serviría para orientar o encauzar a la siguiente, y en este sentido puede pensarse que hay una intención didáctica en el testimonio.⁵⁸ Pues a juicio del narrador (y probablemente del mismo Delgado), la mocedad de la última década del siglo XIX aparecía “agitada y turbulenta, tristemente precoz, falta de nobles ideales, prematuramente envejecida y nunca saciada de placeres”.⁵⁹

Ahora bien, el otro elemento que colocaría a Delgado en una posición cercana a la de los nacionalistas en lo que al propósito del arte se refiere, estaría dado por las irrupciones del

⁵⁷ *Ibidem*, p. 119. El subrayado es mío.

⁵⁸ Todo ello se ve confirmado por las comparaciones entre una y otra generación, las cuales son frecuentes en la novela. Una de ellas, quizá de las más ilustrativas, es ésta: “¡Romanticismo! ¡Locura! —exclamarán muchos al leer estas páginas—. ¡Idealismo! —dirán los desengañados, los hijos de esta generación egoísta y sensual. Pero aquellos que hace cinco lustros eran jóvenes, éstos dirán que los mozos de entonces eran más felices que los de ahora; que aquella juventud aparentemente melancólica, plañidera y sentimental, valía más por la pureza del sentimiento y la hidalguía del corazón, que esta de los actuales tiempos, tan alegre al parecer, y en realidad tan triste y desconsolada, precozmente envejecida y prematuramente codiciosa” (*ibidem*, p. 233).

⁵⁹ *Ídem*. Es frecuente encontrar pasajes en que se oponen dos tipos de educación: la tradicional y la que podría llamarse positivista; por lo menos así es como pueden interpretarse las quejas de don Román, un viejo maestro de Villaverde: “—¿Te he dicho que estoy pobre? Pues estoy más pobre de lo que tú puedas imaginártelo. Tengo pocos discípulos [...] ¡Qué hemos de hacer! Hijo mío, nadie quiere que sus hijos aprendan el latín. ¡Tú dirás! ¡El latín que es la llave de las ciencias! Ni latín, ni otras cosas [...] Dicen que estoy atrasado; que mi manera de enseñar es *anacrónica*, ¿has oído?, ¿*anacrónica*? Eso lo dicen los pedantes de hoy en día; y todo porque mascullan el francés” (*ibidem*, p. 63).

tiempo de la narración en el tiempo de la historia contada. Cabe aclarar que éste es un fenómeno común en las memorias, pues según May: “El propio acto de poner por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura”.⁶⁰ Así, según se vio en el capítulo anterior, muchas de estas irrupciones o interferencias de *Angelina* contienen un tono irónico contra los desvaríos juveniles ocasionados por el romanticismo idealista que el protagonista profesaba. Al respecto, May considera que ese tono irónico sirve al escritor para enfrentarse “a ciertas acciones, dichos y pensamientos del personaje que fue alguna vez”.⁶¹ Por tanto, independientemente del contenido autobiográfico que exista en la novela, la introducción del humor representa un distanciamiento crítico frente a una determinada postura, en este caso el romanticismo como forma de vida. En consecuencia, ya sea de manera consciente o inconsciente, Delgado está haciendo una doble elección: “el presente más que el pasado y la cabeza más que el corazón”.⁶² Sin duda alguna, ésta es una interpretación viable para el siguiente párrafo (así como para algunos de estilo semejante incluidos en el capítulo anterior) donde, luego de oponer a los nuevos usos las costumbres de la época pasada, el narrador describe cómo es su vida en el momento en que escribe sus memorias:

En cuanto a mí... no me he casado, y vivo muy feliz, gozando del fruto de mi trabajo. En él encontré consuelo y fortaleza. *El trabajo productivo me apartó de aquellos idealismos románticos que me causaron tantas amarguras.* No soy rico, pero estoy contento con mi suerte; ya sé lo que valen los hombres, y no espero de ellos lo que no pueden darme. Tengo pocos amigos, pero, eso sí, muy buenos y merecedores de toda estimación. / No hago versos, ni vivo entregado a los delirios de la fantasía. *Creo que no es cuerdo andarse por las nubes cuando hay abajo tantas cosas que reclaman nuestra atención.* Sin embargo, no desdeño los libros, he comprado muchos, y con ellos me paso largas horas. Aún suelo leer versos de Lamartine... y... a la verdad... ¡como Lamartine no hay otro poeta para mí!⁶³

⁶⁰ G. May, ob. cit., p. 91.

⁶¹ *Ibidem*, p. 95.

⁶² *Ibidem*, pp. 96-97.

⁶³ R. Delgado, *Angelina*, pp. 424-425. El subrayado es mío.

Y si el romanticismo es una mala influencia a ojos del narrador, por qué no interpretar su mala suerte juvenil como una consecuencia o incluso castigo por estos desvaríos. De aceptar esta lectura, no estaría muy lejos Delgado de compartir con el maestro Altamirano la idea de que aun las composiciones de tema amoroso contuvieran un elemento moralizante; en este caso, hacer que los jóvenes abandonaran el idealismo que no conducía a buenos y prácticos fines, mediante el ejemplo de un muchacho que, como ellos, se enfrentaba a las dificultades de la vida con la inexperiencia propia de la mocedad. Pues si bien es cierto que el amor tronchado corresponde a la perfección con uno de los tópicos más comunes del romanticismo, también lo es que Delgado aplicó los principios de esta corriente con una cierta distancia, introduciendo modificaciones que resultaron en una reinterpretación del modelo original. Por tanto, no sería un despropósito pensar que el argumento de la novela sirvió al autor para exponer y desarrollar un problema concreto, concerniente a la educación moral de las nuevas generaciones. Igualmente, la enmienda final del protagonista, convertido con los años en un hombre de provecho que da a conocer su obra para que sea de utilidad a la juventud, es un elemento que refuerza la tesis expuesta.

Sin embargo, sigue habiendo una aparente contradicción en lo tocante a la concepción del propósito del arte. Es decir, ¿Delgado creía verdaderamente que éste consistía en la consecución de la belleza (tal como él mismo lo anotó en el prólogo), o por el contrario, consideraba que el arte contenía una finalidad trascendente, esto es, educar y moralizar? Para aclarar esta interrogante, recorro al testimonio de uno de los escritores contemporáneos al propio Delgado y representante del nacionalismo: José López Portillo y Rojas. Éste, en su prólogo a *La parcela*, aconsejaba a los novelistas que prefirieran el campo y la vida rústica como motivo para sus obras, pues:

De la pintura de tales escenas pueden nacer revelaciones de la mayor importancia, y entre otras, la de nuestro modo de ser nacional íntimo y profundo. Los exámenes veraces de la conciencia social dan siempre buenos resultados. De paso, en medio de la obra, tropieza el observador con vicios profundos que entran en el cuadro de la narración. Presentados en esta forma a los ojos del público, quizás conmuevan y afecten, provocando en los ánimos el deseo de verlos extirpados [...] / Ciertamente que *el*

arte debe vivir por el arte y sin propósitos docentes, pero también lo es que en la pintura exacta de la vida, aparecen las fealdades sociales como cristalizadas, cogidas en fragante delito de deformidad. ¡Y cuántas veces esa sola pintura trae por consecuencia su aborrecimiento y su proscripción!⁶⁴

Al parecer no eran tan irreconciliables las dos concepciones de la finalidad del arte de los modernistas y de los nacionalistas, pues en principio los representantes de ambas corrientes reconocían que el arte debía ser una finalidad en sí mismo. No obstante, por la preocupación que la situación intelectual del país les causaba, los nacionalistas añadían que la creación artística podría contribuir a mejorar ese estado de cosas, quizá con el solo hecho de mostrar la realidad (por lo menos así es como puede entenderse a partir de la explicación citada de López Portillo y Rojas). Al respecto, Gutiérrez Girardot explicó:

Estas oscilaciones entre el mundo del arte autónomo y la realidad, que indican menos que indecisión la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una red de “correspondencias” no sólo sensoriales, sino también espirituales, no sólo paralelas sino contradictorias [...]; estas oscilaciones, pues, tienen su correspondencia en la simultaneidad de las corrientes literarias que la historiografía literaria tradicional ha considerado sucesivas y clasificado estrechamente: naturalismo, ⁶⁵realismo, simbolismo, neorromanticismo, impresionismo, etcétera, etcétera.

En resumen, nuevamente puede leerse, en todas estas aparentes confusiones y contradicciones, un eco de esa crisis finisecular, de esa búsqueda de nuevas formas estéticas y de bases sólidas en que asentar el mundo caótico que los escritores de fin de siglo padecieron y experimentaron.

⁶⁴ J. López Portillo y Rojas, ob. cit., pp. 2-3 (el subrayado es mío). Por lo que toca a la finalidad del arte, John Brushwood encontró ciertas similitudes entre las obras de Delgado y las de López Portillo: “Es claro que, aunque los dos novelistas pensaban que el propósito principal del escritor era la creación de una obra artística, ambos pretendían utilizarla para la enseñanza moral y ética [Sin embargo] López Portillo fue más obvio que Delgado en su devoción a este propósito” (J. Brushwood, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, pp. 59-60).

⁶⁵ R. Gutiérrez Girardot, ob. cit., pp. 104-105.

III. MEROS APUNTES DE COSAS VISTAS Y DE SUCESOS BIEN SABIDOS: *ANGELINA Y EL REALISMO*

Este tercer capítulo, dedicado a estudiar las características realistas de *Angelina*, tiene una justificación de gran relevancia. Se trata de la filiación estética que la crítica ha atribuido tradicionalmente a la obra de Rafael Delgado, a quien con frecuencia se ha incluido en la nómina de los representantes del realismo en México. Sin embargo, si se ahonda algo más en los juicios emitidos es posible descubrir un cierto matiz cuando se trata de calificar la producción de este escritor; así, es común que se hable de un “realismo idealista” en sus novelas, o inclusive de un realismo que no puede escapar de una profunda visión romántica de la vida. Si el de Delgado es o no un realismo puramente formal (es decir, romántico en el contenido) o si se trata de una aplicación estricta de los principios de profunda observación que caracterizaron esta corriente, es algo que apenas se esbozará en este lugar, ya que el interés se centrará en detectar de qué manera se utilizan los recursos de esa escuela en *Angelina* y cómo se entreveran con los demás elementos provenientes de otras tendencias literarias. Por tanto, me parece pertinente hacer un breve repaso de las circunstancias históricas y culturales en que apareció el realismo, así como de la manera en que llegó a México. Igualmente, considero necesario exponer algunas de las conclusiones que ciertos críticos destacados han vertido respecto de la obra de Delgado. Finalmente, tanto el repaso del realismo como el de la crítica servirán de fundamento al estudio directo (desde la perspectiva del eclecticismo) de *Angelina*, cuyo fin, en este apartado, es inquirir qué características del realismo están presentes en dicha novela.

Al comenzar el repaso anunciado, es casi imposible sustraerse a una primera dificultad teórica: ¿qué es el realismo? Para resolverla, hay quienes se remontan a las literaturas más antiguas, argumentando que en ellas existe un afán de retratar con bastante fidelidad muchos aspectos de la vida real; otros, en cambio, oponen esta tendencia a aquella que concede preponderancia al idealismo o a la imaginación en las creaciones artísticas, de donde resulta que las obras del primer grupo son un esfuerzo por transformar la realidad en obra de arte. Aunque estas definiciones puedan ser valiosas, por su laxitud dejan algunos resquicios que se vuelven verdaderos abismos cuando se estudia la literatura decimonónica. Por tanto, es importante reproducir aquí la definición propuesta por Joaquina Navarro para acercarnos a ese tipo de creaciones en México. En sus palabras:

El realismo que nos interesa incluye, en efecto, la pintura de costumbres, pero con distinto propósito artístico y filosófico; comprende las costumbres como, asimismo, la Naturaleza, los oficios y las preocupaciones religiosas y políticas. Todo ello es parte de la realidad que rodea al escritor y que éste refleja en cumplimiento del viejo precepto de Champfleury que abogaba por la “sinceridad en el arte” como primera condición del realismo. De esta sinceridad y veracidad en la documentación de la vida que observa se sirve el escritor realista como medio artístico para penetrar en los problemas de la sociedad que le rodea; problemas políticos, religiosos, económicos o de vicios y taras individuales.¹

Así considerado, el realismo constituye una actitud por parte del escritor: éste intenta reflejar la situación que observa y estudia, con el fin de profundizar en la problemática que afecta a la sociedad de su época. Aparentemente, en esta intención no hay un propósito que rebase la mera exposición de determinados conflictos; no obstante, un análisis más detallado puede revelar que en la sola enumeración de los problemas ya hay una toma de conciencia y una cierta selección, previa a la escritura, de los aspectos más sobresalientes del tema en cuestión. En este sentido es posible interpretar el siguiente juicio de la autora citada: “En mayor o menor grado, de una manera más o menos encubierta, las novelas

¹ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 26.

realistas plantean una tesis. El realismo pone en la observación de las costumbres un propósito trascendental para llegar a las causas y soluciones de los problemas que estudia”.²

Por lo que toca al origen de esta actitud concreta de los autores respecto de la creación artística, Juan Oleza lo situó en la Francia de 1830, donde surgieron los primeros brotes realistas, todavía en pugna con la escuela en boga: el romanticismo.³ Pero más importante aún que fijar esta posible cronología es aclarar las causas que determinaron el nacimiento del realismo. Al respecto Oleza mencionaba, en primer lugar, la instalación de la burguesía en el poder y la instauración del modo de producción capitalista. Estas circunstancias llevaban aparejados los siguientes factores: constitución del Estado burgués, enorme expansión industrial, despersonalización del proceso económico, nueva distribución de clases y grupos sociales, y la transformación de las relaciones entre autor y público (lo que acarreó un considerable cambio de modelos culturales).⁴

Pero este proceso no siguió la misma cronología ni se vio afectado por las mismas condiciones en todos los países. En consecuencia, tanto en España como en México puede observarse un considerable retraso en el arribo de la burguesía al poder y en la instalación del capitalismo como forma única de producción (si es que esto sucedió en México en el siglo XIX). Cuarenta años marcan la distancia entre el surgimiento del realismo en Francia y en España, y no puede hablarse del desarrollo de este género de obras en México sino

² Ídem.

³ Juan Oleza, *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, p. 5.

⁴ Cfr. íbidem, p. 6. Con una visión bastante clara y amplia de este proceso de transformación social y cultural, Oleza concluyó que el realismo puede verse como una evolución del romanticismo, por lo menos en lo tocante a la desilusión revolucionaria que los románticos franceses experimentaron a lo largo de las encarnizadas luchas civiles de su país. Merece la pena reproducir la reflexión de Oleza con el fin de destacar la dificultad de encontrar hitos bien delimitados entre corrientes y tendencias literarias, así como entre circunstancias socioculturales y literatura: “Desde otro punto de vista, el modelo cultural realista se impone en íntima conexión con la fatiga a que ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto por sus resultados: el peso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones y cuarenta años de lucha de clases, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía —que una vez en el poder no sólo se aleja de toda veleidat revolucionaria, sino que se apresta a reprimir brutalmente—, es ya muy patente en los románticos que lucharon a lo largo de este proceso, pero se acentúa mucho más en los autores realistas [...] El desengaño se convierte en una fuente de realismo [...] Desde un punto de vista estrictamente literario puede decirse que la evolución interna del romanticismo conduce, en su última fase, al realismo” (ídem).

hasta 1880, aproximadamente. Por lo que toca a España, tanto Oleza como otros críticos destacados han propuesto la existencia de tres fases o períodos: el primero de ellos corresponde a la implantación de la corriente realista, es decir, las primeras creaciones de este tipo, las cuales datan de la década de los setenta; el segundo, situado hacia 1880, lo constituye el llamado “naturalismo” español, plenamente influido por el trabajo de Émile Zola; el tercero y último se ubica principalmente en la década de los noventa y ha sido calificado como “realismo espiritualista”, donde se advierte el influjo de la novelística rusa.⁵ Finalmente, con esta década terminó la época realista en ese país.

Por lo que hace a México, Navarro enmarcó la producción realista en el período que va de 1880 a 1910, es decir, unos diez años después de que surgieran obras de este tipo en España y casi cincuenta desde que las hubiera en Francia.⁶ Lejos de ser trivial, esta circunstancia dotó de características especiales a la literatura mexicana de esa época, pues los escritores que publicaban en el último cuarto del siglo XIX tuvieron ante sí un panorama de corrientes y modelos literarios que incluían los ejemplos más acabados de cada uno de los géneros en boga. De esta suerte, si es posible advertir que la producción española abarca varias etapas marcadas por tendencias determinadas, provocando la

⁵ Cfr. ibídem, pp. 19 y 20; cfr., asimismo, el trabajo de Walter T. Pattison, “Etapas del naturalismo en España”, en Iris M. Zavala (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y realismo*, pp. 421-428. Me he detenido en estos aspectos del realismo español por considerar que esa escuela en particular fue determinante para muchos de los autores mexicanos —Delgado entre ellos— de fines del siglo XIX. Tal como lo advirtió José Luis Martínez: “La novela mexicana de los años que siguieron al triunfo de la causa liberal en 1867, alcanzó un desarrollo que supera en casi todos los aspectos lo realizado anteriormente. Para este género, más aún que para los demás, fue profético el nombre que Altamirano diera a su revista, *El Renacimiento*. Además de enriquecer las tendencias ya manifestadas —novela sentimental, histórica y de aventuras—, la de este período inaugura el costumbrismo y el realismo a la manera española” (J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, p. 733).

⁶ Sin contradecir la cronología ofrecida por Joaquina Navarro, John Brushwood distinguió por lo menos dos momentos del realismo: el de su aceptación y el de su apogeo entre los novelistas mexicanos. Por otro lado, reconoció que el realismo desarrollado en nuestro país tuvo dos influencias preponderantes: la española y la francesa. Como él mismo lo explicó: “La aceptación de las corrientes realistas aumentó durante los años que siguieron a 1867, y puede decirse que esta tendencia fue la dominante en la literatura a partir de 1887. En México el realismo provenía de dos fuentes. En primer lugar se insertaba en una tradición de las letras mexicanas y españolas que se complacía en exhibir los hechos de la vida cotidiana y que cargaba el acento, de manera particular, sobre las flaquezas humanas existentes en toda sociedad. La segunda fuente de esta corriente literaria fue el realismo francés, bajo cuya influencia los novelistas se enseñaron a mirar con objetividad la realidad que se desplegaba ante su vista, y a estudiar la causa y el efecto de las situaciones tratadas en sus obras” (J. Brushwood, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, p. 14).

existencia de una confusión de estilos, la novela realista mexicana situada entre 1880 y 1910:

acentúa aún más esta simultaneidad y variedad que se nota en el grupo español, hecho que hay que tener en cuenta desde ahora para comprender en el momento oportuno la imposibilidad de ver en cada uno de los escritores mexicanos una filiación clara respecto a una determinada escuela, ni siquiera su dependencia en cuanto a los preceptos estéticos de ninguna de las figuras europeas de más relieve en el realismo. En 1886 el escritor realista mexicano tenía ya ante su vista la completa evolución del estilo en Francia y los ejemplos más importantes de las variantes que se produjeron en España.⁷

Será conveniente tener en cuenta esta aclaración cuando se hable de realismo mexicano, puesto que esa tendencia, al igual que las demás desarrolladas antes del modernismo, se entreveró con otras formando un mosaico más o menos inclinado hacia un estilo determinado. En este sentido podrán entenderse con mayor claridad aquellos juicios que mezclan ciertas dudas al calificar de realista, romántica o naturalista la obra de un autor específico.⁸

Establecida ya una cierta genealogía del realismo, vale preguntarse cuáles son los objetivos que animaron a este movimiento y de qué manera se plasmaron en las obras

⁷ J. Navarro, ob. cit., p. 22. Aunque Brushwood admitió la superposición de realismo y naturalismo en México advertida por Joaquina Navarro (en comparación con lo sucedido en Francia, donde se trató de corrientes sucesivas), también se inclinó a pensar que esa circunstancia no se debió al arribo tardío y casi simultáneo de dichas corrientes, sino a un largo proceso de adopción de éstas. En sus palabras: "...ninguna novela mexicana anterior a 1885 puede ser llamada verdaderamente realista. Para entonces Zola ya había expresado sus principios del naturalismo. Me parece que la demora en la aplicación de la teoría realista-naturalista a la novela mexicana no fue resultado de la llegada tardía de las influencias, sino de una lenta aceptación de parte de los mexicanos. Hubo, de hecho, una discusión crítica del realismo y del naturalismo en los círculos literarios de México varios años antes de que existiera el movimiento realista en la novela" (J. Brushwood, ob. cit., p. 54).

⁸ Al igual que otros críticos, Cristina Barros ha advertido lo complicado que resulta establecer distinciones tajantes entre movimientos literarios. En el caso concreto del realismo y el naturalismo, reconoció que un escritor como Émile Zola no concebía sus obras de una manera muy distinta de la de Honoré de Balzac. "Debido a estas razones, el deslinde de ambas corrientes se dificulta en lo que se refiere a la literatura española e hispanoamericana. Para aclarar el problema tendríamos que separar algunos aspectos, y así llamar realistas a aquellos escritores que se interesan por plasmar la realidad con exactitud y en hacer de la sociedad, y particularmente de la clase media y de la burguesía, el centro de sus descripciones, y dar el nombre de naturalistas a aquellos que de manera consciente creen en un determinismo que parte del medio ambiente y de la herencia." (C. Barros y A. Souto, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, p. 90. Cfr., asimismo, el trabajo de Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México: Reseña y notas bibliográficas*, pp. 32-34.)

correspondientes. Para ello resulta de suma utilidad acudir a las fuentes mismas de la escuela, es decir, a aquello que los propios escritores entendieron como su objetivo y su metodología. Dos autores son básicos en este trabajo: el francés Honoré de Balzac, que puede considerarse el pionero de este género de obras, y Benito Pérez Galdós, español cuyo trabajo cobró una influencia insoslayable entre los novelistas mexicanos.

Con el fin de esbozar el proyecto literario de Balzac me apoyaré en la lectura del prefacio a la *Comedia humana*, que es el título de una vasta colección de novelas destinadas a retratar a la sociedad parisiense. Y si el objetivo de Balzac (así como su realización, que quedó incompleta) puede parecer desmesurado, los términos en que lo expuso son, por el contrario, sencillos y claros: se proponía hacer una suerte de historia de las costumbres de la gente de su época, y al decir gente se refería, desde luego, al ciudadano común y corriente que poblaba las calles de la que fuera capital del mundo en el siglo XIX. He aquí las palabras con que el autor formuló sus planes:

El azar es el más grande novelista del mundo: para ser fecundo no hay más que estudiarlo. La Sociedad francesa iba a ser el historiador, yo no debía ser más que el secretario. Levantando el inventario de los vicios y de las virtudes, reuniendo los principales hechos de las pasiones, pintando los caracteres, eligiendo los acontecimientos primordiales de la Sociedad, componiendo los tipos por medio de la reunión de los rasgos de varios caracteres homogéneos, quizá podía llegar a escribir esa historia olvidada por tantos historiadores: *La de las costumbres*.⁹

Ahora bien, a pesar de que hacer un retrato de algún aspecto de la realidad implica siempre una toma de conciencia, o al menos una selección previa (y necesariamente subjetiva) de un elemento determinado, para Balzac no existía una intención trascendente

⁹ Honoré de Balzac, “Prefacio a la *Comedia humana*”, en *La comedia humana*, t. 1, p. 19. La aspiración de Balzac coincide en gran medida con las afirmaciones de José Escobar acerca de la mimesis moderna (cfr. capítulo 1, nota 66, de la presente tesis): “La mimesis costumbrista —el costumbrismo, el realismo— quiere ser mimesis de la historia presente, de la prosa de lo particular y no de la poesía de lo general, según la concepción aristotélica clásica. Tiene una pretensión documental. En su ansia de veracidad, aspira a completar la representación histórica de la realidad transcribiendo lo que los historiadores desatienden, los aspectos circunstanciales de la realidad ordinaria, para ofrecer un cuadro de la historia que sea un cuadro de la vida civil, excluida de los libros que tratan de la gran Historia” [J. Escobar Arronis, “Costumbrismo entre romanticismo y realismo”, en *V Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo* (Barcelona, 1996), p. 22].

en la empresa que se impuso: a diferencia del costumbrismo tradicional, su objetivo era mostrar sin moralizar. Pero aunque Balzac se propuso reflejar a la sociedad tal como era, encontró el modo de introducir una variante respecto de la historia (entendida como consignación objetiva de acontecimientos): en su obra, los crímenes, vicios y faltas encuentran un castigo, el cual puede considerarse como una postura moral del novelista, que decidió dejar a la lógica narrativa la exposición de la moraleja. En otras palabras, el autor no expresó abiertamente prédica moral alguna, pero dejó que los hechos, aún más elocuentes, aleccionaran al lector. Entre los críticos, esa actitud despertó ciertas inquietudes y hasta severos cuestionamientos, a los que el autor respondió de la siguiente manera:

Al copiar toda la Sociedad, al captarla en la inmensidad de sus agitaciones, ocurre, es más, debía ocurrir que tal composición ofreciera más mal que bien, que tal parte del fresco represente un grupo culpable, y entonces la crítica empieza a clamar contra la inmoralidad, sin señalar la moralidad de tal otra parte, destinada a formar un contraste perfecto [...] Sobre este punto debo señalar también que los moralistas más concienzudos dudan demasiado de que la Sociedad pueda ofrecer tantas acciones buenas como malas y en el cuadro que trazo se encuentran más personajes virtuosos que personajes reprobables. Las acciones reprobables, las faltas, los crímenes, desde los más ligeros hasta los más graves, hallan siempre en él su castigo, humano o divino, clamoroso o secreto. He hecho mejor que el historiador, he sido más libre.¹⁰

Finalmente, la importancia que Balzac concedió a la Sociedad, es decir, a los hechos cotidianos propios de la vida individual, proporciona una guía de lectura de su vasta producción, al tiempo que revela una nueva concepción literaria: la Sociedad contemporánea se convertía en materia novelable. A partir de entonces la literatura podría abarcar una inmensa gama de asuntos que no por cotidianos resultaban menos dignos de ser narrados que las grandes hazañas y tribulaciones de la aristocracia. En consecuencia, ésta dejaría el lugar al hombre de la clase media, al burgués.

Del protagonismo de la burguesía en la literatura decimonónica da testimonio la insistencia con que los propios autores expresaron sus nuevas inquietudes estéticas. Tal es el caso de Benito Pérez Galdós, quien puso a uno de sus ensayos el siguiente título: “La

¹⁰ H. de Balzac, ob. cit., p. 23.

sociedad presente como materia novelable”.¹¹ En dicho texto, Galdós expuso una idea central: el vulgo, el público, es el autor principal de la literatura, pues proporciona el modelo que ésta copiará, y luego juzgará de la fidelidad de la reproducción. En sus palabras:

La sociedad presente como materia novelable, es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones. En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez.¹²

Ahora bien, cabe aclarar que de entre todo ese público o vulgo destacaba un sector específico a los ojos de los autores realistas: la clase media. Ésta, que aunque con reservas puede asociarse con la pujante burguesía, dotó a las novelas de ricas anécdotas basadas en sus vicisitudes más cotidianas. Por ello, en repetidas ocasiones Galdós reivindicó su protagonismo (social y literario), aconsejando valorarla como material inagotable de la creación artística; propuesta central que Galdós formuló de la siguiente manera:

¹¹ Este ensayo es el discurso que Pérez Galdós leyó ante la Real Academia Española con motivo de su recepción en 1897 (B. Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, pp. 173-182). Tanto por el tema que trata como por las concepciones que contiene, este texto es de suma importancia para entender los propósitos de la escuela realista española. Cabe destacar la similitud existente entre las ideas de este autor y las del propio Balzac; sirva el siguiente pasaje como botón de muestra: “Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (ibídem, pp. 175-176).

¹² Ibídem, p. 176. Al decir de José Escobar, la materia novelable de la que hablaba Pérez Galdós era el resultado de un proceso de textualización de la realidad efectuado por la mimesis costumbrista. Y ese mismo proceso también explicaría tanto el tránsito como la conexión entre costumbrismo y realismo, pues, como lo afirmó Escobar, “la relación entre costumbrismo y novela no es una cuestión mecánica de causa y efecto, sino de una concomitancia textual. La exteriorización de la sociedad presente textualizada en el costumbrismo proporciona la ‘materia novelable’ a que se refiere Galdós en su discurso de ingreso en la Academia: ‘La sociedad presente como materia novelable’. Sí, la sociedad presente textualizada ya por la mimesis costumbrista. El costumbrismo es la materia novelable” (J. Escobar Arronis, ob. cit., p. 30).

Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto.¹³

Si ya quedó clara la innegable preeminencia que la clase media había conseguido para la época en que la producción realista comenzó su auge (es decir, hacia 1870, por lo menos en España), ahora es necesario saber cómo se entendía ese concepto; en otras palabras: ¿cómo estaba compuesta esa clase?, ¿cuáles eran esas características que el novelista se proponía reproducir artísticamente?

Aunque Galdós la definió como una muchedumbre amorfa, aún sin fisonomía propia, para él la clase media era una zona donde confluían los “desertores” de la aristocracia y del pueblo. Ambos estratos, uno en decadencia y el otro en ascenso, estaban perdiendo sus características esenciales y se entreveraban en ese nuevo escaño social, que poco a poco adquiriría una configuración definitiva.¹⁴ Como es de suponerse, este proceso formativo se

¹³ B. Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, ensayo publicado en 1870 (en *Ensayos de crítica literaria*, pp. 122-123). En esa misma pieza, Galdós ofreció un interesante testimonio de la preponderancia social, económica e intelectual que la clase media había alcanzado hacia el último cuarto del siglo XIX: “Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades; ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias” (ibídem, p. 123). Por su importancia en el período que estudio en el presente trabajo, retomaré este tema en el siguiente capítulo, dedicado a analizar las características modernistas en *Angelina*. Será entonces cuando se profundice en la relación (o tensión) del artista con el nuevo público, y en la función del arte en la sociedad a partir de la instalación de la burguesía en el poder.

¹⁴ He aquí las palabras exactas del autor: “En esta muchedumbre consternada, que inventa mil artificios para ocultarse su propia tristeza, se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia, y que habían llegado hasta muy cerca de nosotros con organización potente. Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales [...] La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal. Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sinfín de reglamentos, legislando desafortadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará

caracterizó por un cambio vertiginoso destinado a homogeneizar costumbres y caracteres, todo lo cual se reflejó en la rapidez con que en la literatura se sucedían unas corrientes literarias a otras. Este aspecto no dejó de llamar la atención tanto de Galdós como de sus contemporáneos, quienes dieron cuenta de la confusión en muchos de sus escritos.

A pesar de que el capitalismo en México no se hubiera instalado por completo —pues la industrialización aún no se efectuaba de forma acabada y seguían vigentes muchas estructuras sociales y políticas heredadas del período colonial, lo que ha permitido que se hable de precapitalismo para calificar el nuevo orden económico—, los escritores parecían tener una conciencia más o menos clara de los elementos que constituían a la burguesía. Tal es el caso de Justo Sierra quien, en uno de sus escritos, identificó esta clase social con el sector educado de la población, cuya participación en el triunfo de las ideas liberales resultó decisiva. Valga, pues, como caracterización el siguiente pasaje de este autor:

Pero a quien se debió el triunfo reformista fue a la clase media de los estados, a la que había pasado por los colegios, a la que tenía lleno de ensueños el cerebro, de ambiciones el corazón y de apetitos el estómago; la burguesía dio oficiales, generales, periodistas, tribunos, ministros, mártires y vencedores a la nueva causa.¹⁵

Para Sierra, esa nueva clase social era el resultado de la mezcla de europeos e indígenas, mezcla que empezaba a adquirir tanto mayoría numérica como influencia social y económica, razón por la cual era caracterizada como el motor que movía a la sociedad y que definía, en última instancia, todo el movimiento comercial, cultural y político del país.¹⁶ Al poner de relieve su composición racial, Sierra anticipó una característica

por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales” (B. Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, p. 178).

¹⁵ Justo Sierra, “Evolución política del pueblo mexicano”, en *Obras completas del maestro Justo Sierra*, t. XII, p. 306.

¹⁶ Para Sierra, la clase burguesa “ha constituido el factor dinámico en nuestra historia; ella, revolucionando unas veces y organizando otras, ha movido o comenzado a mover las riquezas estancadas en nuestro suelo; ha quebrantado el poder de castas privilegiadas, como el clero, que se obstinaba en impedir la constitución de nuestra nacionalidad sobre la base de las ideas nuevas, hoy comunes a la sociedad civilizada; ha cambiado en parte, por medio de la desamortización, el ser económico de nuestro país. Ella ha opuesto una barrera a las intenciones de aclimatar en México gobiernos monárquicos; ella ha facilitado por medio de la paz el advenimiento del capital extranjero y las colosales mejoras del orden material que en estos últimos tiempos se han realizado; ella, propagando las escuelas y la enseñanza obligatoria, fecunda los gérmenes de nuestro

importante de la burguesía: el mestizaje como elemento de integración cultural, una idea que Samuel Ramos retomaría años después para acuñar el concepto de cultura criolla.¹⁷

Es posible comprender que la nueva actitud representada por el realismo tuviera entre sus imperativos aquel de retratar a la sociedad contemporánea, la cual se encontraba en un período de transformación y ofrecía un nuevo sector social: la clase media, que muy pronto habría de ocupar el papel protagónico en la literatura. Por tanto, cuando se hable del realismo mexicano conviene tener presente que éste no se comportó como una escuela bien definida, con unos límites precisos respecto de otras tendencias literarias, sino que más bien representó una interesante confusión de géneros y matices en que puede advertirse una búsqueda estética por parte de los escritores. De este modo, el afán de encontrar una literatura que fuera cabal expresión del sentir nacional debe entenderse como un propósito común a los hombres de letras del siglo XIX, y no como un proyecto exclusivo de la escuela nacionalista.

1. RAFAEL DELGADO FRENTE A LA CRÍTICA LITERARIA

Por lo que toca a los juicios críticos relativos a la producción literaria de Delgado, puede notarse que hay un acuerdo en calificarla como realista, aunque existen ciertos matices dignos de ser destacados y que, por su importancia, serán retomados más adelante.¹⁸ Por el

progreso intelectual; ella ha fundado en la ley, y a vuelta de una generación habrá fundado en los hechos, la libertad política” (J. Sierra, “México social y político: Apuntes para un libro”, en *Obras completas*, t. IX, p. 131).

¹⁷ Es de notar que al abordar este mismo asunto, Samuel Ramos empleó unos términos muy parecidos a los proporcionados por Sierra. Baste el siguiente pasaje como ejemplo de lo anterior: “Por su calidad, la clase media ha sido el eje de la historia nacional y sigue siendo la sustancia del país, a pesar de que es cuantitativamente una minoría. En esta clase, los conceptos de familia, religión, moral, amor, etcétera, conservan el cuño europeo modificado [...] pero actuando como realidades vitales, de modo que es justo considerarlos como una cultura media, asimilada a nuestra ubicación geográfica, que denominaremos *cultura criolla*” (S. Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 68). Por su parte, Joaquina Navarro consideró que la burguesía, “que se vio aparecer durante la Reforma y que ahora apoyaba al general Díaz en busca del tan deseado ‘orden y progreso’ que el general prometía”, constituyó, junto con el clero y los terratenientes, otro motor importante del Porfiriato (cfr. J. Navarro, ob. cit., p. 17).

¹⁸ Aunque no serán mencionados aquí, cabe destacar el valor testimonial de los artículos de dos contemporáneos de este escritor: Federico Gamboa y Amado Nervo quienes, a través de unas bellas páginas cargadas de episodios anecdóticos, coincidieron en señalar el mérito literario de su compatriota. Estos artículos resultan aún más importantes si se considera que ambos autores pertenecieron a escuelas

momento, he ordenado dichas opiniones de acuerdo con su catalogación en los movimientos literarios, es decir, desde aquellas que se pronuncian por un realismo puro hasta las que consideran que la obra de Delgado debe juzgarse con algunas reservas, razón por la cual algunos críticos se muestran cautelosos en su clasificación.

En el extremo de tales pronunciamientos, y después de analizar una vertiente de la producción de este escritor, a saber: su vocación magisterial, Jacqueline Mayorga concluyó que “Rafael Delgado rescata la preceptiva del siglo XIX de la escuela realista de la cual es ferviente seguidor, ‘en la más noble y genuina expresión del vocablo’”.¹⁹

Por su parte, al emprender la revisión de la novela realista mexicana, Joaquina Navarro no dudó en considerar a Delgado como uno de sus exponentes más distinguidos. Entre las razones que proporcionó, esta autora destacó la sencillez de los argumentos de sus novelas y el hecho de que éstos aparecieran ceñidos a determinados episodios de la vida cotidiana (particularmente de la clase media), lo que alejó al autor de enfrentarse con complicaciones imaginativas u originales, un rasgo característico de la escuela realista. Por otro lado, Navarro rechazó la posibilidad de calificar de costumbrista la novelística de Delgado, puesto que los pasajes de sus novelas que pudieran recibir tal título no son suficientes para apuntalar esa opinión; además, cuando los cuadros de costumbres aparecen llevan una clara

radicalmente opuestas en lo que a objetivos estéticos se refiere [F. Gamboa, “Rafael Delgado”, en *Revista de Revistas*, 7 de junio de 1914; reproducido como “Rafael Delgado, el huraño autor de *La Calandria*”, en *México en la Cultura* (tercera época, núm. 801), suplemento de *Novedades*, tercera época, año XXIX, núm. 8457, México, 26 de julio de 1964, pp. 3 y 6; A. Nervo, “Don Rafael Delgado”, en *Semblanzas y crítica literaria*, pp. 22-25]. También posee valor testimonial la curiosa descripción física que Ciro B. Ceballos hizo del veracruzano el día que se conocieron: “Aún lo estamos viendo en este instante: de mediana estatura, de buenas carnes, sin llegar a la robustez, lleva en la trémula diestra un paraguas con puño de mal gusto, a la vez, que, en el antebrazo, correspondiente a la siniestra, colgaba el abrigo de paño pardo doblado cuidadosamente, el chaleco que estaba cruzado por brillante cadena de plata nielada, con un heráldico lis por colgajo, auguraba, una cebolleta de esas que marchan exactamente con el meridiano, el moquero asomaba sus puntas de lino por la bolsa pectoral de la levita, eran limpiísimos los charoles borceguíes, portaba, calados, los guantes, era flamante su peinado, y, las aguzadas puntas del blondo bigote, hacían resaltar los pómulos, recién afeitados que ostentaban el viso mate que dejan en el grano de la piel después de ser usados, los pierrotescos polvos de arroz...” (Ciro B. Ceballos, “Rafael Delgado”, en *En Turania*, edición crítica de Luz América Viveros Anaya, tesis de maestría, pp. 133-134).

¹⁹ Jacqueline Mayorga, “La preceptiva realista de Rafael Delgado”, en J. Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión: Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, p. 345. Esta autora basó su estudio en el texto de Delgado titulado *Lecciones de literatura. Estilo y composición*, cuya finalidad era la de proporcionar un sencillo manual a los estudiantes del curso de lengua y literatura que le fue asignado.

intención, por parte del autor, de destacar su valor folclórico, y aunque bien entretrejididos en la narración, no pierden su independencia respecto de ella. En consecuencia, Delgado pertenece, de acuerdo con esta autora, a la escuela realista mexicana.²⁰

Pero éstas son, quizá, las opiniones más radicales respecto al tipo de realismo practicado por Delgado pues, según se verá, el resto de los críticos han ido un poco menos lejos. Por ejemplo, partiendo de un artículo de Antonio Castro Leal, José Mancisidor opinó que Delgado fue un heredero del realismo español, circunstancia que lo alejó del que ejercieron Balzac o Zola. Al mismo tiempo, consideró que su novelística tuvo una importante influencia del romanticismo francés. Todo esto lo llevó a concluir que Rafael Delgado fue “realista en la forma y romántico en el fondo”, sin que eso le reste el mérito de haber sido “uno de los creadores del realismo formal en la novelística mexicana”.²¹

De esta opinión fue Enrique Anderson Imbert, quien dedicó escasas líneas a describir la producción del autor veracruzano, al que incluyó entre los cultivadores de la prosa narrativa de finales del siglo XIX, junto con Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno, Emilio Rabasa, entre otros. En particular, de Delgado dijo que, “cuando quería ser realista, se lo impedía su excesivo sentimentalismo”. Igualmente, consideró que “un soplo romántico mantiene fresca la descripción de las costumbres regionales” en sus novelas más destacadas.²²

²⁰ Navarro sintetizó de la siguiente manera el realismo de Delgado: “La personalidad de Delgado como hombre de vida sencilla y retirada señala las características esenciales del estilo realista de sus novelas. Huye de la crítica de núcleos sociales determinados, de problemas políticos o económicos y del ataque concreto a una institución o a un tipo especial de personas; presenta, en conjunto, las inquietudes y defectos de la vida mexicana en la época porfirista” (J. Navarro, ob. cit., p. 152).

²¹ José Mancisidor describió a Delgado como: “Un novelista que aspira, como lo repite, a pintar la realidad que lo rodea. No obstante, su realismo se queda en el paisaje físico de los pueblos y las ciudades mexicanas. Un realismo formal que nace de su lenguaje, de su amor a lo mexicano, de su fidelidad descriptiva y de su estilo directo que rechaza, por ocioso, todo lo superfluo. En esto, como lo asienta Castro Leal, radica el realismo de su obra. Porque en lo demás es profundamente romántico: un romántico cercano a Víctor Hugo y a Eugenio Sue, con el mismo afán de subrayar las virtudes de los hombres, independientemente de su condición social” [J. Mancisidor, “El realismo de Rafael Delgado”, en *Revista Mexicana de Cultura* (segunda época, núm. 334), suplemento dominical de *El Nacional*, segunda época, año XXV, t. XXX, núm. 8782, México, 23 de agosto de 1953, p. 7].

²² Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, p. 312.

En la misma línea, Mariano Azuela llegó a la consideración de que Delgado rompió con la escuela realista imperante al plasmar una moral y una concepción del mundo que podría calificarse de maniquea. Por esa razón, según el autor de *Los de abajo*:

Delgado sólo fue realista en apariencia, tanto por temperamento como por educación. Con habilidad supo aprovechar los recursos de la escuela literaria en boga; pero si consiguió verdad perfecta en escenarios, paisajes y ambientes, en la psicología de sus personajes es de una gran fragilidad. Su visión se detiene en la superficie. Cierta romanticismo mañosamente oculto, asoma no muy de tarde en tarde, y en ocasiones, cuando se descuida, se impone en pasajes muy importantes. Pero la mesura y la discreción que son su característica, lo salvan de estos desfallecimientos, permitiéndole escalar cumbres a donde nuestra novela jamás había llegado.²³

Por su parte, si bien José Luis Martínez lo incluyó también dentro de la escuela realista, opinó, de manera semejante a los críticos anteriores, que Delgado presenta una interesante fusión de romanticismo y realismo en sus novelas, puesto que para él ambos términos no ofrecían una contradicción ni en la literatura ni en la vida.²⁴

Finalmente, cito a uno más de los críticos que se alineó en torno a esta clasificación, es decir, aquella que coloca a Delgado como un autor que entremezcló el realismo y el romanticismo en su obra. Me refiero a Antonio Castro Leal, quien al hablar de *Angelina*, novela que definió como una de “esas narraciones que son como un desfile de recuerdos, como una confesión en que el autor se libera y justifica”, consideró que en ella hay rasgos del romanticismo francés (derivados de la naturaleza autobiográfica de la narración) en estrecha unión con elementos provenientes de la escuela realista española (sobre todo en la transformación o maduración del protagonista, que adquiere las habilidades necesarias para desempeñarse en una sociedad instalada en el plano de la realidad).²⁵

²³ Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*, p. 137.

²⁴ J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, p. 753. El último juicio proviene de un pasaje de *Los parientes ricos* que ha sido muy citado por contener lo que se ha interpretado como la postura estética de su autor. A él volveré más adelante.

²⁵ Antonio Castro Leal, “El arte narrativo de Rafael Delgado”, en *Revista Mexicana de Cultura* (segunda época, núm. 334), suplemento dominical de *El Nacional*, segunda época, año XXV, t. XXX, núm. 8782, México, 23 de agosto de 1953, p. 6. En términos generales, John Brushwood participó de la opinión de Castro Leal al afirmar que: “Las novelas de Delgado ostentan una mezcla de romanticismo y realismo que a veces da lugar a una exageración de lo sentimental dentro de un conjunto realista. El fenómeno molesta al lector por su

Ahora bien, una variante de esta última clasificación la proporcionó el crítico Rafael Ángel de la Peña al proponer la aplicación del concepto de “idealismo realista” a la producción novelística de Delgado. Este concepto no es sino un justo medio entre dos actitudes: “el optimismo idealista y el pesimismo naturalista”, tal como lo ejemplificó Goethe en sus composiciones. De acuerdo con esto, explica De la Peña:

Este idealismo realista guió la pluma de Delgado al escribir su *Angelina*. Si los personajes de esta fábula son en todo o en parte copia del natural, están purificados de las deformidades o fealdades que el novelista no puede aprovechar en el claroscuro de sus cuadros. Si por el contrario, son hijos de la fantasía, han sido ideados con tal verdad, que se confunden con personas reales a quienes vemos y hablamos todos los días. Por otra parte, trazados sus caracteres con pulso firme y seguro, jamás vacilan, siempre son idénticos consigo mismos; hablan y obran sus personajes en cada situación, según corresponde a la idea que de ellos nos ha hecho formar el poeta, cumpliendo todos con el *sibi constet* de Horacio.²⁶

Para finalizar este recuento, he dejado en último lugar el juicio de un importante historiador de la literatura mexicana: Ralph Warner. Esto se debe a dos razones: en primer lugar, porque sus anotaciones pueden servir como resumen de las que se expusieron con anterioridad, pues este crítico propuso una filiación estética para las obras de Delgado que, al tiempo que es más amplia, permite sortear muchas de las dificultades teóricas con que se enfrenta el estudioso al querer clasificarlas en alguna corriente determinada; en segundo lugar, esa decisión se vio motivada por el hecho de que, con sus opiniones, Warner dio la

improbabilidad hasta que, tras un poco de reflexión, se da cuenta de que esta carga sentimental es bastante probable en la situación retratada por el novelista. Los libros de Delgado son novelas de costumbres y no contienen tesis políticas” (J. Brushwood, ob. cit., p. 24). Además, este crítico aseguró no haber encontrado una explicación satisfactoria “de la mezcla entre romanticismo y realismo, que es evidente en las novelas del siglo XIX” (ibídem, p. 51).

²⁶ Al tratar de las características literarias de *Angelina*, De la Peña proporcionó un juicio interesante por coincidir con un aspecto abordado en el capítulo anterior, a saber: el afán didáctico o ético del autor, aparentemente contrapuesto al objetivo plasmado en el prólogo a dicha obra. Al respecto, este crítico consideró que: “La novela, como se ve, no es trascendental, ni docente; su autor afirma que ‘sólo aspira a divertir’; mas a pesar que Delgado no alardea de profundo pensador, ni de maestro y pedagogo de la sociedad, su obra, escrita sin intención de ejercer ningún magisterio, enseña mucho y muy bueno. En ella, no solamente hay elementos estéticos; los hay también éticos; ahora bien, desde el momento en que aparecen tales elementos en la novela, cualquiera que ella sea, para el lector no puede ser indiferente el uso que de ellos se haga” (R. A. de la Peña, “Estudio crítico de *Angelina*”, en *El Renacimiento*, t. III, 1894, pp. 129-132; reproducido con el título “El arte por el arte. Estudio crítico de la novela *Angelina*”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, año XXXVII, t. IV, núm. 13129, México, 30 de agosto de 1953, p. 11 C).

pauta para sugerir la existencia de una postura ecléctica en la obra de Delgado, un planteamiento que articula el presente trabajo y que fue anunciado en la introducción.

Luego de destacar los méritos del novelista veracruzano, a quien consideró “el mejor estilista que ha tenido México en la novela del siglo pasado”,²⁷ Warner aventuró la siguiente conclusión, la cual es producto de su análisis más que de una afirmación expresa de Delgado: este escritor es moderno y ecléctico. Para proponer la primera de estas características, Warner argumentó que el manejo de la psicología de los personajes en sus novelas es distinto del de las obras de sus contemporáneos, ya que: “Con todo su mexicanismo, sus personajes no son meros figurines que llevan los vestidos de su país; son personas con vida interior que el novelista tiene la habilidad de dejarnos conocer. Respecto a la psicología, *Delgado es un novelista moderno*”.²⁸

Aunque Warner aceptó que Delgado “tiene esa observación exacta del mundo exterior que caracteriza a los realistas de todo el mundo”,²⁹ también encontró ciertas diferencias en el tipo de realismo que se halla en sus novelas, por lo que propuso usar el término de ecléctico para definir su producción. En sus palabras:

Delgado no es realista ni romántico casual como sus contemporáneos. No sé que él haya empleado el término “ecléctico” en su sentido técnico literario. Por otra parte fácilmente se encuentra en sus novelas y en su texto, *Lecciones de literatura* (1904), su condenación de las malas prácticas del romanticismo. Mas, en un sentido vital, Delgado es un ecléctico: deliberadamente escoge un camino medio entre el realismo

²⁷ Ralph Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, p. 97. Aunque Warner incluyó a Delgado entre los representantes del realismo mexicano, de su estudio se desprende una consideración de suma importancia, es decir, le atribuye una postura moderna que reinterpreta los aspectos tanto del realismo como del romanticismo. Concretamente en el caso de *Angelina*, esta postura rebasa todo intento de encasillar al novelista en un nicho estético cerrado.

²⁸ *Ibidem*, p. 98 (el subrayado es mío). La aguda penetración psicológica que Delgado mostró en sus novelas ya había sido advertida por Victoriano Salado Álvarez, quien consideró este rasgo como un mérito tan grande como el de su estilo sobrio y correcto. En palabras del propio Salado: “El gran mérito de Delgado estriba para mí en haber descrito admirablemente la vida de las poblaciones cortas con sus chismes, sus rivalidades, sus fiestas y sus tristezas [...]. Al hablar de un escritor de la talla de Delgado, disertador observador, insigne analista, hábil y entendido psicólogo, no se puede pasar por alto su estilo limpio, terso, elegante, tan lejano de los primores de ciertos hablistas que se quiebran de sutiles, como del descuido de otros que pasan de llanos a pedestres y que se venden como artistas de ley” [V. Salado Álvarez, “Rafael Delgado (1853-1914)”, en *Las máscaras de la Revista Moderna 1901-1910*, pp. 127-131, especialmente p. 130].

²⁹ Cfr. R. Warner, *ob. cit.*, p. 98.

y el romanticismo, descartando las exageraciones de ambos y buscando lo que hay de bueno en cada uno.³⁰

Parto, pues, de la concepción de Warner que enmarca a Delgado como un escritor ecléctico que se mueve entre el realismo y el romanticismo, para abundar en la participación de este autor dentro del movimiento modernista.

2. HACIA UNA PRECEPTIVA PERSONAL

Pero ¿qué pensaba el propio Rafael Delgado respecto de la filiación estética de sus obras?; es decir, ¿de qué principios partió al escribir sus novelas? Con el fin de dar una respuesta que se aproxime a las concepciones del autor o, pudiera decirse, a su preceptiva, será de gran utilidad revisar algunas de las opiniones que dejó plasmadas en sus artículos de crítica literaria. En esos breves ensayos dedicados, ya a reseñar la obra de un coterráneo, ya a comentar alguna obra clásica de la literatura (como *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz, o *Hamlet*, de Shakespeare), el lector puede rastrear ciertos principios que tuvieron efectiva aplicación en las novelas del autor. Por ejemplo, en una carta dirigida a Cayetano Rodríguez Beltrán, Delgado expresó tres lineamientos fundamentales para conseguir, de acuerdo con las necesidades imperantes en su época, una buena obra de creación. En primer

³⁰ Ibídem, p. 99. Al referirse a *Angelina*, Warner puso de manifiesto la existencia de rasgos o elementos románticos y realistas en estrecha convivencia. Por ejemplo, consideró romántico el modo de elaboración de la novela, que le pareció “un intento de crear la realidad con los recursos y recuerdos del romanticismo”; en cambio el protagonista, cuya actitud romántica y voluble es reprobada por el autor aunque le produce añoranza por el tiempo pasado, representa una manera de sentir propia del realismo, dada sobre todo en la transformación que sufre su carácter a lo largo de la historia. Finalmente, Warner concluyó que: “Rafael Delgado usó el viejo tema de *María* para darle nueva vida y nueva dirección. No es esta obra de un romántico, sino *una interpretación moderna*” (ibídem, pp. 100-101. El subrayado es mío). Cabe destacar que estas últimas afirmaciones coinciden en gran medida con una de las definiciones de realismo que Emilia Pardo Bazán propuso en uno de sus escritos: “Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas” [E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante (1882-1883)*, en *Obras completas III: Cuentos, crítica literaria (selección)*, p. 582]. Con independencia de que la Bazán se refiriera a la oposición existente (o atribuida, por lo menos en España) entre realismo y naturalismo, esta aclaración bien puede aplicarse a la relación entre realismo y romanticismo, pues muchas veces se caracterizó a éste como “idealista” y a aquél como “basado en la cruda realidad”. Lo que importa subrayar es el hecho de que la postura ecléctica puede verse como un rasgo presente en más de una tendencia literaria, e incluso como un elemento del realismo.

lugar, destacó que la materia literaria debía encontrarla el escritor en la Naturaleza que lo rodea, en el paisaje nativo, lo que concuerda en gran medida con las sugerencias del maestro Altamirano; en segundo lugar, aconsejó procurar la sobriedad en el estilo, que sólo se logra cuando se eligen los rasgos más característicos de la realidad, y no cuando el poeta se pierde en retratar las minucias y los pequeños detalles que aburren al lector común; en tercer lugar, hizo hincapié en la dicción, que a su juicio debía ser cuidada, aunque sin negar la entrada a la rica variedad de giros y expresiones de que goza la lengua castellana, es decir, había que pulir el estilo hasta hacerlo ágil, claro y natural, para lo cual resultaba útil seguir el ejemplo de los grandes maestros.³¹

Por lo que toca a su preferencia por el romanticismo o el realismo, Delgado se mostró igualmente propicio a uno y otro, siempre y cuando se tratara de obras que no cayeran en los excesos:³²

³¹ He aquí la recomendación: “Convendría, a mi juicio (humilde como mío) que cuidase usted más la dicción (de ordinario correcta) a fin de hacer más límpida la frase, más variado el giro y más concisa la expresión. No quiero decir con esto que se ande usted con repulgos académicos como suele decirse, y haga que su estilo, tan corriente y gallardo, se vuelva tardío y laborioso, no —¡guárdeme de ello Dios!—, que nada resulta bello cuando no es espontáneo, sino que aproveche usted más, puesto que es lícito el hacerlo, de su abundante lectura de los buenos hablitas, para enriquecer la propia dicción con tantos y tantos giros en que abunda la lengua castellana” (R. Delgado, “A Cayetano Rodríguez Beltrán. Carta literaria”, en *Obras completas III: Estudios literarios*, pp. 13-16; especialmente, pp. 15-16). Es interesante recordar que Delgado perteneció a la Academia Mexicana, circunstancia que no obstó para que recomendara alejarse del puritanismo lingüístico (los “repulgos académicos”). Según puede constatarse en sus novelas, más bien optó por la frescura del lenguaje, dando cabida a neologismos y americanismos en dosis precisas y controladas, lo que le ganó el elogio generalizado de tener un estilo castizo.

³² Al decir excesos me refiero a ciertos vicios que se habían extremado tanto en las obras realistas como en las románticas. Éstas merecieron el siguiente juicio del autor: “En efecto, la novela idealista y particularmente la romántica —y téngase en cuenta que hablo en general— con sus fantaseos y delirios y su viajar continuo por las regiones de lo ideal, hizo aborrecer la vida común y corriente, produciendo esas turbas de pálidos y melencólicos soñadores y de doloridas y gemebundas señoritas que anhelaban —¡y vaya si el gusto era malo!— la dulce nostalgia del Rafael de Lamartine o el fin trágicamente criminal de Werther; la tisis de la Dama de las Camelias, o cuando tan insano deseo iba por mejor camino, los infortunios de Atala o los desengaños de Graciela” (R. Delgado, “Prólogo a ‘Los hermanos Colombe’, cuento por Jorge de Peyrebrune”, en *Obras completas III: Estudios literarios*, p. 20). Ésta es la crítica latente que encuentro en *Angelina* respecto de la influencia nociva del romanticismo en los jóvenes, lo que puede identificarse con la “moraleja” de la gran obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cuya protagonista perece a causa de las fantasías provocadas por sus lecturas, lo que es posible extender a la sociedad parisina de la época que vio surgir el realismo (aunque, según han notado varios críticos, Flaubert señaló un importante cambio en esa corriente, el cual se vio marcado por la decepción y el extremismo de los principios de la escuela; cfr. J. Oleza, ob. cit., pp. 10-12).

Yo soy el primero en confesar, lector amabilísimo, que el peligro de unas y otras [novelas] es cierto, pero advierto que ninguno de los géneros es malo de por sí y que intemperancias caben, por desgracia, tanto en el uno como en el otro. A mi ver ambos géneros serán buenos cuando los autores vayan por el sendero debido, digo más, por sendero cristiano. De una escuela y de otra conozco libros que siempre apartaré, con santo celo, de manos de toda persona que me sea querida, y he leído no pocas obras de idealistas y de realistas que conceptúo buenas, moralizadoras y benéficas, sin que te pienses, ni por un momento, lector mío, que las tales novelas son insulsas e insípidas narraciones para uso de doctrosinos o chiquillas de escuela [...] / Cuando una novela es buena, no sólo por lo ingenioso de la fábula y por las gracias del estilo, sino también por las tendencias y por la manera, buena es...³³

Sin embargo, Delgado advertía que de forma gradual la novela realista estaba desplazando a la romántica, de manera que, ante la buena fortuna de la nueva corriente, aconsejaba a los lectores que no la evitaran, pero que procuraran las buenas obras sobre aquellas que sólo saben plasmar los defectos y los vicios de la sociedad que retratan. En este punto reconoció que, en último término, el acierto de una novela es independiente de la escuela a que pertenece, pues más bien tiene relación con la habilidad y el propósito de su autor. Cabe señalar que para Delgado gran parte del acierto literario radicaba en la moralidad que hubiera en la obra, esto es, en la enseñanza que el lector podría extraer de ella (lo que confirma el carácter didáctico que se explicó en el segundo capítulo del presente trabajo); en consecuencia, en su prólogo al cuento “Los hermanos Colombe” de Peyrebrune, dejó plasmada su opinión respecto del realismo y de la inmoralidad que tanto se le achacaba:

No quiero hablar aquí del tan asendereado Realismo, de ese Realismo que tan irreflexivamente recomiendan unos y tan neciamente vituperan otros; ni este prólogo, si así merece llamarse, debe ser muy largo; pero aprovecho la oportunidad para hacerlo notar, con el fin de calmar tus escrúpulos, que la inmoralidad del Realismo, tan vociferada y maldecida, es cuestión de acierto en los autores, y que no todos los escritores de la aborrecida escuela gustan de presentar horrores e inmundicias físicas y morales. Realista es esta historia vulgar que a la vuelta sigue: puedes leerla sin temor, que en ella no encontrarás nada que no vaya ajustado a los principios de la moral más severa; léela que hartos te vas a divertir y hartos

³³ R. Delgado, “Prólogo a ‘Los hermanos Colombe’, cuento por Jorge de Peyrebrune”, en *Obras completas III: Estudios literarios*, p. 20.

encontrarás que imitar en ella, si eres de los que leen y meditan para sacar provecho de virtud de todo libro.³⁴

Haciendo, pues, una clara distinción entre los principios del realismo y sus aplicaciones, Delgado llegó a considerar que este movimiento literario, bien entendido, podía merecer la ovación general. De esta manera, en virtud de que tanto para él como para sus contemporáneos la literatura constituía el reflejo de la sociedad, por lo que en última instancia la inmoralidad derivaba más bien de la situación social que de la lectura de determinadas obras, Delgado vio con buenos ojos el surgimiento del realismo:

no son las novelas malsanas las que desmoralizan a la sociedad, como muchos creen hasta el punto de imaginarse que si se acabara esa literatura el mundo sería una tierra de venturanza, sino que las sociedades corrompidas producen novelas corruptoras; que las novelas retratan a las sociedades que las producen y que los malos libros tienen no poco de quienes los compran y los leen. Lee las encantadoras páginas del libro que tienes en las manos y confesarás que el Realismo, bien entendido, sobrio, amable y civilizador, es digno de aplauso.³⁵

Pero a partir de estas líneas es difícil concluir que Delgado se considerara completamente realista. Según se ha visto a lo largo de este capítulo, antes de atribuir una filiación estética determinada a este escritor, la crítica ha mostrado cierta vacilación, e incluso se ha creído ver una interesante mezcla de elementos románticos y realistas en su

³⁴ *Ibídem*, p. 21. Por lo demás, este juicio recuerda una de las opiniones de Joaquina Navarro expresada con anterioridad en este trabajo, a saber: “En mayor o menor grado, de una manera más o menos encubierta, las novelas realistas plantean una tesis. El realismo pone en la observación de las costumbres un propósito trascendental para llegar a las causas y soluciones de los problemas que estudia” (J. Navarro, *ob. cit.*, p. 26). Es de hacer notar que en los escritos de los autores realistas más relevantes, como Balzac y Pérez Galdós, el aspecto de la moralidad ocupa un espacio importante, y lo mismo puede decirse respecto del naturalismo que, no obstante la crudeza de sus descripciones, se había impuesto una tarea trascendente: controlar las circunstancias sociales con el fin de corregir las que fueran nocivas a la sociedad, todo ello mediante la observación y experimentación del método científico. Así lo entendía el propio Zola, quien, refiriéndose a los novelistas, advirtió: “...también queremos ser dueños de los fenómenos de los elementos intelectuales y personales para poderlos dirigir. Somos, en una palabra, moralistas experimentadores que demuestran por la experiencia cómo se comporta una pasión en un medio social. El día en que conozcamos el mecanismo de esta pasión podremos intentar reducirla o, por lo menos, hacerla lo más inofensiva posible [...] Así hacemos sociología práctica y así nuestra tarea ayuda a las ciencias políticas y económicas [...] Ser amo del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo por la experiencia las cuestiones de la criminalidad, todo ello ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales obreros del trabajo humano?” (E. Zola, “La novela experimental”, en *El naturalismo*, pp. 46-47).

³⁵ R. Delgado, “A Cayetano Rodríguez Beltrán. Carta literaria”, en *Obras completas III: Estudios literarios*, p. 21.

estilo. Por tanto, además de los pasajes que se han citado en este apartado, muy probablemente puede servir de guía este pequeño diálogo de *Los parientes ricos*: “—Primita mía —dice Alfonso a Margot—, escucha mi novela. / [...] / —¿Realista? / —Sí; y de buena cepa... Más bien, romántica. / —¿Romántica y realista? / —No son términos antitéticos”.³⁶

Si se acepta esta afirmación como un esbozo de la postura estética del autor (la cual estaría a medio camino entre dos tendencias literarias), podría considerarse válido el enfoque de Warner respecto del eclecticismo que él advertía en las obras de Delgado. Asimismo, el diálogo citado apuntala la tesis que se ha sostenido a lo largo de este trabajo y que coincide con las afirmaciones de dicho crítico. Empero, éste no es el único apoyo de ese planteamiento pues, según se ha visto, el propio Pérez Galdós notaba ya una confusión de estilos y escuelas en su época, la cual era incluso percibida por el público lector. Por lo demás, al decir de algunos críticos este novelista incorporó ciertos aspectos de la escuela romántica en sus novelas (de la primera fase), y si bien los usó con un propósito determinado —consciente o no—, la utilización puede entenderse como un testimonio del proceso literario que entonces se gestaba, y al que México no fue ajeno.³⁷ De igual forma, Emilia Pardo Bazán, novelista contemporánea de Galdós, reconocía que el realismo daba cabida a todo lo bueno que podían ofrecer las corrientes literarias precedentes, y aunque rechazaba el término de eclecticismo para denominar esa actitud, sus afirmaciones pueden entenderse en un sentido muy semejante al de los juicios de Warner. Éstas son las palabras con que la Bazán definió la tendencia literaria de su época:

así, del clasicismo renacen hoy cosas realmente buenas y bellas que en él hubo, o que por lo menos, si no son buenas y bellas, están en armonía con las exigencias de

³⁶ R. Delgado, *Los parientes ricos*, p. 205.

³⁷ En uno de sus artículos, Biruté Ciplijauskaitė citó las conclusiones de un estudio de Donald Fanger sobre el “realismo romántico” de Dostoyevski, el cual puede aplicarse también al Galdós de la primera etapa. Según dicho estudio, las características de este tipo de escritura son: “escenas de misterio folletinesco, uso del contraste y del *chiaroscuro*, énfasis en la metrópolis y en los barrios bajos” (B. Ciplijauskaitė, “El romanticismo como hipotexto del realismo”, en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 93).

la época presente y del actual espíritu literario. Lo propio sucede al romanticismo; de él sobrevive cuanto sobrevivir merece, mientras sus exageraciones, extravíos y delirios pasaron como torrente de lava, abrasando el suelo y dejando en pos inútil escoria. Una literatura nueva, que ni es clásica ni romántica, pero que se origina de ambas escuelas y propende a equilibrarlas en justa proporción, va dominando y apoderándose de la segunda mitad del siglo XIX. Su fórmula no se reduce a un eclecticismo dedicado a encolar cabezas románticas sobre troncos clásicos, ni a un sincretismo que mezcle, a guisa de legumbres en menestra, los elementos de ambas doctrinas rivales. Es producto natural, como el hijo en quien se unen sustancialmente la sangre paterna y la materna, dando por fruto a un individuo dotado de espontaneidad y vida propia.³⁸

Ésta es una cita importante porque contiene, resumidas con bastante claridad, las principales características de la actitud ecléctica que también estuvo presente en los escritores realistas y naturalistas de la segunda mitad del siglo XIX, no sólo de España, sino también de México.

En el mismo tenor, Biruté Ciplijauskaitė, en un artículo titulado “El romanticismo como hipotexto del realismo”, propuso que: “El romanticismo puede estar presente en una obra realista, sea como una técnica asimilada, sea como tema para criticarlo, sea como una caricatura por medio de la cual se parodia tanto el tema como la técnica”.³⁹

³⁸ E. Pardo Bazán, ob. cit., pp. 588-589. Además de admitir que tanto el realismo como el naturalismo se fundaron y apoyaron en los principios proclamados por la escuela romántica, la Pardo Bazán consideraba que la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX “presenta rasgos característicos: reflexiva, nutrida de hechos, positiva y científica, basada en la observación del individuo y de la sociedad, profesa a la vez el culto de la forma artística, y lo practica no con la serena sencillez clásica, sino con riqueza y complicación”. Unas líneas más adelante, añadía: “Nótase en ella [la literatura] cierto renacimiento de las nacionalidades, que mueve a cada pueblo a convertir la mirada a lo pasado, a estudiar sus propios excelsos escritores, y a buscar en ellos aquel perfume peculiar o inexplicable que es a las letras de un país lo que a ese mismo país su cielo, su clima, su territorio. Al par se observa el fenómeno de la imitación literaria, la influencia recíproca de las naciones, fenómeno ni nuevo ni sorprendente, por más que, alardeando de patriotismo, lo condenen algunos con severidad irreflexiva” (ibídem, p. 590). Este comentario, cuya extensión corre parejas con el interés de las reflexiones que contiene, permite reafirmar dos principios importantes: en primer lugar, la carta de antigüedad de la idea del “cruzamiento en literatura” propuesta en México por Manuel Gutiérrez Nájera, así como su aceptación por parte de una de las representantes del naturalismo español; en segundo lugar, la idea de que el realismo, además de ser una literatura nacional debido a su afán de reflejar la propia realidad, no fue un movimiento del todo opuesto al romanticismo que lo precedió, ya que si bien condenó sus excesos, también supo recoger los buenos resultados de su labor.

³⁹ B. Ciplijauskaitė, ob. cit., p. 91. El artículo citado comienza con una interesante afirmación que, por un lado, recuerda la vacilación de los críticos mexicanos al definir la obra de Delgado, a la que se aplicaron términos tales como “realismo romántico” o “realismo idealista”, y, por otro, colocaría a este escritor en un contexto más amplio, es decir, en el marco del realismo español e incluso del ruso. En el párrafo aludido puede leerse que: “Al bautizar retrospectivamente ciertos fenómenos observados por los años 1820-1823, Galdós señala una de las dificultades con las que tropieza el investigador que quiere clasificar las obras de sus contemporáneos: ¿dónde situar los comienzos del romanticismo, el realismo y el naturalismo cuando falta la consagración de la terminología por el uso? Donald Fanger hace notar que las palabras ‘romántico’ y

Empero, esto no implica que el eclecticismo sea una característica exclusiva del realismo, pues uno de los principios del modernismo lo constituía el eclecticismo creador.⁴⁰ Más aún, esta actitud puede rastrearse en la España de 1837, en escritores clásicos y románticos tales como Fernán Caballero, Francisco Martínez de la Rosa, Ramón de Campoamor, Mesonero Romanos y Mariano José de Larra, en quienes Gutiérrez Nájera pudo haberse inspirado para lanzar su propuesta del “cruzamiento en literatura”.⁴¹ Luego entonces, es posible considerar el eclecticismo como una característica del realismo presente en Rafael Delgado, aunque se debe tener en cuenta que no sólo se encuentra en esa escuela literaria.

Además de esta actitud ecléctica o conciliatoria, la obra de Delgado, y *Angelina* en particular, ofrece otros aspectos que pueden atribuirse también al realismo. Entre ellos destacan el tratamiento del héroe o protagonista, el propósito de la novela y, por último, las descripciones que, por lo demás, han sido consideradas como una de las características más

‘realista’ se usaban indistintamente en algunos periódicos de los años veinte, del mismo modo que luego se mezclan las dos técnicas. Él propone el término ‘realismo romántico’, que se ha seguido usando en relación con la narrativa de Balzac, y justifica su aplicación a la de los primeros realistas de otros países, como Dickens y Gogol, a los cuales habría que agregar a Turgenev y casi a todos los realistas españoles” (ibídem, p. 90). Para explicar de algún modo la existencia de este “realismo romántico” en España, Ciplijauskité destacaba que, a diferencia de lo que sucedió en Francia, Alemania e Inglaterra, donde las corrientes literarias tuvieron una cierta secuencia cronológica, el realismo en España hizo su entrada con bastante retraso y no se diferenció cabalmente de las demás tendencias imperantes, por lo que más bien puede hablarse de una “superposición/imbricación” (cfr. ibídem, p. 92). La comparación del realismo español y el mexicano donde, según quedó dicho, hubo una simultaneidad de estilos y escuelas literarias, se justifica nuevamente.

⁴⁰ Belem Clark de Lara destacó ciertas características presentes en *Por donde se sube al cielo*, la única novela conocida de Gutiérrez Nájera; entre ellas figura, en primer lugar, el eclecticismo, que consistió en revisar “todas las tradiciones estéticas [de las cuales] se aceptaron, solamente, las que se consideraban más importantes” [B. Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo* (1882), p. XCIII].

⁴¹ Parafraseando el trabajo de E. Allison Peers titulado *Historia del movimiento romántico español*, Belem Clark de Lara afirmó que el movimiento ecléctico: “nació por una doble necesidad: por parte de los románticos ‘para apoyar el renacimiento romántico cerca de los clasicistas’ y, por parte de los clásicos, ‘en virtud de una desconfianza bastante explicable para con la rebelión’; es así que el eclecticismo se define como un movimiento consciente de ‘crítica conciliatoria’ que trató de evitar los extremos de cada una de las dos vertientes” [B. Clark de Lara, “Retórica y poética en Manuel Gutiérrez Nájera”, en J. Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión: Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, p. 227]. Por otro lado, la autora señalaba que, con su propuesta del “cruzamiento en literatura”, Gutiérrez Nájera definió también su modernidad, pues la actitud ecléctica implícita en su postulado lo acercó a la posición vanguardista en la península en la primera mitad del siglo XIX (cfr. ibídem, p. 229).

distintivas de la producción realista. Así pues, será necesario analizar en detalle cada uno de los elementos con el fin de extraer de ellos una posible conclusión de este capítulo.

3. EL HÉROE

Por lo que respecta al tratamiento del héroe, para el caso de Francia, Juan Oleza afirmaba que el enfrentamiento entre el individuo problemático (es decir, el héroe) y la sociedad expresado en la novela realista, además de ser un reflejo del cambio de valores (valor de uso por valor de cambio), constituyó la manifestación del realismo como modelo cultural.⁴² Esta lucha o tensión del individuo en busca de valores auténticos frente a la realidad que le impide conseguir su objetivo, tuvo diversas vertientes acordes con el desarrollo del movimiento realista; no obstante, a lo largo de todo ese proceso la sociedad siempre triunfó sobre el individuo; de ahí, por tanto, el sentimiento de impotencia que prevaleció en este tipo de obras y que las distinguió de aquellas del movimiento romántico.⁴³ En consecuencia, la diferencia entre las obras de los distintos períodos radicó en la respuesta al conflicto. Para los primeros realistas, es decir, la generación de 1830, “la respuesta es la necesaria integración del individuo en la sociedad, aun a costa de la renuncia del individuo problemático a la satisfacción de sus más ‘puros’ e íntimos objetivos”,⁴⁴ con lo cual puede establecerse una identificación del realismo y la ideología burguesa. Posteriormente, esto es, de 1830 a 1850, realismo y sociedad burguesa experimentaron un proceso de disociación, pues aquél “se hace peligroso para la sociedad burguesa, a cuyas necesidades

⁴² Cfr. J. Oleza, ob. cit., p. 7. Como se ha repetido a lo largo de este capítulo, es necesario tener presente que tanto España como México, que observaron un cierto retraso en la adopción del realismo y entraron tardíamente al capitalismo, tuvieron ante sí una escuela que ya se había desarrollado casi en su totalidad en otros países (principalmente en Francia, que fue el modelo más relevante) y cuyas obras más emblemáticas sirvieron de ejemplo sin que se hiciera una distinción entre una fase y otra del movimiento. Me ha parecido necesario exponer las diferencias existentes entre las novelas de cada período, pues así podrá saberse con qué tendencia hubo más identificación por parte de Delgado.

⁴³ Aunque el sentimiento de impotencia o desencanto estuvo presente tanto en los escritores realistas como en los románticos, ambos se diferenciaron por su manera de encararlo. Los románticos se sustrajeron a él “refugiándose en la interioridad y en el recuerdo histórico”; en cambio, los realistas se le opusieron “con la voluntad de conocer” (ibídem, pp. 7-8).

⁴⁴ Ibídem, p. 9.

de expresión respondía”,⁴⁵ lo que obedeció, por un lado, a la desilusión revolucionaria que sufrieron los escritores, así como al desplazamiento de los auténticos artistas por un arte comercial vinculado con el modo de producción capitalista, y, por otro, al surgimiento de una actitud crítica dentro del realismo: la denuncia social. De cualquier modo, tal como lo advirtió Oleza:

[Si el realismo] representa el modelo cultural que se impone tras el triunfo de la revolución burguesa y se identifica con ella —por crítico que sea con respecto a sus resultados— es porque expresa la posibilidad de un pacto entre libertad individual y disciplina colectiva, de un compromiso entre el deseo personal y la realidad social [...] El conflicto entre individuo y marco sigue siempre controlado, encauzado e interpretado por una autoridad superior que evita su encarnizamiento, que se encarga de castigar a aquellos que se han dejado arrastrar por su rebeldía o por su conformismo y de premiar a quienes finalmente han conseguido la armonía con su medio, a la vez que de denunciar las injusticias de ese medio y de exigir las necesarias reformas. Esta autoridad superior es la del narrador omnisciente, demiúrgico y todopoderoso, que es el verdadero y gran protagonista de la novela del realismo.⁴⁶

A pesar de la existencia de un cambio de planteamientos entre una fase y otra del realismo, aún no se daba una ruptura total entre éste y la sociedad burguesa, pues el rompimiento definitivo fue precisamente la característica principal del movimiento naturalista. Si Flaubert representó el final de la fórmula realista, Zola simbolizó el cambio de actitud.⁴⁷

Ahora bien, en el caso concreto de *Angelina*, el protagonista, Rodolfo, es un personaje presentado en dos etapas de su vida: en la primera, como héroe de la historia, es un joven imbuido de las perniciosas ideas románticas extraídas de sus lecturas favoritas (Lamartine,

⁴⁵ Ibídem, p. 10.

⁴⁶ Ibídem, pp. 16-17.

⁴⁷ Cfr. ibídem, p. 16. En los siguientes términos, Oleza explicó la significación del movimiento naturalista como la puesta en cuestión del equilibrio social dado en el realismo: “Paralelamente a una serie de procesos que desencadena el modo de producción capitalista [...] el naturalismo es el primer gran movimiento moderno que no parte de presupuestos individualistas, que sitúa al individuo no como el agonista de la realidad colectiva, sino como un mero miembro de un espacio global, y que incluso lo supone determinado por ese medio. El naturalismo expresa así la crisis del individualismo burgués, al que da como alternativa una filosofía determinista del medio no menos burguesa [...] aunque sí más discrepante” (ibídem, p. 17). En consecuencia, el narrador omnisciente protagonista del realismo es sustituido por el narrador impersonal, científicista y objetivo aconsejado por Zola.

Chateaubriand, Hugo, Dumas, Sand, Leopardi, Zorrilla, entre otros), a lo cual se achaca su fracaso amoroso y el mal resultado de sus empresas para ingresar en el mundo laboral, por lo menos en un principio; en cambio, en la segunda etapa, el protagonista, que ya alcanzó los cincuenta años, funge de narrador de sus propias memorias, lo que le da ocasión de rectificar sus concepciones anteriores, así como de rechazar el abuso de los ideales románticos por entorpecer las sanas aspiraciones e impedir el cabal desarrollo de los hombres de provecho. En otras palabras, y esto es algo que ya apunté en el segundo capítulo,⁴⁸ el protagonista experimenta el enfrentamiento de sus ideales juveniles con la sociedad, y aunque de algún modo es castigado por los excesos y desvaríos cometidos en aras de sus ilusiones, al final se transforma en un hombre de bien que sobrelleva la soledad, con un trabajo estable y una vida mesurada. No será pues difícil aceptar que entre las dos respuestas ofrecidas por el realismo frente a la tensión sociedad-individuo, Delgado optó por la primera, es decir, por el mantenimiento del orden social aun en perjuicio de los objetivos individuales.

En lo tocante a la condición social de Rodolfo, por lo que el autor consignó en su prólogo a la novela se sabe que es “un muchacho pobre; pobre muchacho tímido y crédulo, como todos los que allá por el 67 se atusaban el naciente bigote, creyéndose unos hombres hechos y derechos”; también nos informa que la historia, lejos de ser producto de un complicado devaneo o de una artificiosa elaboración literaria, es una “historia sencilla, vulgar, más vivida que imaginada, que acaso resulte interesante y simpática para cuantos están a punto de cumplir los cuarenta”.⁴⁹ Es decir, Rodolfo puede ser el modelo de muchos de los jóvenes nacidos hacia mediados del siglo XIX: grandes lectores de folletines románticos, llenos de anhelos y sin un gran capital. Por tanto, es posible afirmar que este personaje pertenece a la clase media provinciana, misma que, por otra parte, comienza a convertirse en la gran protagonista de la novela realista, según se ha visto en las

⁴⁸ Cfr. capítulo 2, apartado 1, sección c), de la presente tesis.

⁴⁹ R. Delgado, *Angelina*, p. 3.

afirmaciones de Pérez Galdós y de Balzac. En este sentido, destaca un hecho interesante: salvo *La Calandria*, de 1890, cuyos personajes son de extracción más bien humilde, en las obras más destacadas de Delgado (*Angelina*, 1893; *Los parientes ricos*, 1901-1902; *Historia vulgar*, 1904) hay un propósito expreso de retratar las costumbres de esa clase media de la provincia. No es de extrañar, entonces, que en los prólogos del autor aparezcan siempre los adjetivos “vulgar”, “vivida”, “sencilla” para calificar la historia que el lector tiene entre sus manos. Pero no hay que confundir a esta clase media con la naciente burguesía, pues ésta se presenta como un sector bien diferenciado y que aún no consigue una plena inserción en la sociedad, ya que es vista con cierto recelo.⁵⁰ Es el caso de la familia Collantes de la capital en *Los parientes ricos*, o el de los Fernández en *Angelina*. Respecto a estos últimos, el narrador dice:

Conviene saber que la familia Fernández era mal vista en la ciudad. Su cultura chocaba a los buenos budistas de Villaverde. Cuando compró la Hacienda de Santa Clara, el señor Fernández vino a vivir a mi ciudad natal, y procuró relacionar a los suyos con lo mejor de Villaverde. Pero éstos no hicieron relaciones con nadie, mejor dicho: los villaverdinos no correspondieron a los deseos de la señora y señorita Fernández. Sólo intimaron éstas con Sarmiento y el Padre Solís, pues aunque visitaron a las principales familias de la ciudad, mis buenas paisanas no dieron muestras de estimación por las recién llegadas.⁵¹

⁵⁰ Hay que recordar, a este respecto, las palabras ya citadas con que Justo Sierra definió a la burguesía, a la que identificaba con la clase media y en la que englobaba al sector ilustrado de la sociedad. La confusión es explicable, pues éste es un concepto que se forjó de manera gradual y paralela al desarrollo del capitalismo en México. Por otro lado, no es posible comparar la situación de la provincia con la de la capital, donde siempre se han concentrado los cambios sociales que luego se extienden a la periferia. Se debe recordar también que el concepto de burguesía tuvo su origen en las sociedades europeas, y que luego se extendió a las sociedades hispánicas; sin embargo, ello no significa que estas sociedades fueran completamente burguesas. Rafael Gutiérrez Girardot explicó así este proceso: “Esto quiere decir que aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos” (R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pp. 44-45).

⁵¹ R. Delgado, *Angelina*, pp. 104-105. Digna de nota resulta la descripción que Rodolfo hace de la residencia de esta familia, pues establece una nueva distinción entre la burguesía y el resto de la población villaverdina: “Atrajo mi atención al costado del templo, un edificio nuevo, una casa magnífica, de brillante aspecto; magnífica para Villaverde y para aquella plaza donde todo es mezquino y vulgar. Linda casa, de airoso alero, de anchas y rasgadas ventanas, con rejas de hierro, vidrieras elegantes y umbrales de mármol. Las ventanas del salón estaban abiertas. El ajuar lujoso, los cortinajes, los muros empapelados, los espejos, los grandes cuadros con grabados finísimos que representaban escenas bíblicas (el casamiento de Isaac, Ruth y Booz, Rebeca en el pozo), todo, todo indicaba la riqueza de quienes allí vivían” (ibidem, p. 72).

Una de las razones por que esta pujante familia no era bien recibida en Villaverde residía en su riqueza, pues, según el narrador, las más de las veces era la envidia la que movía a las murmuraciones. Pero más interesante que este rechazo es la manera como esa fortuna fue amasada por el señor Fernández. Este hombre había heredado de sus padres un capital ya muy mermado y que se consumió en poco tiempo; a pesar de ello, como era hombre muy honrado y laborioso, “a fuerza de inteligencia, de trabajo y de economías, el capitalillo fue en aumento hasta convertirse en una fortuna muy saneada y redonda, hecha contra viento y marea, en los días más desastrosos de la guerra civil”.⁵² Es decir, el señor Fernández representa el prototipo del *self-made-man*, del hombre trabajador y ahorrativo tan pregonado por el capitalismo. Y no sólo eso, pues también funciona como un modelo para el propio Rodolfo, quien aspira a hacerse de un capital semejante y secretamente desea desposarse con la hija de este hombre. Ahora bien, a pesar de que este afán de medro se ve castigado con un fracaso amoroso, de las irrupciones del narrador es posible deducir que las aspiraciones del joven se vieron, al menos en parte, realizadas. No obstante, la ambición tuvo su costo, y de alguna manera es ella la que termina con la historia de amor, suplantando al destino romántico como elemento decisivo en la suerte del personaje. Y es precisamente en la ambición del personaje donde reside la vulgaridad de la historia, que a partir del realismo dejó de ser trágica para convertirse en vulgar y cotidiana, lo mismo que sus protagonistas. Casi sobra decir que el carácter de historia vivida atribuido a la novela, lo que de ningún modo se contrapone con su aparente vulgaridad, reside en su formato, pues no hay que olvidar que *Angelina* está estructurada como un libro de memorias.

Por otro lado, no se puede ignorar que este propósito de retratar personajes cotidianos que no cuentan con hechos dignos de pasar a la posteridad, está también presente en otras novelas de la época. Tal es el caso de Benito Pérez Galdós, quien ofreció un párrafo altamente ilustrativo en su novela de corte naturalista *Lo prohibido*:

⁵² *Ibidem*, p. 329.

Navegando por entre el gentío de la calle, hallábame tan solo como en alta mar, y oía el murmullo sordo que me agitaba con el inextinguible mugido del viento y las olas. Siento desengañar a los que quisieran ver en mí algo que me diferencie de la multitud. Aunque me duela el confesarlo, no soy más que uno de tantos, un cualquiera. Quizás los que no conocen bien el proceso individual de las acciones humanas, y lo juzgan por lo que han leído en la Historia o en las novelas de antiguo cuño, creen que yo soy lo que en lenguaje retórico se llama un *héroe*, y que en calidad de tal estoy llamado a hacer cosas inauditas y a tomar grandes resoluciones [...] No, yo no soy *héroe*; yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio.⁵³

4. EL PROPÓSITO DE LA NOVELA

Del propósito de *Angelina* ya se han adelantado algunos aspectos en este capítulo y en el anterior, donde se apuntó la existencia de un posible afán didáctico que en cierto modo contradecía lo expresado en el prólogo, a saber: la novela sólo se proponía entretener al lector y, en tanto obra artística, su fin último era conseguir la belleza, lo cual era bastante arduo para pensar en trascendencias morales. Empero, como ya se ha visto, ambos propósitos no son mutuamente excluyentes, y el fin moralizante y educativo que Delgado dejó entrever resulta tan claro que no puede negarse. Tanto el mostrar a los jóvenes los nefastos efectos de un romanticismo exagerado como el castigo (el amor tronchado) y la posterior corrección del protagonista pueden considerarse una postura estética del autor, es decir, una característica del realismo que practicó. Y aunque el propio Balzac se afanó en ocultar su empeño, al afirmar que sus personajes siempre recibían el castigo o premio merecidos estaba evidenciando que el mostrar las cosas tal como son no implicaba dejar de maquillarlas un poco, corrigiendo algunos rasgos del modelo.⁵⁴ De igual forma, Pérez Galdós demandaba la existencia del “perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza

⁵³ B. Pérez Galdós, *Lo prohibido*, p. 257. Cabe destacar que al igual que *Angelina*, esta novela es un libro de memorias de su propio protagonista; así pues, casi al final de su vida éste funge de narrador y también se permite interesantes irrupciones. A pesar de su corte naturalista, la obra de Galdós tiene muchas similitudes con la de Delgado, y aunque es difícil plantear una influencia directa, no deja de ser destacable la correspondencia de los planteamientos estéticos.

⁵⁴ Cfr. p. 71 de este capítulo; sobre el propósito de la novela, cfr. capítulo 2, apartado 1, sección c), de la presente tesis.

de la reproducción”,⁵⁵ lo que puede interpretarse como una licencia concedida al escritor para retocar algunos aspectos de la realidad. Por último, Emilia Pardo Bazán observó al respecto que:

En cuanto a la pasión, sobre todo la amorosa, fuera de los caminos del deber, lejos de glorificarla, diríase que se han empeñado los realistas en desengañar de ella a la humanidad, en patentizar sus riesgos y fealdades, en disminuir sus atractivos [...] Claro está que la enseñanza moral de los realistas no se formula en sermones ni en axiomas: hay que leerla en los hechos. Así sucede en la vida, donde las malas acciones son castigadas por sus propias consecuencias.⁵⁶

No es éste el lugar para discutir si en la vida real son siempre castigadas las malas acciones; lo que interesa es destacar que la sola exposición de los hechos era interpretada por estos autores como una manera de predicar con el ejemplo, o sea, de moralizar a partir de una historia cercana al público lector; de ahí la importancia de suprimir ciertos elementos que, por crudos, podían entorpecer el aprovechamiento de la moraleja (por más que ésta aparezca velada).

5. LA DESCRIPCIÓN

Para finalizar el recuento de las características del realismo presentes en *Angelina*, es necesario exponer la que quizás adquirió más importancia entre los autores de esa escuela literaria: la descripción. Según la preceptiva de esta corriente, el escritor debía retratar las cosas “tal como ellas son”, al modo de una fotografía o de un detallado inventario que presume de objetivo. Pese a ello, es fácil advertir que aun tratándose de una fotografía hay una selección del enfoque desde el que la imagen se plasmará, lo que pone en juego una valoración personal por parte del artista de los aspectos más dignos de ser retratados, así

⁵⁵ Cfr. B. Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, p. 176.

⁵⁶ E. Pardo Bazán, ob. cit., p. 633. Esta autora aceptaba la censura ejercida por los escritores realistas, quienes debían evitar, por deplorables, ciertos aspectos de la realidad: “Por atrevida que sea una pluma, por mucho que intente copiar la nuda realidad, hay siempre un punto en el cual se para, hay cosas que no escribe, hay velos que no acierta a levantar. El toque está en saber detenerse a tiempo en las lindes del terreno vedado por la decencia artística” (idem).

como un descarte de aquello que parece ser irrelevante a sus ojos. En el caso de la literatura el escritor se ve en un trance similar, pues desde el momento en que comienza a elaborar su obra ya se ha trazado un plan al que se apegará de manera más o menos fiel; de igual forma, como las novelas realistas siempre plantean, aunque sea encubierta, una tesis,⁵⁷ es natural imaginar que las descripciones estarán encauzadas a demostrarla, resaltando unos aspectos sobre otros, o evidenciando, a partir de la adjetivación, una postura moral que no puede más que ser personal.⁵⁸ Por otro lado, el anhelo de plasmar las cosas tal como ellas son, responde a la creencia, muy arraigada aún a finales del siglo XIX, de que las palabras *son* las cosas. Como lo explicó John W. Kronik para el caso de Clarín y Galdós, se cree “en un mundo objetivo que el individuo llega a conocer a través de la experiencia de sus sentidos. En tal modelo empírico, aparentemente perceptible, definible y estable, las palabras que se usan para describir ese mundo corresponden a objetos que existen ‘ahí fuera’”.⁵⁹ En la actualidad se sabe que el lenguaje está construido de signos arbitrarios y ambiguos, y que no hay ninguna razón para llamar mesa al objeto así denominado; también es harto conocido que, en virtud de que se cuenta con una infinidad de términos para expresar una misma realidad, la selección de las palabras también posee un significado, y por el contrario, el lenguaje, que no sólo es traducción del pensamiento, tiene limitaciones para dar a conocer un mensaje, es decir, a veces no “se encuentran” las palabras para, por ejemplo, dar a entender un estado de ánimo. En todo caso, la maestría de un escritor realista no reside en la exactitud de sus descripciones, sino, más bien, en su habilidad para seleccionar los términos con que elaboró esos retratos, esto es, en la creación artística, en el

⁵⁷ Cfr. nota 2 del presente capítulo.

⁵⁸ En contra de este planteamiento se podría argumentar, por ejemplo, con la existencia de ciertas obras en que el autor se propusiera defender una tesis con la que no comulga; sin embargo, es difícil pensar que este tipo de prácticas se llevara a cabo en el realismo, pues las necesidades sociales que la literatura encaró eran bastante demandantes y específicas: por un lado, se buscaba educar a través de la literatura, y por otro, consolidar una expresión artística capaz de reflejar el carácter nacional.

⁵⁹ John W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 48. En este artículo, Kronik propuso una nueva perspectiva para abordar la obra de los autores realistas: la retórica del realismo, “que tiene en cuenta no sólo la problemática filosófica que encierra la noción de realidad —¿qué es la realidad?—, sino la importancia que tiene la mediación de la realidad por la obra artística —¿qué es la realidad en el arte?—” (ibídem, p. 50).

estilo. Por tanto, Kronik concluyó que Galdós y Clarín: “tienen éxito como novelistas en la medida en que fracasa su ideal de reproducción de la realidad. Y la única lectura que hace plena justicia a toda la maestría de su arte es, creo yo, una lectura deconstructiva que revela la feliz subversión de su proyecto imitativo”.⁶⁰ Desde esta perspectiva, la evaluación crítica de la obra ya no estaría dada por la exactitud del retrato respecto de la realidad, sino por su lógica y congruencia en el contexto literario. El texto, hecho de una lengua que no produce realidad sino palabras, no presenta la realidad: la re-presenta, le da una nueva presentación.⁶¹ La mimesis aristotélica se ve pues reducida por la poésis.

Ahora bien, en el caso concreto de Delgado, la crítica se ha inclinado a destacar su habilidad para “pintar con palabras” el paisaje de su tierra, de manera que el lector puede recrear en su imaginación cada rincón evocado, e incluso reconocer, para quien ha visitado Córdoba u Orizaba, algunos lugares. Desde luego, éste es un acierto innegable, pero es preciso tener en cuenta que se debe más bien al estilo del autor que a una posibilidad de “retratar” objetivamente un paisaje real con la mera ayuda de las palabras. En todo caso, lo que interesa aclarar aquí es la concepción literaria del propio Delgado a este respecto, es decir, qué importancia daba a la exacta reproducción del original. En este sentido resultan muy ilustrativas las palabras con que prologa *Angelina*, a la que califica de “historia vivida”, con todo el carácter testimonial y fidedigno que ello implica. Igualmente, en el breve prólogo a sus *Cuentos y notas*, el autor revela uno de sus anhelos, al tiempo que da cuenta del origen de las historias que relata:

Algunos de los cuentos, sucedidos, notas, bocetos o como te plazca llamarlos [...] son meros apuntes de cosas vistas y de sucesos bien sabidos, consignados en cuartillas por vía de estudio, con objeto de escribir más tarde (mi sueño azul) una novela rústica y veracruzana, a manera de *La parcela* de mi admirado amigo don José López-Portillo y Rojas; novela en que palpiten la vida y las costumbres campesinas de esta privilegiada región; páginas en que puedas ver cómo aman,

⁶⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁶¹ *Cfr. ibidem*, pp. 52-53.

odian y trabajan nuestros labriegos, cómo viven y cómo alientan y se mueven; en suma, tales como son.⁶²

En otras palabras, Delgado se veía a sí mismo como un simple observador que ha decidido relatar con mucha fidelidad aquello que ha presenciado, y por ello se propuso retratar a sus personajes “tales como son”. De igual modo, en la carta ya citada que dirigió a don Cayetano Rodríguez Beltrán con motivo de la publicación de uno de sus libros, Delgado escribió:

Recuerdo que hace algunos años, con motivo de la publicación de otro libro de usted [*Perfiles*], me permití indicarle la conveniencia de que estudiara las cosas y los individuos de esa comarca incomparable y de esa linda ciudad, musa de largo aliento y saga de pintores y poetas. ¡Y qué bien que ha sabido usted renovar en los lectores de su libro, si alguna vez estuvieron por allá, la visión de aquel río, de aquellas tierras y de aquellas gentes!⁶³

Sin embargo de reconocer este acierto, Delgado le advertía a su amigo del peligro latente en excederse en los detalles cuando se trata de una descripción, pues aun tratándose de algo hermoso, se corre el riesgo de entorpecer la marcha del relato y de hacer tediosa la lectura, o incluso de perderse en el conjunto. Es éste el consejo a don Cayetano, el cual puede interpretarse también como parte de una poética personal del propio Delgado:

Quisiera yo más sobriedad; que no se empeñara usted en decirlo todo, pues sucede que a veces los rasgos enérgicos, las figuras más vigorosas y mejor delineadas, se pierden entre muchas minucias, que no por ser bellísimas dejan de perjudicar el conjunto. Mira usted en aquella lujosa y exuberante Naturaleza cuanto hay que ver en ella, y lo ve usted con ojos de poeta, y quien entienda de honduras artísticas lo sabrá apreciar y estimar como es razón; pero no así la mayoría de los lectores, a quienes bastan los rasgos salientes, los necesarios para que se les revele el alma de las cosas.⁶⁴

Así pues, el imperativo de retratar la realidad tal como ella es parece tener sus limitaciones: por un lado, el estilo, que exige una selección de los aspectos más sobresalientes del modelo, lo que necesariamente implica descartar lo que no se considera

⁶² R. Delgado, “Prólogo”, en *Cuentos y notas*, p. XLII.

⁶³ R. Delgado, “A Cayetano Rodríguez Beltrán. Carta literaria”, en *Obras completas III: Estudios literarios*, p. 14.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 15.

relevante en virtud de una valoración subjetiva, y por otro, un público real con exigencias propias y aparentemente definidas, pues en su mayoría no conoce de arte y sólo se conforma (y eso es lo que pide) con unos cuantos rasgos hábiles. En otras palabras, el estilo limita la mimesis, y la fidelidad de la descripción no es ya un criterio de evaluación crítica, porque sólo importa juzgar su pertinencia dentro del contexto literario. Que Delgado fuera o no consciente de este punto no es tan importante como constatar que hay una cierta distancia entre el planteamiento de los objetivos y su realización concreta.

Hasta cierto punto, esto último contradice de algún modo lo que la crítica ha repetido con insistencia respecto de la obra de Delgado, a quien incluso se ha llamado “paisajista”. Como también ha sucedido en el realismo español, casi todos los estudiosos han coincidido en reconocer la exactitud de las descripciones de este autor respecto de la realidad, y hasta se ha llegado a establecer la comparación de ciertos pasajes de sus novelas con los lugares aludidos, sin considerar el trabajo de selección de determinados aspectos del modelo por parte del escritor, así como el estilo, que limita esa reproducción pretendidamente precisa. Aunque este último punto merece un estudio más detenido, sólo he querido apuntarlo como uno de los cauces que puede seguir una revisión más moderna de la obra de Delgado.

De lo expuesto en este capítulo puede concluirse que *Angelina* presenta ciertos rasgos realistas, aunque siempre en combinación con otras tendencias literarias (romanticismo, nacionalismo, modernismo). Por otro lado, se debe tener presente que el realismo practicado por Delgado y por los demás escritores mexicanos tuvo características peculiares, derivadas de las circunstancias en que dicha corriente llegó a este país.

IV. EL OBJETIVO PRINCIPAL DEL ARTE ES LA BELLEZA: *ANGELINA Y EL MODERNISMO*

Este último capítulo, dedicado a analizar las características del modernismo presentes en *Angelina*, es quizá el más complejo y el más rico en perspectivas por tratar de un movimiento cuyo estudio no debe limitarse a los aspectos literarios, sino que también debe abarcar el contexto socioeconómico e intelectual en que se originó esa nueva estética. Por tanto, para exponer este tema observaré el siguiente orden: en primer lugar, ofreceré ciertas particularidades del modernismo, con base en los textos de algunos de sus estudiosos; en segundo lugar, intentaré establecer una cronología en que puedan ubicarse los momentos principales de este movimiento literario y sus representantes más destacados en México; en tercer lugar, esbozaré el contexto que hizo posible el cambio de miras estéticas, así como los principales factores que lo condicionaron; finalmente, y como parte de este último apartado, expondré la situación del escritor frente al nuevo orden social, es decir, cómo respondió ante diversos problemas concretos relativos a su quehacer, tales como la pérdida de su misión de dirigir el destino de la nación o la comercialización de la obra de arte, entre otros.

Así pues, la búsqueda de rasgos modernistas en *Angelina* no se circunscribirá a los aspectos meramente formales, pues parto del hecho de que esta novela se publicó en 1893, un momento en que el modernismo estaba en todo su vigor y en que las condiciones sociales, políticas y económicas que hicieron posible su surgimiento seguían vigentes. En otras palabras, Rafael Delgado no sólo compartió época con los modernistas, sino que

también participó de su problemática; en consecuencia, tanto el contexto como la situación del escritor frente a él son aplicables a este autor.¹

1. ALGUNAS PALABRAS SOBRE EL MODERNISMO

Una vez establecido el esquema general de este capítulo, es necesario emprender el desarrollo del primer apartado: ¿qué es el modernismo? Como responder a esta pregunta es bastante complicado, no creo ocioso comenzar por decir lo que el modernismo no es: un movimiento de evasión, limitado a efectuar una innegable renovación del lenguaje, la métrica y el ritmo, así como a copiar modelos franceses de forma indiscriminada. Aunque esta perspectiva se mantuvo vigente por mucho tiempo, ahora, gracias a diversos estudios generales como el de Iván Schulman o el de Rafael Gutiérrez Girardot, se sabe que el modernismo tuvo por lo menos dos facetas, una estética y otra social, esta última asociada con el compromiso de los autores en la creación de una cultura nacional, una empresa en la que se vieron involucrados todos los hombres de letras contemporáneos a ellos. En palabras de Schulman:

¿No es el modernismo, lo mismo que la modernidad, una manera de expresar nuevas perspectivas, distintas de las tradicionales, y por consiguiente, un discurso que reorganiza la experiencia interior del sujeto en un mundo caótico, hostil y metamórfico? ¿Y este remolde discursivo no produce textos dialógicos, polémicos y críticos que comprenden la narratividad del sujeto, la revisión de la identidad cultural, y la busca de un auténtico nacionalismo cultural?²

Al surgir en una época de grandes transformaciones, el modernismo no pudo menos que ser un intento de reorganizar patrones mentales y culturales, por lo que no es posible considerarlo literatura de evasión. Los modernistas no fueron testigos pasivos de su momento histórico, sino que formaron parte de él, es decir, buscaron la manera de superar las contradicciones que les salieron al paso. En este sentido, la tan citada aclaración de José Emilio Pacheco resulta muy atinada, pues advirtió: “No hay modernismo sino

¹ Cfr. capítulo 2, pp. 38-43, de la presente tesis.

² I. Schulman, *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo*, p. 32.

modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910”.³ En otros términos, el modernismo implicó una respuesta múltiple a una problemática compleja, por lo que rebasó la individualidad y, de alguna manera, la nacionalidad. Nuevamente en palabras de Pacheco:

El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales. Al ser la negación de toda escuela, al exigir a cada poeta el hallazgo de su individualidad, el modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Por su métrica y su vocabulario es fácil reconocer un poema modernista e incluso decir si un texto se escribió antes o después del movimiento.⁴

Por su parte, Eduardo L. Chavarri, en un artículo destinado a analizar tanto el modernismo como su significación en el ámbito del arte y particularmente de la literatura, rechazó la idea de que esta corriente literaria no fue más que una reacción en contra del naturalismo, sino que representó una protesta frente al espíritu utilitarista de la época. Más aún, el movimiento proponía: “Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo”.⁵

Así pues, además de ser un movimiento literario que ofreció una nueva estética, el modernismo fue una reacción frente a un mundo utilitarista, “caótico, hostil y metamórfico”, esto es, un mundo que experimentaba un largo proceso en que los viejos valores tradicionales eran abandonados por otros nuevos, acordes con una dinámica social igualmente novedosa. Todas esas circunstancias obligaron a efectuar la reorganización de la experiencia individual de que hablaba Schulman, así como la búsqueda de una verdadera cultura nacional. Por tanto, el estudio de esta corriente precisa, como lo he adelantado ya, abordar sus dos vertientes, la estética y la social.

³ J. E. Pacheco, “Introducción” a *Antología del modernismo*, t. 1, p. XI.

⁴ Ídem.

⁵ Eduardo L. Chavarri, “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, en Lily Litvak, *El modernismo*, pp. 21-22.

Ahora bien, en el plano literario, una de las proclamas más tempranas del movimiento es la que Manuel Gutiérrez Nájera ofreció en 1876, en el texto titulado “El arte y el materialismo”.⁶ Como ya expliqué, la importancia de ese artículo radica en que en él se resumieron tres principios importantes: primero, se rechazó la imitación servil de los modelos literarios y se pidió otorgar libertad absoluta al arte y al artista, librándolos del dominio de lo material y de los estrechos límites de la realidad; segundo, la búsqueda de la belleza se erigió en ideal supremo de la actividad artística, rebasando con ello la propuesta romántica de unir lo bello a lo grotesco con el fin de acceder a la verdad indispensable al arte; tercero, se esbozó el llamado “cruzamiento en literatura”, que consistía en frecuentar literaturas extranjeras, asimilándolas e integrándolas a la propia creación, con lo que se lograría una literatura mexicana.

A partir de estos postulados, que más bien se relacionan con el contenido de las obras, es comprensible que el modernismo haya dotado a la literatura de obras variadas y que no pueda hablarse de “modernismo sino de modernismos”. Sin embargo, quizás habría algunas características formales extensibles a más de un texto de esta tendencia literaria, por lo menos en su primera etapa, encabezada en México por Manuel Gutiérrez Nájera. Estas características están presentes en la única novela conocida de este mismo autor, *Por donde se sube al cielo*, de 1882, considerada por Belem Clark “como la primera novela del modernismo, no sólo por ser anterior cronológicamente a *Amistad funesta* [de José Martí, 1885], sino también por su visión modernista del mundo y por su riquísimo lenguaje renovado, de esencia poética, en una estructura novelística que se aleja más del género al uso, y se acerca más a la obra de arte”.⁷ Los elementos a que me he referido son los siguientes: el eclecticismo, “que consistió en revisar todas las tendencias estéticas del momento —romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, impresionismo—, y

⁶ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 1-32.

⁷ B. Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, pp. CLVI-CLVII.

aceptar de ellas sólo aquellos componentes que se consideraban bellos”;⁸ la renovación verbal, en la que no sólo se crearon neologismos, sino que se volvió al significado prístino de la palabra, el cual ya había caído en desuso la mayoría de las veces; el cosmopolitismo, consistente en incluir escenarios u objetos provenientes de culturas extranjeras y exóticas; “la voluntad de idealismo”, que coincidió con la oposición al materialismo exacerbado, producto tanto de la ideología positivista como de la secularización de la vida cotidiana, y el intimismo, que constituyó una suerte de refugio del poeta frente al exterior, es decir, la introspección y la soledad necesarias para realizar las creaciones artísticas.⁹

Por su parte, José Emilio Pacheco destacó tres características que a su juicio están presentes en varios textos modernistas. La primera de esas características fue la influencia francesa, a la que Pacheco atribuyó un carácter universal y que de manera paradójica “significó la liberación del afrancesamiento casi exclusivo de los siglos XVIII y XIX”;¹⁰ en otras palabras, la norma francesa no se adoptó indiscriminadamente, sino que se buscó su asimilación en las letras mexicanas. La segunda característica se produjo a raíz de que España perdió sus últimas posesiones en América, al tiempo que Estados Unidos se erigía en potencia mundial; esa doble circunstancia contribuyó a la creación de “una noción de unidad hispánica a la que no se oponía el gusto por la literatura francesa”.¹¹ Finalmente, la tercera característica la constituye el llamado “americanismo modernista”, que consistía en “la capacidad de sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles”.¹²

La importancia de esta última característica, que puede identificarse con la propuesta del cruzamiento en literatura esbozada por Gutiérrez Nájera en 1876, y que también se encuentra en la novela de este autor, radica en la persistencia con que se presenta en gran

⁸ B. Clark de Lara y A. L. Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. XVI.

⁹ Cfr. ídem. Estas características corresponden al primer momento modernista, representado en México por Manuel Gutiérrez Nájera, aunque también estuvieron presentes en los textos de los “decadentistas”.

¹⁰ J. E. Pacheco, ob. cit., p. XV.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

parte de los textos modernistas, al grado de que uno de sus críticos, Mario Rodríguez Fernández, antes de definir esta corriente estética como una escuela, la consideró un movimiento cambiante que aceptó una gran cantidad de tendencias literarias. Esa “síntesis creadora”, como él la llamó, no puede entenderse en absoluto como un mero resumen de rasgos variopintos, pues el modernismo “en sí es un movimiento y bajo ningún concepto se le puede pensar como una pluralidad inmóvil”.¹³

Pero el eclecticismo no se limita a ser una característica formal practicada o adoptada por un buen número de autores modernistas; más aún, esta postura también puede extenderse al ámbito de la ideología, es decir, puede entenderse como una manera de enfrentarse a la vida, o al menos de intentar comprenderla. En este sentido, Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo eclecticismo rebasó los cauces de la estética, podría considerarse un modelo de esta actitud, confirmando así que el modernismo estuvo lejos de ser literatura de evasión, y que los modernistas no estaban confinados en una torre de marfil. Tal como lo afirmó Belem Clark al analizar los artículos políticos y morales de este autor:

el mismo Gutiérrez Nájera, a cien años de su muerte, rompe con los encasillamientos a los que, hasta ahora, buena parte de la crítica lo había sometido —afrancesado, evasista y cosmopolita— para mostrarse como un hombre ecléctico [en el sentido de que mezcla las doctrinas o movimientos literarios que le parecen mejores, aunque tengan orígenes diversos], nacionalista no sólo en cuestiones económico-sociales, sino también en su percepción del arte, lo que hace de él un hombre de compromiso.¹⁴

¹³ Mario Rodríguez Fernández, “La poesía modernista chilena”, en Lily Litvak, *El modernismo*, p. 297. Aunque en este apartado me he circunscrito al modernismo mexicano, he incluido esta cita porque me parece que el eclecticismo es el rasgo más extendido y característico de esta corriente en toda Hispanoamérica. Inclusive, la postura ecléctica se mantuvo vigente aún en los representantes del segundo momento del modernismo, es decir, los “decadentistas”. Por ejemplo, en un artículo titulado “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez” (1898), Amado Nervo rebatió la acusación de que los modernistas imitaban todo; así, admitió que imitaban el método, el procedimiento artístico, pero practicando una asimilación que dejaba lugar a la originalidad; en otras palabras, se trata de esa “síntesis creadora” o “cruzamiento en literatura” que implicaba la frecuentación de obras y autores extranjeros con el fin de que, partiendo de tales lecturas, pudiera forjarse una verdadera literatura mexicana, alejada de la servil imitación (cfr. Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 249-258).

¹⁴ B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, pp. 18-19. El añadido es mío.

Pues si bien es verdad que los modernistas negaron al arte otra finalidad fuera de sí mismo, también lo es que participaron, junto con los demás hombres de letras de su tiempo, en la tarea de configurar o reconfigurar la cultura nacional. Al ser la mexicana una intelectualidad tan reducida, todos los escritores de la época se vieron inmersos en las mismas asociaciones y empresas literarias, además de que, según se ha visto, compartieron preocupaciones y objetivos similares. A modo de ejemplo, bastaría recordar que el propio Rafael Delgado colaboró en un gran número de publicaciones y sociedades cuyos miembros representaban tendencias disímiles e incluso opuestas.¹⁵ Y quizá no resulte ocioso aducir un dato biográfico en apoyo de esta argumentación; me refiero a la fecha de nacimiento de Rafael Delgado: 1853, y la de Gutiérrez Nájera: 1859. Ambos escritores son cronológicamente contemporáneos, pero también lo son en un sentido amplio, es decir, intelectual, estético, literario.¹⁶

¿En qué me baso para afirmar lo anterior? Principalmente, en la tesis que he sostenido a lo largo de este trabajo: en *Angelina* confluyen rasgos de diversas corrientes literarias, amalgamados en una suerte de mosaico que puede interpretarse como búsqueda estética encaminada a la formación de una cultura nacional. Por tanto, propongo una nueva lectura de la obra de Delgado que tome en cuenta el contexto en que ésta surge, contexto al que no fueron ajenos sus contemporáneos, por muy diversas que hayan sido sus posturas estéticas e incluso éticas. Desde luego, éste es el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, quien propuso el eclecticismo entendido primero como asimilación y luego como elemento indispensable para la creación de esa tan anhelada literatura mexicana.¹⁷

¹⁵ Cfr. capítulo 2, apartado 1, sección a), de la presente tesis.

¹⁶ La *Revista Azul*, órgano literario dirigido por Manuel Gutiérrez Nájera, también se caracterizó por su naturaleza ecléctica. En ella, Rafael Delgado publicó varias piezas de creación (cfr. capítulo 2, nota 38, de la presente tesis).

¹⁷ En palabras de Belem Clark: “Ecléctico por naturaleza, Manuel Gutiérrez Nájera, como modernista, trató de que en su visión del mundo convivieran en armonía lo mejor y más importante de todas las ideologías, de todas las sensibilidades y de todas las tradiciones estéticas” (B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 14).

Así pues, “cruzamiento en literatura” o “síntesis creadora”, el eclecticismo puede considerarse una actitud estética, pero también una postura intelectual ligada al compromiso. Nuevamente en palabras de Belem Clark:

Autor, texto y contexto se convierten en una unidad indisoluble que en el campo literario se presenta como el “instrumento para adquirir conciencia de los problemas sociales”, entendiéndola como una literatura comprometida, no en el sentido ideológico, sino, al decir de Antonio Cándido, como una contribución para la construcción de la cultura.¹⁸

Por otro lado, según he afirmado ya, el eclecticismo no fue una característica exclusiva del modernismo; estuvo presente en otras tendencias estéticas de la literatura hispanoamericana como, por ejemplo, el romanticismo.¹⁹ Inclusive, ya desde 1837 los románticos españoles proponían una actitud conciliatoria que agrupara rasgos clásicos y modernos, y lo mismo puede decirse, casi cincuenta años más tarde, de los juicios de Emilia Pardo Bazán respecto de la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX,²⁰ así como de las observaciones de Benito Pérez Galdós acerca de la confusión de géneros y estilos de su época, de la cual eran testigos tanto autores como público. Esta actitud puede considerarse una respuesta o solución a los problemas derivados de un cambio de valores y condiciones socioeconómicas que la introducción del capitalismo trajo consigo. Y, por supuesto, este aspecto se halla en estrecha conexión con el plano intelectual, donde era preciso encontrar una expresión estética acorde con el nuevo orden.

2. LAS ETAPAS DEL MODERNISMO MEXICANO Y SUS EXPONENTES

Ahora bien, antes de entrar de lleno en el análisis de ese nuevo contexto, quisiera detenerme para exponer cuáles fueron las principales etapas del modernismo, y para

¹⁸ *Ibidem*, p. 83.

¹⁹ Cfr. M. Rodríguez Fernández, *ob. cit.*, p. 297. A este respecto, también puede consultarse el artículo de Belem Clark titulado: “*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar: ¿Una novela histórica?” (en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, enero de 2000, pp. 79-112), donde la autora demostró que esa obra de Cuéllar puede considerarse ecléctica.

²⁰ Cfr. capítulo 3, pp. 85 y 86, de la presente tesis.

precisar quiénes fueron sus representantes más destacados, con el fin de poder insertarlos con mayor facilidad en el momento histórico que les corresponde. A este respecto, casi todos los estudiosos coinciden en aceptar la existencia de dos generaciones modernistas. La primera de ellas, encabezada por Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, dio sus primeras manifestaciones entre 1875 y 1876,²¹ y tuvo como principal órgano de expresión en México a la *Revista Azul* (1894-1896), fundada por el propio Gutiérrez Nájera en colaboración con Carlos Díaz Dufoo.²² Para José Luis Martínez, además de estos dos últimos escritores, entre los representantes más sobresalientes de este grupo figuraban Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón.²³ Los principios que animaron a estos autores son los que se resumieron en el texto “El arte y el materialismo”, y que se expusieron algunas líneas más arriba.

La segunda generación, es decir, la de los “decadentistas”, no representó un corte respecto de su antecesora, pues cuando apareció, hacia 1891, sostuvo los mismos principios propuestos por Gutiérrez Nájera, a saber: “el idealismo del arte, el rechazo rotundo a la mimesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal, la transmisión de sensaciones e impresiones...”²⁴ Sin embargo, esta nueva camada, conformada en su inicio por José Juan Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo y José Peón del Valle, “fue un

²¹ Aunque José Luis Martínez situó la aparición de esta primera generación en 1889, me parece más adecuado, siguiendo a Belem Clark [en “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo* (1882), pp. 40-46], aceptar los años de 1875 y 1876, sobre todo si se toma en cuenta que el texto “El arte y el materialismo”, que contiene los principios más importantes y, por decirlo así, persistentes del modernismo, data de esta segunda fecha.

²² Sobre esta publicación semanal, que aparecía en las páginas de *El Partido Liberal*, José Luis Martínez afirmó: “La apertura americana y universal que en ella se realiza es impresionante. Durante los tres años en que la revista se publica incluye colaboraciones de 96 autores hispanoamericanos, seguidores del modernismo, de 16 países, sin contar los mexicanos” (J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, p. 740).

²³ Cfr. *ibídem*, p. 739. En esta nómina, Martínez incluyó también a Manuel Puga y Acal y a Federico Gamboa, pues para él, tanto éstos como los demás autores arriba mencionados eran “los escritores, entonces jóvenes, que estaban ya realizando [hacia 1889], acaso sin proponérselo, la revolución literaria” (*idem*).

²⁴ B. Clark de Lara y A. L. Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. XXI.

grupo que representó el ‘hastío’, las ‘convulsiones angustiadas’, la duda existencial y religiosa de fin de siglo”.²⁵ Para Amado Nervo, el decadentismo:

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, en los cuales fue el verso moldeado como la arcilla entre las manos del alfarero; contra el antiestético afán de análisis naturalista que se recreó en la sedicente belleza de las llagas,²⁶ e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades, clasificados.

Habría que decir que esta definición de Nervo data de 1898, momento en que los hasta entonces autodenominados “decadentistas” adoptaron plenamente el calificativo de modernistas, pues para ellos el decadentismo había muerto. Asimismo, en ese año inició la publicación de la *Revista Moderna* (proyectada desde 1893), que a juicio de José Luis Martínez:

llegaría a ser, para el período de culminación del modernismo, lo que había sido para el de iniciación la *Revista Azul*. Como ésta, la *Revista Moderna* fue también un repertorio antológico no sólo del modernismo hispanoamericano sino de las corrientes artísticas universales de la época. Durante el primer período, 1898-1903, el más representativo de la revista, aparecen colaboraciones de 207 escritores de 28 nacionalidades, además de 68 mexicanos, y por primera vez se incluyen numerosas colaboraciones extranjeras en sus lenguas originales: francés, inglés, italiano, portugués y latín. La revista pronto abandonó el exclusivismo del grupo con que se había iniciado y comenzó a atraer —e incluso a hacer figurar en su redacción— a escritores distinguidos como Manuel José Othón, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado y Federico Gamboa, que no comulgaban con aquella corriente.²⁷

²⁵ *Ibíd.*, p. XXI.

²⁶ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 251. En este artículo, que formó parte de una polémica sostenida por Salado Álvarez y Nervo acerca del decadentismo y de su adecuación al medio mexicano, este último intentó aclarar la confusión existente entre el modernismo y el decadentismo, afirmando que éste se había extinguido ya.

²⁷ J. L. Martínez, *ob. cit.*, p. 751. Esta publicación tuvo nombres diferentes en sus dos épocas. En la primera, que abarcó de 1898 a 1903, se llamó *Revista Moderna. Literaria y Artística* (1898) y, posteriormente, *Revista Moderna. Arte y Ciencia* (1899-1903); en la segunda época, que comprende el período que va de 1903 a 1911, el título fue *Revista Moderna de México* (cfr. María del Carmen Ruiz Castañeda, *Índice de revistas literarias del siglo XIX*, p. 64; acerca de los redactores de este órgano de difusión, cfr. capítulo 2, nota 39, de la presente tesis). Por otro lado, me parece pertinente reproducir aquí la aclaración que Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala plantearon a propósito de este tema: “La publicación de la *Revista Moderna* no significó el despunte del movimiento ‘moderno’ como tal en las letras mexicanas; más bien, podemos hablar de diferentes oleadas modernistas en el país. Gutiérrez Nájera cubrió la primera de ellas, mientras que la segunda, la de su apogeo, la dominó el grupo decadentista que, como hemos podido apreciar, optó claramente por preferir el apelativo ‘modernista’, más en consonancia con sus búsquedas

Podría decirse que el movimiento modernista abarcó por completo el último cuarto del siglo XIX, y alcanzó aún los primeros años del XX. Como ya mencioné, en todo este período los representantes de esa corriente sostuvieron principios muy similares a los que Gutiérrez Nájera planteó desde 1876. Sin embargo, cabe hacerse una pregunta relativa a esos principios: ¿en qué contexto sociocultural surgieron?; es decir, ¿a qué momento histórico correspondían estas demandas estéticas?

3. CONTEXTO DEL MODERNISMO

Como es bien sabido, al igual que el resto de las naciones hispanoamericanas, México emprendió su incorporación al proceso de modernización justamente hacia el último tercio del siglo XIX, pues su historia moderna, al decir de Daniel Cosío Villegas, dio inicio con la República Restaurada (1867). Sin embargo, no fue sino hasta 1877, con la llegada al poder de Porfirio Díaz, cuando todo ese proceso comenzó a tener una realización efectiva. A partir de este momento, México desempeñó el papel de proveedor de materias primas para las grandes potencias, con lo que, además de modernizarse, adoptó el modo de producción capitalista.²⁸

Por lo que toca al ámbito intelectual, el programa de Paz, Orden y Progreso que el Porfiriato llevó a cabo durante los treinta años que Díaz ocupó la Presidencia, se apoyó en

estilísticas y existenciales” (B. Clark de Lara y A. L. Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. XL).

²⁸ Es importante aclarar que, según Françoise Perus, entre 1880 y 1910 en América Latina se implantó un capitalismo tardío, puesto que en las naciones desarrolladas este modo de producción había alcanzado ya su última fase: el imperialismo. Además de representar un desfase o retraso de las economías periféricas, este hecho constituyó “el origen de una situación de subordinación que convertir[ía] a las formaciones sociales latinoamericanas en sociedades neocoloniales, semicoloniales o dependientes, según el caso” (cfr. F. Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, p. 43). Por otro lado, en virtud de que el capitalismo latinoamericano no se implantó por una vía revolucionaria, las antiguas formas económicas, como el latifundismo tradicional, fungieron como base del modo de producción capitalista. “En tales condiciones, la propia estructura de clases tardará mucho en polarizarse en torno al eje burguesía-proletariado, pese a la existencia de una *tendencia* a la extensión de las prácticas capitalistas en el conjunto del cuerpo social. Lo que predomina en el agro durante un prolongado período es más bien la oposición entre los terratenientes semicapitalistas por un lado y los campesinos en vías de proletarización por otro; mientras en las urbes, dominadas básicamente por el capital comercial, se dibuja una contradicción entre éste y los sectores ‘plebeyos’ y ‘medios’ que sufren de manera cada vez más acentuada su dominación.” (Ibidem, p. 51.)

una doctrina que se convirtió en oficial muy poco después de su introducción en el medio mexicano: el positivismo. Esta filosofía, adaptada por un discípulo del francés Augusto Comte: Gabino Barreda, hizo su aparición en 1867, cuando éste fue elegido por Benito Juárez para realizar la reforma educativa de la República Restaurada. Desde un principio, el objetivo principal de Barreda fue conseguir, por medio de la educación, un orden social duradero, mantenido por una nueva y eficaz clase dirigente, en su mayoría compuesta por la naciente burguesía. De esta manera, el positivismo contribuyó al establecimiento de una educación laica, gratuita y obligatoria por la que tanto habían luchado los liberales. Sin embargo, esta doctrina no fue en modo alguno neutral, pues al no aceptar ningún principio que no se apoyara en un conocimiento positivo, puso en duda “todo principio de autoridad que no tuviera su base en la experiencia de la realidad”, lo mismo que “cualquier principio abstracto no apoyado en la misma”.²⁹ En consecuencia, la generación que recibió esta nueva educación (principalmente en la Escuela Nacional Preparatoria, dirigida por el propio Barreda) rechazó por igual posiciones tanto católicas como liberales, y centró su interés en conseguir el bienestar material que hiciera posible un posterior goce de libertades.³⁰ En otras palabras, Paz, Orden y Progreso se erigieron como ideales superiores a aquel que había animado a la generación que efectuó la restauración de la República: la libertad.³¹

Todas estas circunstancias que, como ya advertí, no fueron exclusivas de México, coincidieron también con una transformación en las naciones occidentales, es decir, la segunda etapa de la modernidad. Pues según Marshall Berman, el proceso de modernización, que existe en la actualidad, tiene al menos tres fases. En la primera de ellas, “que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han

²⁹ Leopoldo Zea, *Del liberalismo a la Revolución en la educación mexicana*, p. 92.

³⁰ La reforma educativa tuvo su expresión en la Ley del 2 de diciembre de 1867 y en la Ley Orgánica de Instrucción Pública del 15 de mayo de 1869 (cfr. ídem).

³¹ Más adelante volveré sobre el tema del positivismo y su relación con el fenómeno de la secularización.

tropezado”;³² esto es, el régimen feudal fue suplantado por otro en que el capitalismo, aún incipiente, comenzó su desarrollo.

La segunda etapa, que es la que aquí interesa, comenzó con la Revolución Francesa, hacia 1790; en ella

surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo.³³

La tercera y última etapa de la modernidad comprende, según Berman, todo el siglo XX (y me atrevería a decir que aún alcanza al XXI); es entonces cuando “el proceso de modernización [que] se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo, consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento”.³⁴

La dicotomía de que hablaba Berman es el reflejo de un proceso que no pudo llevarse a cabo de manera simultánea, pues debió comenzar por determinados puntos estratégicos, es decir, las ciudades más importantes para la industria y el comercio, con lo que se dejaba en completo abandono a las zonas rurales apartadas de esos focos de desarrollo. De esta manera, al tiempo que en París se construían grandes y modernos bulevares, así como anchas avenidas que comunicaban la ciudad con rapidez, en las regiones campesinas las

³² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 2.

³³ *Ibidem*, pp. 2-3.

³⁴ Esta última etapa del proceso de modernización trae consigo la expansión del público moderno, y a medida que ello sucede, ese mismo público, según Berman: “se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad” (*ibidem*, p. 3). Así pues, la dicotomía que caracterizó al período posterior es sustituida por una radicalización, ya sea del rechazo o de la aceptación de la modernidad.

condiciones de vida de la población se mantenían casi iguales a las habidas varios siglos antes.

Por otro lado, los hombres del siglo XIX percibieron una contradicción entre el proceso material de la modernización y su expresión intelectual, atribuyendo a esta última una autonomía respecto de las condiciones económicas que, paradójicamente, la hacían posible. De ahí, tal vez, la defensa que los artistas hacían de su trabajo al negarse a comercializarlo y al considerarlo únicamente como producto de la inspiración y de la labor creativa. Sin embargo, esa contradicción no pudo ser sino aparente, pues modernismo y modernización fueron las dos caras de la misma moneda. Así es como Berman lo percibió y expuso de manera clara:

Nuestra visión de la vida moderna tiende a dividirse entre el plano material y el espiritual: algunos se dedican al “modernismo”, que ven como una especie de espíritu puro que evoluciona de acuerdo con sus imperativos artísticos e intelectuales autónomos; otros operan dentro de la órbita de la “modernización”, un complejo de estructuras y procesos materiales —políticos, económicos y sociales— que, supuestamente, una vez que se ha puesto en marcha, se mueve por su propio impulso, con poca o nula aportación de mentes y almas humanas. Este dualismo, que impregna la cultura contemporánea, nos aparta de uno de los hechos que impregnan la vida moderna: la mezcla de las fuerzas materiales y espirituales, la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno.³⁵

No obstante, tanto esta dicotomía como la sensación de vivir en dos mundos diferentes (uno moderno y otro tradicional) se atenuaron significativamente en el caso de las naciones periféricas, es decir, aquellas que, como Hispanoamérica, experimentaron el proceso de modernización de una forma marginal, paulatina. Lo que Berman afirmó respecto de San Petersburgo bien puede aplicarse, por ejemplo, a México. Así pues, el contraste mayor

³⁵ *Ibidem*, p. 129. Aunque muy atenuada, la contradicción puede encontrarse en la dificultad que se planteaba a los hombres de letras del último cuarto del siglo XIX en México, justo cuando se cuestionaba la utilidad de la labor creativa y el escritor debía buscar otro modo de ganarse la vida, considerando la actividad lucrativa como algo opuesto a la inspiración. En este sentido, para el poeta el periodismo constituyó una oportunidad de integrarse en la sociedad utilitarista sin abandonar su inclinación por el arte. A juicio de Belem Clark: “El periodismo ofreció al escritor la posibilidad de enfrentar esta dualidad; por una parte, le permitió su incorporación a la vida ‘industrializada’, al integrarse con su ‘mercancía’ a un proceso productivo, y por la otra presentó el camino idóneo para que el creador, desde su posición estética, señalara a la sociedad la vía de su redención, todo ello mediante un producto final: su escritura” (B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 69).

estaría dado entre una ciudad como París, cuyo modernismo “se edifica directamente con los materiales de la modernización política y económica y saca su visión y su energía de una realidad modernizada [...] aun cuando recuse esa realidad de manera radical”, y las ciudades periféricas, donde el modernismo “nace del retraso y el subdesarrollo”.³⁶ Como resultado, en las culturas de estas últimas ciudades, el progreso material y el espiritual, cuyas fronteras parecían borrosas en un principio, en el período modernista hispanoamericano llegaron incluso a volverse interdependientes “en la conciencia artística y social de nuestros escritores”.³⁷

Ahora bien, a pesar de las innegables diferencias existentes entre estos dos procesos de modernización, debe reconocerse que hubo una modernidad en las culturas periféricas, la cual se halla ligada a aquella que se dio en la cultura metropolitana. De aquí se deriva la pertinencia de la propuesta de Rafael Gutiérrez Girardot: inscribir el movimiento modernista en el marco más amplio de la “lirica moderna europea”.³⁸ En consecuencia, al hablar de este movimiento no deben olvidarse los factores que condicionaron la práctica artística en Occidente, tales como la secularización y la situación del escritor frente a la sociedad. En palabras de Gutiérrez Girardot:

El tema de la secularización, la colocación del Modernismo en el contexto histórico-social y cultural europeos y consiguientemente su comparación con tendencias y fenómenos sociales y estéticos de la época, son problemas nuevos del estudio del Modernismo que exigen, para su dilucidación y profundización, que se abandonen los esquemas que hasta ahora han servido de instrumento de análisis, esto es, las reducciones nacionalistas, formalistas y generacionales, y que se exploren los campos que abren la perspectiva comparativa y amplia.³⁹

³⁶ Cfr. M. Berman, ob. cit., p. 239.

³⁷ Cfr. B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 70.

³⁸ Para desarrollar su estudio sobre el modernismo, Gutiérrez Girardot propuso, por un lado, acabar con la estrecha división que se ha mantenido entre modernismo y generación del 98, y, por otro, considerar la producción modernista dentro de la “lirica moderna europea”, a la que de hecho pertenece. Sin embargo, según Gutiérrez Girardot, esta última pretensión “tropieza no sólo con la reducción nacionalista, con la consideración del Modernismo como algo específicamente hispano, sino sobre todo con un complejo de inferioridad que, justificado o no, sólo concibe las relaciones entre las letras europeas y las de lengua española de una manera secretamente colonial: como ‘influencias’” (R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pp. 20-21).

³⁹ *Ibidem*, pp. 29-30.

Esta propuesta coincide también, para el caso concreto de México, con los planteamientos de José Emilio Pacheco, quien atribuyó una influencia considerable a los factores económicos, y al contexto histórico en general, en el surgimiento del modernismo. A juicio de este autor, el imperialismo, al tiempo que estableció una dependencia de las naciones latinoamericanas respecto de los países más desarrollados, convirtiendo a las primeras en fuente de materias primas, “universaliz[ó] ciertos principios sociales, económicos y culturales. Confusa y vertiginosamente se d[i]eron en América Latina respuestas semejantes a las que se habían dado en Europa”. Esto último lo llevó a concluir —pensando en la modernidad europea— que nuestro siglo XIX comenzó en los años ochenta.⁴⁰

Otros planteamientos similares al de Gutiérrez Girardot y al de Pacheco son los de Françoise Perus e Iván Schulman, quienes emprendieron un análisis que consideró las repercusiones del proceso de modernización como un factor determinante para el desarrollo cultural de las naciones hispanoamericanas, y específicamente para el surgimiento del modernismo. En su conjunto, los cuatro autores hacen hincapié en dos aspectos principales del nuevo contexto: el fenómeno de la secularización y la consecuente sacralización del mundo, así como la situación del escritor frente a la sociedad una vez que éste vio cuestionada la pertinencia de su quehacer.

La secularización, vivida en Europa como “muerte de Dios”, en Hispanoamérica no fue percibida de una manera tan profunda como sí sucedió, por ejemplo, en el pensamiento alemán. Sin embargo, este fenómeno, que Gutiérrez Girardot llamó “ausencia de Dios”, se

⁴⁰ Cfr. J. E. Pacheco, ob. cit., p. XX. Este juicio de Pacheco se relaciona con otro de Octavio Paz al que me he referido en el primer capítulo de la presente tesis: “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (O. Paz, “Traducción y metáfora”, en Lily Litvak, *El modernismo*, pp. 97-117; cfr. capítulo 1, nota 6, de la presente tesis). Es decir, hacia el último cuarto del siglo XIX, México experimentaba las consecuencias de su incorporación al capitalismo, mismas que en Europa databan de más de medio siglo atrás. Así, aunque el retraso condicionó la naturaleza del fenómeno en tierras mexicanas, puede hablarse de un contexto similar cuyo estudio requiere tomar en cuenta determinados factores de la producción cultural de Occidente.

experimentó en términos de pérdida de la fe o duda religiosa.⁴¹ En otras palabras, el hombre se encontró con un mundo que había perdido su sustento, su orientación: había desaparecido el destino trascendente que sostenía la fe; de ahí se desprendía, por tanto, la necesidad de poner en la vida mundana una carga sagrada, es decir, de sacralizarla:

La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida de mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras la “muerte de Dios”, esto es, de la religión entendida como *religatio* [...] ha perdido la orientación.⁴²

Ante esta nueva y dolorosa situación, se imponía la necesidad de buscar un sentido diferente a la experiencia humana, “de acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta”.⁴³ He aquí la reconfiguración de que hablaba Schulman; he aquí, también, el mundo “caótico, hostil y metamórfico”. En el contexto hispanoamericano, esta situación se vio reforzada con la introducción del positivismo como doctrina oficial, el cual, al igual que el krausismo en España, representaba la continuación del proceso de secularización, proceso que comenzó en Europa desde el siglo XVIII, en el marco de la Ilustración, y se prolongó durante todo el siglo XIX con la ideología utilitarista de Jeremy Bentham.⁴⁴ De esta manera, el positivismo constituyó la expresión de la secularización en Hispanoamérica, pues negó todo principio metafísico por no poder ser comprobado en la realidad; pero al mismo tiempo representó la sacralización del mundo, ya que erigió una nueva fe para suplir la anterior: la fe en la ciencia, en el progreso.⁴⁵

⁴¹ Cfr. R. Gutiérrez Girardot, ob. cit., p. 76.

⁴² *Ibidem*, p. 88.

⁴³ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 78-79.

⁴⁵ Entre positivismo y krausismo hay ciertas coincidencias que pueden explicarse en virtud de la secularización que expresaban. Pues cabe recordar, como apuntó Gutiérrez Girardot, que “la secularización del siglo XIX [...] fue no sólo una ‘mundanización’ de la vida, una ‘desmiraculación’ del mundo, sino a la vez una ‘sacralización’ del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los ‘principios de fe’ que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación” (*ibidem*, p. 82). Respecto al krausismo, se sabe que fue una filosofía desarrollada en Alemania a principios del siglo XIX por Karl Christian Friedrich Krause. Entre 1850 y 1880, con la obra de Sanz del Río, esta doctrina alcanzó gran relevancia en España, pues articuló “un complejo movimiento intelectual, religioso y político que supo conjuntar a la ‘izquierda’

En el caso concreto de México, los escritores sufrieron las repercusiones de este cambio de valores. Se vieron atormentados por la crisis religiosa y buscaron darle un cauce a través de su escritura. En cierta medida, la secularización del lenguaje, que implicaba la admisión de términos provenientes de la liturgia católica en la poesía, y cuya primera expresión es quizá la “Misa negra” de José Juan Tablada, fue una respuesta natural a este proceso. Asimismo, son testimonios de la crisis algunos escritos de los autores de fin de siglo que pretendían erigir el arte en religión, como fue el caso de gran parte de los redactores de la *Revista Moderna*, con Tablada a la cabeza. Al decir de Jesús E. Valenzuela, en un tiempo amigo del propio Tablada, representante de la primera oleada modernista en México y mecenas de la *Revista Moderna*, el positivismo no sólo había propiciado el surgimiento del realismo (que según Gutiérrez Nájera era la expresión literaria de la nueva filosofía), sino que también influyó en el desarrollo de la lírica moderna y en el surgimiento del decadentismo. Así, en una carta dirigida a Victoriano Salado Álvarez, Valenzuela retomó esta última idea, proporcionando los nombres más relevantes en el panorama de la cultura nacional:

De toda mi carta a [José Juan] Tablada, lo único que subleva a usted, por disparatado a lo que atisbo, es que yo juzgue como elemento capitalísimo en la transformación de la lírica mexicana, la enseñanza de Barreda. Yo no me refiero a los *blagueurs* [...], me refiero a los aptos que ya como sociólogos —bien citados [Justo] Sierra, [Porfirio] Parra, [Manuel] Flores, agregando de paso [a Francisco] Bulnes, [Jacinto] Pallares, [Jesús] Urueta, [Miguel S.]⁴⁶ Macedo, etcétera—; ya como poetas —[Salvador] Díaz Mirón, Tablada, [Juan de Dios] Peza, [Luis G.] Urbina, [José] López Portillo y Rojas—; ya como novelistas —Rafael Delgado, en primer lugar, [Emilio] Rabasa, [Federico] Gamboa, [Heriberto] Frías— [...] han

burguesa liberal y encauzar toda una racionalización de la cultura española [...]. En definitiva, configuró el krausismo español todo un estilo de vida que vino a sustituir los supuestos tradicionales de la religiosidad española” (Mario Magallón Anaya, “Prólogo” a Antolín C. Sánchez Cuervo, *Krausismo en México*, pp. 14-15). En tierras mexicanas, donde el positivismo fue la doctrina educativa oficial, el krausismo sirvió a los representantes del liberalismo disidente para oponerse a la reforma educativa emprendida por Gabino Barreda en la Escuela Nacional Preparatoria. Así, en 1880 se desató un interesante debate acerca del libro de texto que debía utilizarse: el de Bain, apegado al positivismo y vigente hasta esa fecha, o la *Lógica* de Tiberghien, quien introdujo el krausismo en Bélgica. Como lo afirmó Antolín Sánchez, aunque el positivismo resultó triunfante, no puede negarse importancia al krausismo en México, ni reducir esta filosofía al ámbito español (cfr. A. C. Sánchez Cuervo, “Introducción”, en *ibidem*, pp. 19-34).

⁴⁶ Aunque también puede referirse a su hermano Pablo, ambos abogados y miembros de la generación que conformaban Justo Sierra, Jacinto Pallares y Joaquín D. Casasús, por sólo citar a los más destacados.

tomado el concepto filosófico moderno con sus verdades y deficiencias —algunos sin sentirlo— para vaciar en él sus varias concepciones. / Ha leído usted a Comte. ¿Por qué se asusta entonces de iglesias o aposentos colgados de negro o de calendarios especiales? Sí; después del derrumbe de 1867, inaugurada la escuela de don Gabino, la crisis intelectual nos llevó por una senda de investigación insaciable. Ya no había Dios en la Escuela. Había ciencia, reforma, libertad y viva la República [...] pero lentamente la constante revelación de los fenómenos naturales, las generalizaciones científicas fueron, sobre las ruinas de las creencias —también la ciencia las tuvo—, creando convicciones que no hacían otra cosa en los espíritus sino aproximarlos a la Naturaleza para amarla o temerla [...]. La ciencia no llenaba el infinito vacío dejado por el viejo Dios. La poesía desesperaba de la ciencia. Hay en toda esta evolución nuestra tal parentesco con un estado francés...⁴⁷

En esta extensa cita se resumen dos aspectos de suma importancia para la literatura mexicana de fines del siglo XIX. En primer lugar, destaca la afirmación de Valenzuela en el sentido de que el positivismo influyó en todas las manifestaciones intelectuales de la época, lo que incluye, desde luego, las principales corrientes literarias practicadas entonces: realismo, naturalismo, modernismo. Esto último conduce a pensar en otro enfoque para entender la confluencia de personajes, anhelos e inquietudes en los círculos intelectuales del momento: los hombres de letras decimonónicos experimentaron una misma crisis que, por tanto, podría calificarse de general y que no fue sino un aspecto de un proceso mucho más amplio: la modernización.

En segundo lugar, la reflexión de Valenzuela se relaciona con la actitud de los escritores frente al sistema imperante, porque lo aceptaran o lo rechazaran, no podían escapar a su influencia, se hallaban inmersos en él. En este sentido, el planteamiento de Marshall Berman respecto del capitalismo puede aplicarse al caso de México, pues este crítico afirmaba que ese sistema de producción se caracteriza por mantenerse en un estado de permanente cambio, hasta el grado de que tal condición le es inherente e incluso

⁴⁷ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 298-300. Esta misiva data de 1898, pero la situación que en ella se describe, según ha quedado claro más arriba, había comenzado a gestarse varios años atrás. Por otro lado, en ese mismo documento Valenzuela proporcionó un interesante testimonio de los estragos que el método científico, base del positivismo, había causado en el medio intelectual mexicano: “Hoy hasta los estadistas católicos siguen el método científico [...]; porque es un método para investigar, dice usted; exactamente, pero detrás del método está el hecho, dice Bourget, y ya ve usted a qué largas consecuencias arrastra el estudio de los hechos: el pesimismo, el nihilismo, el nirvana, según el criterio francés, porque la ciencia no puede llegar hasta ahora al fondo íntimo, inmortalmente nostálgico del corazón” (ibídem, p. 308).

indispensable. Por tanto, la intelectualidad, de pronto despojada de la “aureola” o prestigio que había rodeado su profesión, oponía discursos radicales al sistema pero, paradójicamente, esas expresiones, al representar la agitación y el cambio que el sistema necesitaba, se integraron a él.⁴⁸

Así las cosas, resulta lógico pensar que la situación del escritor frente a la sociedad se caracterizó por una tensión continua. Pero este conflicto permanente, que fue retratado de manera clara en la literatura hispanoamericana a partir del modernismo, se remonta en la lírica europea al romanticismo alemán, especialmente con autores como Heinrich Heine o Friedrich Hölderlin, cuyo verso “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?” bien puede resumir el sentimiento de los escritores frente al mundo materialista, producto del desarrollo del capitalismo. En este sentido, para Gutiérrez Girardot, tanto estos autores como, por ejemplo, Rubén Darío y José Asunción Silva tienen en común “su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista”.⁴⁹

Se trataba, entonces, de oponer resistencia a una sociedad moderna, surgida en un contexto “en que el arte ha dejado de ser la más alta forma en la que se manifiesta la verdad y el más alto menester del espíritu”.⁵⁰ Por supuesto, esta situación se extendió a los países hispanoamericanos, pues aunque éstos no eran completamente burgueses, sí importaron los

⁴⁸ Cfr. M. Berman, ob. cit., pp. 116-117. Al respecto, es pertinente recordar la reflexión de Françoise Perus acerca de la ideología, cuya relación con la práctica literaria puede ser clara u opaca, pero siempre está presente en toda manifestación artística: “La ideología actúa sólo de manera implícita, subterránea, produciendo en los propios escritores la ilusión de una práctica exclusivamente ‘estética’, por fin ‘liberada’ de sus proyecciones ‘extra-literarias’. Ilusión, en un doble sentido. Primero, en la medida en que ese ‘por fin’, que la propia ideología se encarga de codificar como el encuentro ‘final’ [...] de la literatura con su ‘esencia’, nunca es en realidad un final, sino un momento históricamente determinado. Y, segundo, porque aun en los casos límites de un *art pour l’art*, es decir, cuando la materia prima de la literatura parece desplazarse ‘definitivamente’ del nivel de las vivencias y percepciones al de las solas formas de la percepción, aun en esos casos la ideología y sus determinaciones están presentes en la marcación misma de ese desplazamiento y también como matriz implícita que determina la hegemonía de tal o cual género, el predominio de cierto ‘estilo’, la selección y organización de las imágenes, etcétera” (F. Perus, ob. cit., p. 36).

⁴⁹ R. Gutiérrez Girardot, ob. cit., p. 35.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 38.

principios que animaban a la burguesía europea. De esta forma, si el escritor mexicano de la primera mitad del siglo XIX se sentía convencido de la misión que le había tocado desempeñar, es decir, la de dirigir el destino de la nación, ya a fines de siglo se encontraba con una realidad bien diferente: el pragmatismo materialista, sustentado por el método científico en lo intelectual, colocaba al trabajo “útil” por encima de las tareas del espíritu, especialmente de la literatura que, más que una profesión, era vista como una vocación. Consecuentemente, el hombre de letras se vio obligado, por un lado, a comercializar su obra y, por otro, a buscar un trabajo remunerado que le permitiera subsistir. El propio Manuel Gutiérrez Nájera, al exponer las diferencias existentes entre la situación del escritor en épocas pasadas y en el tiempo que a él le tocó vivir, proporcionó un interesante testimonio de esta transformación:

Los veteranos de la literatura se han embozado el capote, y al calor de la humeante fogata refieren las piezas de sus huestes. Unos en la diplomacia; otros en las Cámaras; éstos en el periodismo político; aquéllos en la burocracia, luchan por la vida, dejando abandonada la poesía, como a doliente, inconsolable Dido.⁵¹

Además de las ocupaciones arriba descritas, el hombre de letras también se abocó al magisterio y al periodismo. Esta última profesión, que en el Porfiriato llegó a convertirse en un verdadero cuarto poder tolerado por el presidente con el fin de contar con él para la modernización del país —controlándolo, claro está—, permitió a los escritores estar en contacto con la realidad nacional, haciendo una especie de contrapeso al aislamiento necesario para la creación artística. Asimismo, al ser una suerte de plataforma para ocupar

⁵¹ M. Gutiérrez Nájera, “La poesía mexicana en 1891”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 102. Al analizar el corpus de artículos políticos y morales de Gutiérrez Nájera, Belem Clark hizo la siguiente afirmación: “La literatura, propiamente, no era considerada como una profesión, sino como una vocación, de modo que los hombres de letras, de manera coherente con esta certidumbre que en realidad su circunstancia les imponía, se convirtieron en periodistas o en maestros, actividades que, por otro lado, les permitieron ganarse el sustento. La ‘empleomanía’ del escritor era síntoma de esa condición de profesional descentrado, aunque su condición de literato acabara resaltándolo socialmente de la infinidad de ocupaciones que debía desempeñar para sobrevivir” (B. Clark de Lara, *Tradicción y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 46). En este sentido, se debe recordar que el propio Delgado se desempeñó como profesor mientras escribía sus obras, las que de ninguna manera constituyeron la fuente de su sustento.

otros cargos públicos como, por ejemplo, la diplomacia, el periodismo se convirtió, a lo largo del régimen de Díaz, en una profesión prestigiosa, resolviendo de alguna manera la tensión del escritor frente a la sociedad.⁵²

Por otra parte, la comercialización de la obra de arte, de la que hay testimonios tan antiguos como abundantes, tuvo su origen en el fin del sistema de mecenazgo artístico que predominó en México a partir de la época virreinal, y fue una de las consecuencias de la nueva cultura materialista que introdujo el concepto de mercado como el elemento rector de todas las actividades humanas.⁵³ En Europa, donde la aristocracia fue suplantada violentamente por la burguesía, este fenómeno fue quizá más palpable para los escritores, quienes muy pronto plasmaron sus inquietudes respecto de la utilidad y pertinencia de su quehacer. Éste es el caso de Charles Baudelaire, quien así se quejaba de la reducción que en su época había sufrido la obra de arte:

Por bella que sea una cosa, ante todo es —y antes de que se demuestre su belleza— tantos metros de alto por tantos de ancho. Sucede lo mismo con la literatura, la materia más inapreciable, que es, antes que nada, mero acto de rellenar columnas en un papel. Y el arquitecto literario,⁵⁴ cuyo solo nombre no basta como garantía de beneficio, debe vender a toda costa.

⁵² El propio Manuel Gutiérrez Nájera puede considerarse un ejemplo de esta tensión y de su posible resolución; tal como lo afirmó Belem Clark: “En aquel mundo de grandes tensiones y vertiginosos cambios, Gutiérrez Nájera luchó contra las circunstancias políticas y económicas que como poeta lo iban anulando; buscó construir un mundo mejor y trató de encontrar un camino de salvación; la manera como asumió esta misión fue la de su diaria entrega a la escritura. De ahí su esencia dual: fue un poeta-periodista, al que ahora podríamos llamar escritor integral” (ibídem, p. 12). Por otra parte, partiendo de la afirmación de que los géneros literarios están determinados, en cada época, por las preferencias de la sociedad, es posible considerar, como lo hizo Belem Clark, que durante el Porfiriato la crónica —cuyo pionero en México fue Gutiérrez Nájera— “fue el género que permitió conjuntar el periodismo con la literatura como forma integradora de la cultura; fue un género que cobró vida al evidenciar abiertamente la dualidad del poeta-periodista y su lucha entre las necesidades de manifestarse y las de tener un *modus vivendi*, convirtiéndose en el tipo de discurso preferido a finales del siglo” [B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*, p. LXXVII]. Estudios similares sobre otros autores de crónicas contemporáneos del Duque Job son los de Amanda Pérez Montañés, *El cazador de miel. Tensiones entre la tradición y la modernidad en la crónica modernista. Amado Nervo, un caso ilustrativo* (México, FFyL-UNAM, tesis de maestría, 1994), y Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* (La Habana, Casa de las Américas, 1991).

⁵³ Cfr. I. Schulman, ob. cit., pp. 28-29.

⁵⁴ C. Baudelaire, “Consejos a los jóvenes literatos”, en *Crítica literaria*, p. 73. Este artículo, publicado en *L'Esprit Public*, data de 1846. Para situar el comentario de Baudelaire en el contexto que le corresponde, José Emilio Pacheco advierte que el sistema de mecenazgo vio su fin en Francia a partir de 1789, con la

Del mismo modo, hacia 1880 Émile Zola, en su artículo “El dinero en la literatura”, emprendió un análisis ciertamente optimista de las ventajas que la comercialización de la obra de arte reportaba a los autores. Pues para él, la posibilidad de vender el trabajo artístico proporcionaba independencia, ya que los escritores se veían libres de compromisos para tratar los temas de su preferencia, no teniendo que halagar o corresponder a los grandes señores. Igualmente, el periodismo se había convertido en un medio de hacer dinero por la amplitud del público que adquiriría los diarios; por otra parte, los libros, mucho más baratos, eran accesibles incluso para las bolsas más modestas, al grado de considerarse “un objeto de consumo corriente”. Todo ello se veía favorecido por la extensión de la educación, hecho decisivo para el cambio en la situación del escritor. En palabras del propio Zola:

a partir del momento en el que el pueblo sabe leer y puede leer a precio económico, el comercio de la literatura decuplica sus negocios y el escritor encuentra con amplitud el medio de vivir de su pluma. De esta manera, la protección de los grandes ya no es necesaria, el parasitismo desaparece de las costumbres, un autor es un obrero como otro cualquiera que gana su vida con su trabajo.⁵⁵

Sin embargo, Zola también admitía que las ganancias por la publicación de un libro no daban a su autor lo suficiente para vivir, salvo contadas excepciones, o en el caso de los dramaturgos, ya que la gente prefería acudir al teatro que comprar una novela. Con todo, la conclusión de este razonamiento fue que la situación del escritor era mucho más digna que

Revolución, hecho que orilló al poeta a replantear su misión en la sociedad. Sin embargo, después del fracaso de la revolución en 1848, el poeta “renuncia a tratar de influir en sus contemporáneos y opta por la revuelta individual contra el sistema” (J. E. Pacheco, ob. cit., p. XXIII). De aquí surgió el fenómeno conocido como la “bohemia”, que en Europa representó una etapa intermedia entre el mecenazgo y la aceptación del mercado, aceptación que, según se verá más adelante, se dio plenamente en autores posteriores, como Zola.

⁵⁵ Émile Zola, “El dinero en la literatura”, en *El naturalismo*, p. 161. Aunque Zola considerara al artista igual al obrero por el hecho de que ambos venden su mercancía y por lo tanto se encuentran sujetos a las leyes de la oferta y la demanda, hay una diferencia entre ellos. Como lo aclaró Françoise Perus: “Aun convertido el trabajo intelectual en mercancía y el productor intelectual en asalariado, su condición no es equiparable a la de un proletario. Entre la situación del intelectual no incorporado a la producción material y la del obrero habrá siempre la distancia que separa a la producción de plusvalía de la producción de ideología, al trabajo ‘manual’ del trabajo ‘no manual’ y a una posición estructuralmente antagónica (con respecto a la burguesía) de una posición estructuralmente ambigua” (F. Perus, ob. cit., p. 24). Es, pues, preciso tener en mente esta distinción cuando se hable de la comercialización de la obra de arte.

anteriormente, puesto que ahora éste se hallaba libre de servilismos, y todo gracias al dinero, que “ha emancipado al escritor, ha creado las letras modernas”.⁵⁶

En el caso concreto de México, la comercialización de la obra de arte no se dio de la misma manera que en Europa pues, como afirmó Françoise Perus, si bien el sistema de mecenazgo se hallaba debilitado (ya que no había desaparecido), cuando surgió el modernismo no se daban aún las condiciones para crear un mercado donde vender las creaciones artísticas. Se trataba, más bien, de una época de transición, debida a las circunstancias particulares en que el capitalismo se introdujo en el ámbito mexicano.⁵⁷ Pero esto no quiere decir que el proceso de formación de dicho mercado no hubiera sido advertido por los escritores; por ejemplo, en 1844, en un discurso titulado “Sobre el porvenir de la literatura”, Francisco Ortega proporcionó un importante testimonio de la incipiente comercialización del trabajo artístico, así como del cuestionamiento, por parte de los artistas, acerca del quehacer literario, de su utilidad y porvenir. En sus palabras:

El empleo del escritor no era un oficio, porque no era muy grande el número de las personas que se ocupaban en la lectura; pero a proporción de que éste ha ido creciendo se ha aumentado el gremio de los poetas, historiadores y romancistas, sucediendo con las obras literarias lo que con algunos artículos de comercio, como el café, el azúcar y el tabaco, que siendo al principio efectos de puro lujo se han convertido después en objetos de necesidad, y aumentándose su demanda, se ha aumentado igualmente su producción.⁵⁸

En 1882, en un “Cero” dedicado a Juan de Dios Peza, Vicente Riva Palacio creyó necesario no sólo definir la misión del poeta en la sociedad, sino que se sintió obligado a defender la utilidad de escribir versos, ya que éstos tenían la capacidad de proporcionar a

⁵⁶ E. Zola, “El dinero en la literatura”, en ob. cit., p. 177.

⁵⁷ Con cierto retraso, esta situación es la misma que la experimentada en Europa a mediados del siglo XIX (cfr., en el presente capítulo, nota 54).

⁵⁸ Francisco Ortega, “Sobre el porvenir de la literatura”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, p. 133. En este mismo artículo, Ortega advertía que el oficio del escritor se había elevado gradualmente al rango de profesión, lo que permitía a los escritores independizarse gracias a los medios económicos que proporcionaba, al tiempo que les daba el prestigio necesario para desempeñar cargos políticos. No obstante, según se ha visto anteriormente, en la época de Gutiérrez Nájera la literatura aún era vista, más que como una profesión, como una vocación; en todo caso, la diferencia en la apreciación puede achacarse a un optimismo por parte de Ortega.

los hombres el consuelo y el aliento necesario para enfrentar sus cotidianas dificultades. A juicio de Riva Palacio, la función del poeta consistía en plasmar las ilusiones más profundas de los seres humanos, es decir, los “íntimos resortes de la humanidad”.⁵⁹

En resumidas cuentas, los escritores mexicanos activos en el último cuarto del siglo XIX, fueran o no modernistas, se debatían entre la necesidad de sobrevivir y la de llevar a cabo su labor creativa, enfrentándose además a una sociedad que planteaba serios cuestionamientos a la utilidad de esta última ocupación, cuestionamientos que a su vez hicieron suyos y que procuraron resolver de la mejor manera posible. Todo ello trajo como consecuencia que el artista tuviera un carácter ambiguo, representado, por un lado, por su rechazo hacia la sociedad y, por otro, por la necesidad que experimentaba de ser reconocido por esa misma sociedad que tanto detestaba. En este sentido puede entenderse que se le haya calificado de “anfíbio”, por vivir en una tensión permanente con la sociedad burguesa: el artista provocaba a la sociedad pero a la vez sentía el deseo de ser tomado en cuenta por ella. Y esta situación, tal como lo apuntó Gutiérrez Girardot, no fue exclusiva de la Europa moderna, pues también se dio en el mundo de lengua española.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. Vicente Riva Palacio, “Juan de Dios Peza”, en J. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor*, pp. 305-318 y, especialmente, la p. 315. Para este autor, los requisitos indispensables para todo aquel que se preciara de ser un buen poeta consistían en poseer sentimiento, inspiración y talento. Aunque muchos de sus colegas presentaban estas cualidades en abundancia, ya en esta época eran denostados por la sociedad, que los consideraba “locos” y a sus creaciones inútiles. Ésta es la queja que lanzó Riva Palacio al respecto: “Y a los poetas se les burla mientras viven sobre la Tierra y se les llama ‘locos’, y la sociedad en coro grita que no sirven para nada serio ni para nada útil; como si no fuera nada serio y nada útil llevar una gota de consuelo al fondo de un alma destrozada por el sufrimiento; como si no fuera nada serio y nada útil llorar en la soledad con el que llora, gozar al lado del que goza, alentar al que desmaya en el camino del infortunio, encender el valor en el corazón del hombre que vuela al combate, ofrecer una mano vigorosa al que tropieza en la senda de la virtud, y prodigar la inmortalidad, dando a los hombres que la merecen, esa vida objetiva que todos buscan y que se llama la *gloria*” (ibídem, p. 315). Haciendo a un lado la retórica y el lenguaje poético, esta cita es un testimonio fehaciente de la situación del escritor en el contexto que se ha analizado hasta aquí; el que Riva Palacio sintiera la necesidad de enumerar los “servicios” que los poetas prestan a la sociedad es un síntoma del cuestionamiento que incluso los escritores emprendieron respecto de su quehacer.

⁶⁰ Cfr. R. Gutiérrez Girardot, ob. cit., pp. 60-61. El dualismo y la ambigüedad del escritor en la sociedad, así como el refugio que éste encontró en su *intérieur*, fueron descritos de manera brillante por Walter Benjamin, de quien Gutiérrez Girardot retomó algunos planteamientos. Para Benjamin, la división entre el ámbito de trabajo y el mundo individual tuvo su origen en el gobierno de Luis Felipe (1830-1848) en Francia. En esta época, el lugar en que la clase dominante “vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones [...] Y así resultan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su

4. PRESENCIA MODERNISTA EN *ANGELINA*: LA NOVELA COMO TESTIMONIO DEL CAMBIO

Ahora bien, si ya he afirmado que por ser una novela escrita en 1893 *Angelina* se inscribe en este contexto, es preciso saber cómo se reflejaron en ella algunas de las situaciones enumeradas, para luego hacer el análisis de los rasgos formales modernistas que presenta.

De acuerdo con lo anterior, un posible testimonio del cambio de valores experimentado por la sociedad mexicana estaría dado en uno de los personajes de la historia: don Román, el antiguo profesor de Rodolfo, que paulatinamente se ve desplazado por las nuevas ideas pedagógicas alineadas en torno al positivismo.⁶¹ Si el profesor antes era reconocido por su conocimiento de la cultura latina y por haber instruido en ella a las pasadas generaciones, como la del propio Rodolfo, en la época en que se desarrollan los hechos narrados en la novela —es decir, cuando el protagonista es ya un adulto—, se le considera anacrónico y su saber inútil, pues la cultura y el idioma franceses son preferidos por la sociedad. Así es como lo expresa el mentor a su ex discípulo:

¿Te he dicho que estoy pobre? Pues estoy más pobre de lo que tú puedas imaginártelo. Tengo pocos discípulos. ¡Ya viste cuántos! [...] ¡Qué hemos de hacer! Hijo mío, nadie quiere que sus hijos aprendan el latín. ¡Tú dirás! ¡El latín que es la llave de las ciencias! Ni latín, ni otras cosas; todo lo que puedo enseñar, todo lo que sé, cuanto aprendiste aquí. Dicen que estoy atrasado; que mi manera de enseñar es *anacrónica*, ¿has oído? ¿*Anacrónica*? Eso lo dicen los pedantes de hoy en día, y todo porque mascullan el francés. Eso dicen los que aquí aprendieron todo lo que saben, y que ahora no quieren confesar que me lo deben todo. Dicen que ya no sirvo para nada.⁶²

Desde el punto de vista del utilitarismo y el positivismo, tanto el latín como los conocimientos sin un sólido asiento en la comprobación científica eran considerados punto

salón es una platea en el teatro del mundo” [W. Benjamin, *Iluminaciones 2 (Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo)*, p.182].

⁶¹ La descripción del “Pomposísimo Cicerón”, como le apodaban a este singular personaje cuyo atuendo permanece invariable, de alguna manera simboliza su resistencia a mudar sus costumbres y principios. Según el propio Rodolfo: “Don Román vestía su eterno traje, su traje típico: pantalones anchos; larga levita negra, verdusca y mugrienta; chaleco blanco, pringado de rapé en las solapas; el cuello de la camisa altísimo, arrugado, sin almidón; ancho y apretado corbatín. Así le conocí cuando era yo niño, cuando mis buenas tías me confiaron a la férula resonante de aquel buen anciano, maestro de dos o tres generaciones de villaverdinos” (R. Delgado, *Angelina*, p. 59).

⁶² *Ibidem*, p. 63. Don Román también ejemplifica el impacto de la secularización en la educación.

menos que inservibles; el francés, en cambio, que formaba parte de una moda prestigiosa, remplazaba la cultura clásica. De esta forma, el viejo profesor simboliza un sistema de valores que era desechado por otro, más adecuado para la ideología imperante.

Por otra parte, además de este tipo de conocimientos, dedicarse a escribir versos, al decir de varios personajes y del propio narrador, es no sólo poco provechoso, sino que también puede resultar pernicioso para el escritor y para la sociedad, pues ésta se ve así privada de energías que se “malogran” en románticos y juveniles devaneos.⁶³ Todo ello puede resumirse en la siguiente frase, en labios del Rodolfo adulto: “¡Ay de mí que *malgasté* en vanas imaginaciones las energías de mi alma, y *despilfarré* los más nobles sentimientos, y cansé mi fantasía, y dejé en los zarzales del camino pedazos del corazón!”⁶⁴ Es de notar la elección de los verbos que he destacado: “malgastar”, “despilfarrar”, que generalmente se aplican al manejo del dinero, para referirse a algo tan intangible y subjetivo como las “energías del alma” y los sentimientos. Pues si bien es verdad que aun el lenguaje cotidiano utiliza un sinfín de metáforas, en este caso concreto considero que se trata de una crítica velada a la imposición del concepto de mercado como patrón de las actividades humanas.

Y si la influencia de las lecturas sentimentales podía resultar tan peligrosa, es natural que pensar en crearlas fuera doblemente negativo. Por ello, cuando al joven Rodolfo su afición literaria lo lleva a escribir versos, pronto se da cuenta de que esa ocupación se contrapone totalmente a su anhelo de conseguir el diario sustento. El propio don Román le advierte cuando surge la oportunidad de entrar a trabajar en la casa del señor Fernández:

¡Resígnate con la voluntad de Dios! Él vela por sus criaturas. Recibe humildemente cuanto Él te mande; mira que no se mueve la hoja del árbol sin la voluntad de Dios. El hombre no puede explicarse por qué padece y llora, pero no hay mal que por bien no venga. El señor Fernández es muy fina persona... Sírvete con empeño, procura agradarle... Estoy seguro de que sabrá estimar tus buenas cualidades. ¡Me alegro, me alegro de que te vayas! He observado que el amor a las letras, que es en ti tan vivo y constante, como lo fue siempre en este pobre viejo, suele quitar a las gentes

⁶³ No me extenderé demasiado en este punto porque se ha tratado ya en el primer capítulo, cuando analicé el carácter irónico de las irrupciones del narrador en el tiempo de la historia, sobre todo cuando se refiere al romanticismo del joven Rodolfo (cfr. capítulo 1, apartado 2, de la presente tesis).

⁶⁴ R. Delgado, *Angelina*, p. 118.

el sentido práctico. Los literatos no entienden sino de libros, de su arte, y no sirven para otra cosa. Déjate un poco de versos y libros, y aplícate al trabajo. Serás más feliz que yo.⁶⁵

El consejo, que además tiene su base en la experiencia, se relaciona con dos aspectos de la situación del escritor a los que me he referido anteriormente: por un lado, con la necesidad de ocuparse en un trabajo remunerado que garantiza la supervivencia y que al mismo tiempo se contrapone a la actividad literaria, haciendo del escritor un anfibio que rechaza a la sociedad pero que, paradójicamente, experimenta el deseo de ser reconocido por ella, y, por otro, con el cuestionamiento, por parte de los propios escritores, acerca de la pertinencia de su quehacer. De alguna manera, cuando el narrador confiesa que, ya en la madurez, vive “la vida prosaica de quien no fía en humanos afectos, de quien llama las cosas por sus nombres, de quien sólo gusta de la poesía en teatros y academias, y no quiere que el mundo y la sociedad sean como los pintaban los novelistas de antaño, los soñadores lamartinianos, los grandes ingenios de la legión romántica”,⁶⁶ proporciona una solución a la tensión entre el escritor y la sociedad, misma que consiste en abandonar la afición literaria en aras de una vida feliz, que permita gozar del fruto del propio trabajo. Podría entonces pensarse que el desenlace de la historia, donde el amor de Rodolfo y Angelina se trunca debido a los devaneos de éste, es una suerte de castigo de una conducta equivocada y, consecuentemente, una moraleja para los jóvenes lectores.

Sin embargo, ¿cómo es posible encajar este objetivo didáctico y moral con el otro, de carácter estético, expresado en el prólogo de la novela, donde el propio Delgado advierte que ésta sólo desea ser entretenimiento de las horas destinadas al estudio, ya que “una

⁶⁵ Ibídem, p. 316. Igualmente, cuando Rodolfo consigue su primer empleo como escribano en el despacho de un abogado de apellido Castro Pérez, el diálogo que ambos personajes sostienen refuerza la idea contenida en el consejo de don Román: “—¡Al grano! ¡Al grano! ¿Conoce usted el ramo? / —No, señor. / —Pues entonces, ¿cómo solicita usted una ocupación que le es desconocida? Tengo buenas noticias de usted. Ya Román me dijo que es usted un muchachito inteligente, que sabe usted hacer bonitos versos... Pero, es cosa sabida, *no son los mejores empleados los que se andan todo el día a la caza de consonantes...* / Me dieron ganas de estrangular al viejo. / —Señor —repliqué—, es cierto que hago versos, pero no vivo entregado a tan grata ocupación. Además, tengo entendido que usted... suele hacerlos... ¡y muy hermosos! / —¡Gracias, joven! ¡Restos de mis aficiones juveniles! En verdad que la poesía suele cautivarme, pero sólo de tiempo en tiempo” (ibídem, p. 112. El subrayado es mío).

⁶⁶ Ibídem, p. 118.

novela es una obra artística; el objeto principal del arte es la belleza, y... ¡con eso le basta!”⁶⁷ Pues esta afirmación, que casi equivale al arte por el arte propugnado en México por los modernistas en rechazo de la literatura didáctica, colocaría a Delgado en una postura estética más cercana a la de Tablada que a la de Altamirano, por ejemplo.

No obstante, la contradicción se desvanece en gran medida si se piensa que ambos objetivos, el estético y el ético, no estaban tan reñidos a los ojos de los escritores finiseculares como podría parecer a simple vista. Ya en el segundo capítulo he explicado que incluso un autor tan nacionalista como José López Portillo y Rojas admitía que “el arte debe vivir por el arte y sin propósitos docentes”, aunque si en el transcurso de la obra se presentaba la ocasión de describir “fealdades sociales”, esta descripción podía aprovecharse para enmendarlas.⁶⁸ Así pues, si bien es cierto que al negar al arte otra finalidad fuera de sí mismo Delgado se aproximó a los postulados principales del modernismo, también lo es que al dirigir su novela a los jóvenes y al criticar los devaneos románticos que impedían a éstos ser provechosos a la sociedad, aceptaba que la literatura podía tener un objetivo didáctico e incluso ético.

Pero el propio Delgado ejemplificaba, con su vida, la tensión del escritor frente a la sociedad, ya que al no poder obtener con la venta de sus obras lo indispensable para subsistir, se dedicó al magisterio. Por ello, cuando en la novela se niega la utilidad de escribir versos, pienso que su autor estaba haciéndose eco de un cuestionamiento permanente por parte de la sociedad y de los artistas mismos. En este sentido, considero que la moraleja no consiste en demostrar los efectos perniciosos de la literatura en general en los jóvenes, sino sólo de las lecturas mal encauzadas y aplicadas de forma indiscriminada en la vida diaria. De cualquier modo, se debe tener en mente que ni los modernistas fueron evasionistas y por tanto ajenos a la empresa de “alzar la nación” y de crear una literatura propia, acorde con las necesidades de la población, ni los llamados

⁶⁷ Cfr. *ibídem*, p. 4.

⁶⁸ Cfr. José López Portillo y Rojas, *La parcela*, p. 3.

nacionalistas pretendieron que el arte tuviera únicamente “propósitos docentes”, pues reconocían que antes que otra cosa, debía ser arte. Por tanto, habría que pensar, como lo he repetido, en una confluencia de anhelos e inquietudes compartidos por los hombres de letras mexicanos del último cuarto del siglo XIX, a la que, por supuesto, Delgado no fue ajeno.

5. LOS ANTICIPOS DEL MODERNISMO: ASPECTOS FORMALES

Una vez analizado el contexto en que surgió *Angelina* y la forma en que éste se ve reflejado en algunos de sus pasajes, es pertinente emprender la búsqueda de las características formales del modernismo en esta novela. Para ello resulta muy útil el estudio de *La Calandria* (1890) de Manuel Sol, pues ambas obras de Delgado presentan muchos rasgos en común.⁶⁹ Así pues, este crítico reconoció en *La Calandria* una orientación “nacional”, cercana al programa literario del maestro Altamirano y que estaría dada en la voluntad de crear una “realidad que se antoja inmediata, cotidiana, regional”. Sin embargo, dicha orientación no se opone al cuidado y el cultivo del lenguaje en todos sus niveles; ejemplo de ello es el uso de “las comparaciones, la adjetivación, el ritmo de la prosa; la frecuencia de las sensaciones visuales y auditivas; el paralelismo lingüístico y otras formas propias de lo que se ha llamado ‘realismo poético’ y que será, andando el tiempo, una de las principales fuentes del modernismo”.⁷⁰ Sol destacó también la utilización de ciertas

⁶⁹ Según Manuel Sol, aunque *Angelina* se publicó en 1893, tanto en su plan general como en la redacción de algunos de sus capítulos es anterior a *La Calandria*, cuya publicación data de 1890. Las razones en que este crítico basó su suposición son las siguientes: “En primer lugar, su carácter autobiográfico, que delata el impulso irreprimible de su autor de dejar constancias de muchas vivencias y sucesos cotidianos que tuvieron que ser plasmados en el papel, inmediatamente después de haber ocurrido —lo que da a la novela, en algunas partes, un aspecto deshilvanado, y cuya unidad se logra finalmente porque todo gira en torno a las confesiones sentimentales de Rodolfo, *alter ego* de Delgado— y, en segundo lugar, ciertas torpezas en la manera de narrar y en la monotonía del estilo, que afortunadamente ya no se encuentran en *La Calandria*. Esto quizá explica la lozanía y el éxito de ésta y el olvido en que ha caído *Angelina*, que parece ser, en muchos aspectos, un libro de memorias” (M. Sol, “Introducción” a R. Delgado, *La Calandria*, p. 20; sobre el carácter autobiográfico de *Angelina* y sobre la función que el narrador desempeña en la historia, cfr. capítulo 2, apartado 1, sección c), de la presente tesis).

⁷⁰ Cfr. M. Sol, ob. cit., p. 48. En el primer capítulo hice referencia al uso de las comparaciones en *Angelina*, las cuales, al igual que la adjetivación, son mucho más cuidadas que en el romanticismo representado por Jorge Isaacs (cfr. capítulo 1, apartado 3, de la presente tesis).

palabras, como “veste, penígero, gárrulo, glauco, albear, níveo, cerúleo, ígneo, linfa, sonante”, entre otras, que fueron frecuentes en los textos modernistas de la primera etapa.⁷¹

Muchas de estas características, aunque en menor medida que en *La Calandria*, se encuentran en *Angelina*. Por ejemplo, hay abundancia de sensaciones auditivas, como en el siguiente pasaje:

Aún no cesaba la música de las mil campanas villaverdinas. Las de la Parroquia, graves, solemnes, como un arcediano cuando entona el prefacio en la misa de Corpus; las de San Francisco seriotas, sonando en ritmo circular, rotundo el toque, como en los domingos de cuerda; las de San Juan desafinadas y chillonas; el campanario de la iglesita de San Antonio armaba una algazara sin igual, como en una orquesta platillos y chinescos; en la espadaña del convento de Santa Teresa se volvían locas las campanillas, y el esquilón rajado del Cristo resonaba presumido y vanidoso, a semejanza de un tenor cascado que no quiere retirarse del teatro.⁷²

Además de las imágenes auditivas, este fragmento presenta comparaciones (introducidas por el adverbio *como* o por la construcción *a semejanza de*) y una adjetivación que dota a los objetos de características humanas (campanas que se “vuelven locas”, que son “seriotas”, “chillonas”, que resuenan “presumidas” y “vanidosas”).

En cuanto al léxico, ya se ha dicho que Delgado procuraba que éste fuera preciso, claro, escogido, lo que se manifiesta en una prosa ágil, correcta sin ser academicista, “castiza”. Y como parte de este prurito, la adjetivación juega un papel importante, pues en vez de los adjetivos extremados, enfáticos y vagos que caracterizaron al romanticismo, Delgado introdujo otros, más cercanos a los que pueden encontrarse en algunas composiciones poéticas modernistas. A continuación reproduzco una descripción cuyo lenguaje ilustra lo que intento explicar:

En el cenit cúmulos *níveos* flecados de *plata*, celaje de tul, jirones de gasa incendiados por la luz poniente, retales de brocado que ardían *enrojecidos*, cintas *nacaradas*, aves de fuego, serpientes de gualda que se retorcían y se alargaban; esquifes con velas de encaje, que bogaban *como cisnes* en el inmenso *zafirino*

⁷¹ Cfr. M. Sol, ob. cit., p. 51.

⁷² R. Delgado, *Angelina*, p. 193. Otra descripción con imágenes auditivas similares, es la siguiente: “La joven corrió hacia la iglesia. Las torres soltaron el último repique; el órgano desató sus raudales de místicas armonías, y a sus acordes solemnes se unió festivo coro de infantiles voces, de gorjeadores pitos, de ruidosas y tintineantes panderetas. La misa principiaba...” (ibídem, p. 198).

piélagos. / El sol iba ocultándose lento y majestuoso en un abismo de *oro*, entre montañas de brillantes nubes, a través de las cuales pasaban las últimas ráfagas que subían divergentes a perderse en los espacios, o bajaban a iluminar con misteriosa claridad *purpúrea* las solitarias dehesas.⁷³

Se trata, pues, del retrato de un cielo crepuscular cargado de nubes cuyas formas sugieren abundantes imágenes y adjetivos poéticos, pero siempre medidos, elegidos con esmero a modo de conseguir un cuadro en que destacan los grandes rasgos por sobre los detalles minuciosos que Delgado desaconsejaba.

La última característica formal son los grupos ternarios, utilizados con frecuencia por Manuel Gutiérrez Nájera. Según Belem Clark, en *Por donde se sube al cielo*, estos grupos “sirven a la prosa najeriana para acrecentar, dentro de un ritmo interno, la intensidad del proceso emocional de su protagonista. Estos grupos ternarios pueden advertirse desde los elementos sintácticos más simples hasta los ordenamientos de oraciones muy estructuradas”.⁷⁴ En el caso de Delgado esta construcción no es tan frecuente, pero sí se presenta en algunas descripciones, como la que enseguida reproduzco:

*Se alejaba la tempestad; se despejaba el firmamento; asomaba la luna, y las nubes, antes aterradoras y negras, se convertían en blancos celajes orlados de plumas, de blondas, de argentados flecos; en veleros esquifes, en góndolas de nácar, en cisnes maravillosos de cuello enhiesto y alas erguidas, que bogaban en un golfo de aguas límpidas salpicado de estrellas.*⁷⁵

Como puede verse, los grupos ternarios, contruidos con oraciones, adjetivos u oraciones subordinadas subjetivas, proporcionan un énfasis notable a la descripción, además de dotarla de cierto ritmo que la acerca al lenguaje poético. Tanto esta característica formal como las otras anteriormente analizadas permiten afirmar que Delgado incorporó algunos recursos estéticos propios del modernismo de la primera etapa, encabezada en México por Manuel Gutiérrez Nájera.

⁷³ Ibídem, p. 116. El subrayado es mío.

⁷⁴ B. Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, p. CVII.

⁷⁵ R. Delgado, *Angelina*, p. 254. El subrayado es mío.

Esos recursos, entreverados con otros provenientes de diversas corrientes literarias del momento tales como el romanticismo (y el nacionalismo de él derivado) y el realismo, hacen de *Angelina* una novela ecléctica, rasgo que, por lo demás, se ha considerado distintivo de todo el modernismo. Sin embargo, como lo he aclarado con anterioridad, el eclecticismo no fue una cualidad exclusivamente modernista; más bien se trataba de una respuesta estética, de una búsqueda de esa tan anhelada literatura propia que comenzaba a despuntar con fuerza a fines del siglo XIX. Esto mismo concluyó Manuel Sol al emprender su análisis de *La Calandria*:

Y es que *La Calandria*, como tantas otras novelas hispanoamericanas de fines del siglo XIX, sólo se puede explicar mediante esa yuxtaposición, ese hibridismo, ese sincretismo, a los que se tendrá que acudir tantas veces como sea necesario para describir una obra en la que, como esta que estudiamos, se caracteriza tanto en lo general como en lo particular con el “realismo”, pero que no puede negar sus substratos románticos y algunos temas y formas de escribir que anuncian la estética inmediata [o contemporánea, me atrevería a decir]: el Modernismo o los modernismos.⁷⁶

A modo de conclusión, es posible afirmar que Rafael Delgado no sólo compartió época con los modernistas, sino que también participó de su problemática. Por tanto, los temas que deben abordarse para estudiar el modernismo (al inscribirlo en la lírica moderna occidental), tales como el proceso de la modernización, que incluyó la secularización y la consecuente sacralización del mundo, así como la situación del escritor en una sociedad cuyos valores se regían por los principios del utilitarismo y el positivismo, también deberán ser tomados en cuenta en el análisis de la obra de Delgado. Por otra parte, esa misma problemática encuentra su reflejo en ciertos pasajes de *Angelina*, lo que conduce a pensar que su autor no fue ajeno a la transformación de la sociedad ocurrida en México hacia el último cuarto del siglo XIX, en el marco de la introducción del capitalismo en este país. Finalmente, las características formales del modernismo presentes en *Angelina*, a saber: la adjetivación, el léxico, los grupos ternarios, las imágenes auditivas, junto con los rasgos

⁷⁶ M. Sol, ob. cit., pp. 51-52.

provenientes de otras corrientes en boga, como el realismo y el romanticismo, hacen de *Angelina* una novela ecléctica cuya lectura precisa del estudio del contexto en que surgió, y que además puede considerarse un testimonio de la búsqueda de nuevos horizontes estéticos y de una literatura acorde con las nuevas necesidades de la sociedad.

CONCLUSIONES: RAFAEL DELGADO, MODERNO Y ECLÉCTICO

A lo largo de este trabajo he propuesto una nueva lectura de *Angelina*, la segunda novela de Rafael Delgado. Para ello he partido de la siguiente tesis: más que un autor meramente realista o costumbrista, que es como tradicionalmente se le ha clasificado, Delgado puede considerarse un escritor cuya obra presenta una interesante confusión en lo tocante al estilo literario; es decir, se trata de una novela en la que convergen rasgos de las diferentes corrientes literarias vigentes en la fecha de su publicación (1893): romanticismo (y nacionalismo, considerado como su derivación), realismo e incluso modernismo. Todos esos rasgos, entreverados, forman un verdadero mosaico que puede interpretarse como expresión de una época de grandes y vertiginosos cambios, tanto en lo político y económico como en lo cultural y, especialmente, en lo literario. Con base en lo anterior, he sostenido que *Angelina* puede calificarse de novela ecléctica, entendiendo el eclecticismo como expresión de la modernidad de su autor. Así pues, la lectura que ofrezco consiste en un análisis de los rasgos o características que de cada una de las corrientes mencionadas pueden rastrearse en el texto elegido. Por tanto, y a manera de conclusión, presento un breve resumen de los cuatro apartados en que dividí este trabajo, dedicados, cada uno de ellos, a una corriente determinada, con el fin de articular mi propuesta y poder exponer, con esos resultados, su viabilidad.

El primer capítulo lo destiné al análisis de los rasgos románticos presentes en *Angelina*. Para ello partí de la hipótesis de que, para escribir esta novela, Delgado se inspiró en *María*, de Jorge Isaacs, obra que la crítica ha catalogado formalmente como romántica. En consecuencia, inicié con una lectura comparativa de ambos textos, con el fin de determinar

los elementos que me permitieran reconocer el modelo (*María*) en la nueva obra (*Angelina*), y cuál fue la modificación que la novela colombiana sufrió al ser recreada. A mi juicio, Delgado aprovechó tanto la trama de *María* como ciertos tópicos románticos presentes en ella: el regreso a la tierra natal, el paraíso perdido, la fatalidad y los augurios. Ambas novelas están narradas en primera persona, por el propio protagonista, y, según los narradores, las dos historias fueron contadas varios años después de acaecidos los hechos que se relatan, lo que permite la irrupción del tiempo de la narración en el tiempo de la historia narrada, y la introducción de un subjetivismo muy ligado al carácter romántico. Finalmente, puede decirse que tanto Delgado como Isaacs emprendieron la descripción de la Naturaleza en sus dos vertientes: el paisaje majestuoso y la falacia patética; asimismo, la fiel descripción de las costumbres, el lenguaje y la apariencia de los campesinos, en ambas novelas refleja un esfuerzo, por parte de sus autores, de estudiar su entorno.

Sin embargo, en *Angelina* también hay otros elementos que difieren tanto de su posible modelo como del romanticismo en general. En su conjunto, esas características constituyen reinterpretaciones o innovaciones que pueden entenderse como una búsqueda de nuevas miras estéticas y como un distanciamiento crítico respecto de los objetivos propuestos por el romanticismo. De acuerdo con lo anterior, una desviación de la trama original la constituye la causa de la frustración del amor de Rodolfo y de Angelina; pues si en *María* la relación amorosa se trunca debido a la muerte de la joven, determinada por la fatalidad, en la obra de Delgado el mayor obstáculo está representado por la ambición de Rodolfo, quien llega a dudar entre el cariño de la huérfana y el atractivo (físico, pero sobre todo económico) de Gabriela Fernández, la primogénita de la familia más próspera de todo Villaverde. Por tanto, mientras que en el romanticismo el destino era inexorable y ajeno a los designios humanos, en *Angelina* se presenta como un elemento sujeto a la elección del hombre.

Otro punto de comparación lo encuentro en las irrupciones del narrador: mientras que en *María* éstas aparecen matizadas por un sentimiento de nostalgia y añoranza por el tiempo

pasado, en *Angelina* se presentan cargadas de un tono irónico y de un fuerte cuestionamiento o crítica hacia las actitudes del protagonista, quien aparece completamente influido de las ideas románticas extraídas de sus lecturas. Así, desde la perspectiva del tiempo de la narración, el romanticismo se considera pernicioso por evitar que los jóvenes inviertan su energía en tareas útiles a la sociedad.

Por lo que respecta a la descripción de la Naturaleza, Delgado efectúa una reinterpretación consistente en introducir, en los pasajes dedicados a retratar un panorama fastuoso, circunstancias de la vida cotidiana, como el malestar físico u olores desagradables; elementos que contrarrestan el carácter sublime típico del neoclasicismo, y lo instalan en el romanticismo. En cambio, cuando se presenta la falacia patética (identificación entre el personaje y la Naturaleza), el narrador se aleja ya del romanticismo al criticarla, considerándola producto de la subjetividad del joven que fue, y matizándola con verbos que resaltan dicha percepción subjetiva (el verbo *parecer* en lugar de *ser*). Finalmente, puede interpretarse como innovación la constante presencia de descripciones del pueblo, Villaverde (casas, calles, fiestas), pues puede decirse que éstas no aparecen en *María*, lo que anuncia ya la existencia de elementos realistas en la novela.

Por último, tanto en el manejo del costumbrismo como en el uso del lenguaje, Delgado se muestra más mesurado que Isaacs, pues consigue incorporar indigenismos y neologismos sin necesidad de glosarlos, es decir, pueden entenderse por medio del contexto, y lo mismo vale para la adjetivación y la comparación, pues éstas son menos vagas y más precisas, lo que se traduce en un estilo pulido y ameno.

En resumen, si bien es cierto Delgado utilizó una novela romántica como modelo para escribir *Angelina*, y por ello retomó algunas de las características de dicha corriente que permiten reconocer el texto que le sirvió de base, también es verdad que introdujo importantes modificaciones o reinterpretaciones que pueden considerarse como parte de una búsqueda estética y de un distanciamiento crítico respecto del romanticismo.

En el segundo capítulo, dedicado a analizar los elementos del nacionalismo presentes en *Angelina*, he considerado que este movimiento, desarrollado en México a partir de los planteamientos de Ignacio Manuel Altamirano, no constituyó una corriente literaria, sino una faceta del romanticismo: aquella que definía la literatura como expresión nacional y, por tanto, inspirada en el paisaje, las costumbres y el lenguaje locales. En consecuencia, el desarrollo de este tema se alinea en torno a tres ejes principales: a) la fundación de una literatura nacional; b) el estudio y el trabajo constantes como condición indispensable para la creación literaria, y c) el propósito del arte.

La fundación de una literatura nacional fue quizá la preocupación más constante de Altamirano y de los escritores que acataron sus enseñanzas, pero también puede encontrarse en muchos de los hombres de letras activos después de la muerte del maestro, ocurrida en 1893. Dicha preocupación recogía dos principios importantes: en primer lugar, la literatura debía reflejar la sociedad en que se producía, en nuestro caso, la sociedad mexicana, y además, debía orientarla. En segundo lugar, y como consecuencia de la primera idea, esa literatura encontraría su inspiración en el paisaje nacional, por lo que debería evitarse copiar escenarios extranjeros, tan ajenos a la realidad mexicana. Sin embargo, con esto no se quería formar una literatura patrioter, que permaneciera hermética a toda influencia externa; por el contrario, se aconsejaba el estudio de la producción artística de otras naciones, pero no para imitarlas, sino para conseguir, con esa frecuentación, una asimilación que con el tiempo conseguiría un estilo pulido, acorde tanto con los tiempos modernos como con las necesidades concretas de la población. Desde luego, esta propuesta recuerda otra: la del cruzamiento en literatura de Manuel Gutiérrez Nájera; de cualquier modo, la coincidencia puede explicarse en virtud del contexto, pues nacionalistas y modernistas compartieron, por lo menos en el último cuarto del siglo XIX, las mismas circunstancias y preocupaciones, y en algunos casos proporcionaron respuestas similares a los problemas que debieron encarar, tales como la creación de una literatura nacional. Finalmente, de esta última empresa se derivó otro principio: el de mantener la

literatura apartada de las rivalidades de índole política. En este sentido, la concordia iniciada por *El Renacimiento* desde su primera época (1869) se mantuvo vigente varias décadas después; por ejemplo, en *Angelina*, cuyo protagonista se declara aficionado a esa publicación, además de admirar los ideales que la animaban. Por otro lado, al participar en asociaciones y órganos de difusión de carácter no sólo distinto sino incluso opuesto, el propio Delgado comulgaba con dichos ideales, plasmándolos en su novela y practicándolos en su vida.

En cuanto a la observación y el trabajo constantes como condición *sine qua non* para la creación artística, tanto el lenguaje y el estilo como los motivos literarios jugaban un papel trascendental. En otras palabras, lenguaje y estilo debían adecuarse a la capacidad y a los usos de los habitantes del país; por su parte, la Naturaleza local debía ser la fuente principal de escenarios y situaciones utilizados en las obras. Y nada de ello se lograría si no era por medio de una observación rigurosa, por parte del artista, de su entorno particular, que comienza a apuntar hacia el costumbrismo. La huella de estos principios en *Angelina* resulta bastante clara: por un lado, Delgado situó la acción de la novela en un medio semi rural de la provincia mexicana, circunstancia que le permitió incluir abundantes descripciones tanto del paisaje como de los habitantes de la zona, cuyas particularidades fonéticas supo plasmar con precisión; por otro lado, consiguió introducir indigenismos y regionalismos con maestría, pues en ningún momento perdió su estilo, ni su claridad, ni su corrección. Resultado de todo ello fue una novela accesible para un amplio espectro de lectores, quienes tendrían ocasión de encontrar reflejadas muchas de sus costumbres y características, e incluso de identificarse con la obra.

Por último, el objetivo del arte en *Angelina* es un aspecto que presenta bastante complejidad. Pues por un lado, en el prólogo a su novela Delgado advierte que su propósito al escribirla no era otro que entretener, ya que al ser una novela, y como tal una obra artística, su objetivo principal es la belleza, y “¡con eso le basta!” A partir de esas afirmaciones, fácil será establecer una identificación con los principios propuestos por los

modernistas, quienes, retomando el arte por el arte, concluyeron que éste no tenía otra finalidad fuera de sí mismo. Sin embargo, si se considera la estructura de *Angelina*, dispuesta en forma de memorias, aparecen otros elementos relacionados con un propósito didáctico, cercano a aquel que los nacionalistas deseaban para las composiciones literarias. Así pues, al ser un recuento de hechos sucedidos algunas décadas atrás, la novela funciona como un testimonio cuya utilidad reside, precisamente, en el anhelo de dar a conocer una época pasada a las nuevas generaciones. Igualmente, el ejemplo de sus antecesores podría ser una orientación útil para los jóvenes. Por su parte, las continuas irrupciones del narrador que contienen condenas al excesivo romanticismo del protagonista, forman parte de esa intención de proponer el cambio por medio del carácter testimonial de la obra.

Por tanto, en *Angelina* conviven, al parecer, dos objetivos: la consecución de la belleza y el aleccionamiento de los jóvenes. Conciliar ambos propósitos no resulta tan complicado si se piensa que tanto para los nacionalistas como para los modernistas el arte debía ser una finalidad en sí mismo; no obstante, los discípulos de Altamirano añadían que las creaciones artísticas, con sólo mostrar la realidad, podrían contribuir a mejorar la condición de la sociedad. Con estas aparentes contradicciones, Delgado participó de las inquietudes de sus contemporáneos y de su búsqueda estética, conducente a construir una literatura, más que nacional, propia.

En el tercer capítulo, además de analizar los rasgos del realismo presentes en *Angelina*, he incluido un breve repaso de las opiniones de la crítica respecto de la obra de Delgado, a quien generalmente se ha considerado como uno de los exponentes más sobresalientes de esta corriente en México. A partir de dicho recuento ha sido posible observar que muchos de los juicios emitidos al respecto presentan vacilaciones en el momento de calificar la producción de este autor, pues si bien se ha aceptado que ésta es realista, se ha creído necesario matizar la aseveración. Por ello, algunos críticos han propuesto los términos “realismo idealista” o “realismo romántico”, los cuales, en todo caso, expresan la confusión de rasgos y movimientos literarios a que me he referido a lo largo de este trabajo para el

caso concreto de *Angelina*. Esta última circunstancia puede explicarse por el retraso con que el realismo llegó a México, pues eso dio a los autores la oportunidad de conocer los ejemplos más acabados de dicha corriente estética, pudiendo escoger, de entre ellos, los que les parecieron más adecuados como modelo de su propia producción. Ello favoreció el desarrollo de una actitud conciliatoria o ecléctica en los hombres de letras del último tercio del siglo XIX, misma que puede rastrearse en Delgado.

Ahora bien, las principales características realistas de *Angelina* son tres: a) el tratamiento del héroe, b) el propósito de la obra y c) la descripción. Respecto del “héroe”, Rodolfo, es fácil advertir que éste experimenta, a lo largo de la historia, el enfrentamiento de sus ideales románticos con la sociedad que lo rodea, lo que constituye una constante de las novelas realistas. Y como siempre sucede en este tipo de obras, la sociedad termina por imponerse al individuo: el protagonista recibe un “castigo” por su proceder (amor truncado) y, abandonados sus ideales, consigue llevar una vida provechosa, es decir, se integra a la sociedad. Por otro lado, según el propio Delgado, *Angelina* es una historia “vulgar”, “vivida”, pues sus personajes pertenecen a la clase media, cuyas hazañas, por cotidianas, no son dignas de ser consignadas por la historia. En este sentido, la ambición de Rodolfo, que parece ser la causa más inmediata de su fracaso amoroso y el elemento decisivo para el desenlace de la historia, explica la vulgaridad atribuida al argumento: el destino ya no es trágico, sino vulgar.

El propósito de la obra, que fue abordado con amplitud en el segundo capítulo, es otro de los elementos que pueden considerarse realistas. Pues aunque el autor se presenta como un mero narrador de una anécdota (sea o no autobiográfica), al seleccionar el material y al organizarlo para su exposición está asumiendo una postura determinada, y por tanto un propósito, que en este caso es aleccionar a los jóvenes mediante el ejemplo. En otras palabras, la novela plantea una tesis (el romanticismo constituye una influencia perniciosa para la juventud) que se ve confirmada por el desarrollo y el desenlace de la historia.

La descripción es el último de los rasgos realistas de *Angelina* que he destacado en este trabajo. Sin embargo, se debe tener presente que en este aspecto no puede hablarse de mimesis pura, pues detrás de toda descripción existe un trabajo creativo que selecciona y, por tanto, limita la reproducción de la realidad. En este sentido, la preferencia de Delgado se inclinó hacia los grandes rasgos por encima de los detalles excesivos, lo que se manifiesta en un estilo sobrio. Como lo advertí en otro lugar, más que la exactitud del retrato respecto de la realidad, es precisamente el estilo, el trabajo de selección y ordenamiento de los elementos que componen cada cuadro lo que debe privar en el juicio que se emita acerca de las descripciones.

He destinado el cuarto y último capítulo a la búsqueda de elementos modernistas en *Angelina*. Para ello he partido del siguiente supuesto: Delgado no sólo compartió época con los miembros de esta corriente estética; también participó de su problemática. En consecuencia, si el estudio del modernismo precisa, por una parte, la inscripción de este movimiento en la lírica moderna occidental y, por otra, el análisis del impacto de determinados factores aparejados al proceso de modernización, tales como la secularización, la situación del escritor en una sociedad utilitarista y materialista (producto de la introducción del capitalismo), también deberán tomarse en cuenta esos aspectos al emprender el estudio de *Angelina*. De acuerdo con esto, la novela presenta algunos pasajes que pueden interpretarse como reflejo del contexto en que se produjo. Por ejemplo, constantemente se critica que Rodolfo se dedique a escribir versos por considerar que de esa manera malgasta sus energías, pues esta actividad resulta completamente opuesta al anhelo de llevar una vida provechosa para la sociedad. Con ello se manifiesta, por un lado, la contradicción que los mismos escritores experimentaron: necesitaban ocuparse en un trabajo remunerado que les garantizara el sustento, pero al mismo tiempo consideraban que esa ocupación se contraponía al trabajo creativo; por otro lado, esa misma contradicción condujo a los escritores a plantearse serios cuestionamientos acerca de la pertinencia y utilidad de su quehacer, los cuales eran compartidos por la sociedad en su conjunto. Al

parecer, la tensión entre el escritor y la sociedad así planteada se resuelve con el desenlace: al alcanzar la madurez, el protagonista ha abandonado su afición literaria en aras de una vida socialmente útil y feliz.

Por lo que toca a los elementos modernistas formales en *Angelina*, el primero y más importante es el eclecticismo, pues al estar presente en un gran número de composiciones modernistas, este rasgo se ha considerado característico del movimiento. Si se considera el eclecticismo como parte de una búsqueda estética encaminada a la creación de una literatura propia (en su vertiente del “cruzamiento en literatura”), no es difícil ver en él una postura intelectual ligada al compromiso, a la empresa de “alzar la nación”. De aceptarse este planteamiento, se desvanece en gran medida la aparente contradicción consistente en incluir en una misma novela dos objetivos excluyentes: uno didáctico y otro encaminado a la consecución de la belleza (el arte por el arte), pues todo ello encaja en una búsqueda permanente de una expresión acorde con las necesidades de la sociedad.

Otros rasgos modernistas formales son la adjetivación, el léxico, los grupos ternarios y las imágenes auditivas, los cuales, en combinación con las características procedentes de las corrientes literarias vigentes hacia 1893 (el romanticismo y el nacionalismo, además del realismo) que he expuesto en esta recapitulación, hacen de *Angelina* una novela ecléctica, y de su autor, Rafael Delgado, un escritor moderno que participó de la búsqueda estética e incluso ética de sus contemporáneos, búsqueda encaminada a la creación de la tan anhelada literatura propia.

Por último, sólo me resta desear que esta propuesta de lectura sirva de base a una revisión de la obra de Rafael Delgado, un autor que alcanzó gran influencia y consideración entre sus coetáneos, pero que en la actualidad goza de poca popularidad entre las nuevas generaciones. Así pues, la principal aportación de este trabajo consiste en acercar a este escritor a nuestra época, y en mostrar, con base en el estudio de su producción, que sus inquietudes no resultan tan ajenas a las que ahora nos ocupan. Por tanto, la comprensión de

la obra de Delgado y de su modernidad quizá pueda proporcionar soluciones a la problemática actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas XII: Escritos de literatura y arte, t. 1*, José Luis Martínez (selección y notas), México, SEP, 1988.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, 5ª ed., México, FCE, 2000.
- AZUELA, Mariano, *Cien años de novela mexicana*, México, Botas, 1947.
- BALZAC, Honoré de, *La comedia humana*, t. 1, Barcelona, Lorenzana, 1964.
- BARROS, Cristina y Arturo Souto, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, México, Trillas, 1983 (Serie Temas Básicos, 2).
- BAUDELAIRE, Charles, *Crítica literaria*, Lidia Vázquez (introducción, traducción y notas), Madrid, Visor, 1999 (La Balsa de la Medusa, 93).
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones 2 (Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo)*, Madrid, Taurus, 1972.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2004.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (ed.), Madrid, Taurus, 2000.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, 15 ed., México, Siglo XXI, 2004.
- BRUSHWOOD, John, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura-UNAM, 1998 (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio).
- CARILLA, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1958.
- CASTRO LEAL, Antonio, “El arte narrativo de Rafael Delgado”, en *Revista Mexicana de Cultura* (segunda época, núm. 334), suplemento dominical de *El Nacional*, segunda época, año XXV, t. XXX, núm. 8782, México, 23 de agosto de 1953, p. 6.
- CLARK DE LARA, Belem, “*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar: ¿Una novela histórica?”, en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, México, IIF-UNAM, enero de 2000, pp. 79-112.

- *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México, IIF-UNAM, 1998 (Ediciones Especiales, 9).
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala (introducción y rescate), *La construcción del modernismo (Antología)*, México, UNAM, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. I, Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM, 2005 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- CURIEL, Guadalupe y Miguel Ángel Castro (coords.), *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México 1822-1900 (Acervo General)*, Ana María Sánchez Sáenz y Adriana Gutiérrez Hernández (coordinación técnica), México, Coordinación de Humanidades/Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Dirección de Publicaciones-UNAM, 1997.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, 4ª ed., Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 1945.
- DELGADO, Rafael, *Angelina*, Antonio Castro Leal (edición y prólogo), 6ª ed., México, Porrúa, 1993 (Colección de Escritores Mexicanos, 49).
- *La Calandria*, Manuel Sol (edición, introducción y notas), México, Universidad Veracruzana, 1995 (Clásicos Mexicanos, 5).
- *Cuentos y notas*, Francisco Sosa (prólogo), 8ª ed., México, Porrúa, 1995 (Colección de Escritores Mexicanos, 69).
- *Obras I: Novela. Cuentos. Poemas*, María Guadalupe García Barragán (prólogo, edición y notas), 2ª ed., México, UNAM, 1993 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 105).
- *Obras II: Los parientes ricos*, María Guadalupe García Barragán (ed.), 2ª ed., México, UNAM, 1993 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 106).
- *Obras completas III: Estudios literarios*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1953 (Biblioteca de Autores Veracruzanos, 3).
- ECHVERRÍA, Esteban, *El matadero, ensayos estéticos y prosa varia*, Fernando Burgos (ed.), Hanover, Ediciones del Norte, 1992.
- ESCOBAR ARRONIS, José, "Costumbrismo entre romanticismo y realismo", en *V Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo (Barcelona, 1996)*, Barcelona, Universitat, 1998, pp. 17-31.
- GAMBOA, Federico, "Rafael Delgado", en *Revista de Revistas*, 7 de junio de 1914; reproducido como "Rafael Delgado, el huraño autor de *La Calandria*", en *México en la Cultura* (tercera época, núm. 801), suplemento de *Novedades*, tercera época, año XXIX, núm. 8457, México, 26 de julio de 1964, pp. 3 y 6.
- GARCÍA BARRAGÁN, Guadalupe, *El naturalismo literario en México: Reseña y notas bibliográficas*, México, UNAM, 1993.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesino, 1983.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, Belem Clark de Lara (introducción, notas e índices), México, IIF-UNAM, 1994.
- *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*, Belem Clark de Lara (introducción, notas e índices), México, IIF-UNAM, 2000.
- *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, Belem Clark de Lara (edición crítica, introducción, notas e índices) y Ana Elena Díaz Alejo (ed.), México, UNAM, en prensa.
- HALE, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Purificación Jiménez (trad.), México, Vuelta, 1991.
- Historia general de México*, versión 2000, México, Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México, 2004.
- HUGO, Victor, "Prefacio a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico*, Jaume Melendres (trad.), Barcelona, Península, 1971, pp. 19-94.
- Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez (estudio preliminar), México, Centro de Estudios Literarios-UNAM, 1968.
- Índice de la Revista Mexicana. Arte y Ciencia (1898-1903)*, Héctor Valdés (estudio preliminar), México, Centro de Estudios Literarios-UNAM, 1967.
- ISAACS, Jorge, *María*, Madrid, Edaf, 2003 (Biblioteca Edaf, 78).
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, FCE, 1996 (Colección Popular, 413).
- LASKI, Harold J., *El liberalismo europeo*, México, FCE, 1939 (Breviarios, 81).
- LITVAK, Lily (ed.), *El modernismo*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 1986 (Serie El Escritor y la Crítica).
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, *La parcela*, México, Porrúa, 2000 (Colección de Escritores Mexicanos, 11).
- MANCISIDOR, José, "El realismo de Rafael Delgado", en *Revista Mexicana de Cultura* (segunda época, núm. 334), suplemento dominical de *El Nacional*, segunda época, año XXV, t. XXX, núm. 8782, México, 23 de agosto de 1953, p. 7.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, México, FCE, 1982 (Breviarios, 327).
- MOORE, Ernest R. y James G. Bickley, "Bibliografía, Rafael Delgado, notas bibliográficas y críticas", en *Revista Iberoamericana*, t. 6, núm. 11, febrero de 1943, pp. 155-202.

- NAVARRO, Joaquina, *La novela realista mexicana*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- NERVO, Amado, "Don Rafael Delgado", en *Semblanzas y crítica literaria*, México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 22-25.
- OLEZA, Juan, *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984.
- PACHECO, José Emilio (selección, introducción y notas), *Antología del modernismo (1884-1921)*, t. 1, México, UNAM, 1970 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90).
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante (1882-1883)*, en *Obras completas III: Cuentos, crítica literaria (selección)*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 574-660.
- PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, t. II, José Gimeno (trad.), 2ª ed., Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica, I. Tratados y Monografías, 4).
- PEÑA, Rafael Ángel de la, "Estudio crítico de *Angelina*", en *El Renacimiento*, t. III, 1894, pp. 129-132; reproducido con el título "El arte por el arte. Estudio crítico de la novela *Angelina*", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, año XXXVII, t. IV, núm. 13129, México, 30 de agosto de 1953, pp. 7 C y 11 C.
- PERALES OJEDA, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas, tomos I y II*, 2ª ed., México, IIF-UNAM, 2000 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972.
- *Lo prohibido*, José F. Montesinos (edición, introducción y notas), Madrid, Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 96).
- PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 12 ed., México, Espasa-Calpe Mexicana, 1984 (Austral, 1080).
- Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* [Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987], Barcelona, Anthropos, 1988.
- REYES HEROLES, Jesús, *El liberalismo mexicano en pocas páginas: Caracterización y vigencia*, México, FCE, 1985 (Lecturas Mexicanas, 100).
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.), *De la perfecta expresión: Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, México, FFyL-UNAM, 1998.
- (organización y presentación), *La misión del escritor: Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996 (Ida y Regreso al Siglo XIX).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *Índice de revistas literarias del siglo XIX (ciudad de México)*, México, IIF-UNAM, 1999 (Colección de Bolsillo, 10).

- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, "Rafael Delgado (1853-1914)", en *Las máscaras de la Revista Moderna 1901-1910*, México, Tezontle [FCE], 1968, pp. 127-131.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín C., *Krausismo en México*, México, FFyL-UNAM/Red Utopía/Jitanjáfora Morelia Editorial, 2004.
- SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI / IIF-UNAM, 2002 (Lingüística y Teoría Literaria).
- SIERRA, Justo, "México social y político: Apuntes para un libro", en *Obras completas IX, Ensayos y textos elementales de historia*, Agustín Yáñez (ed.), México, UNAM, 1977 (Nueva Biblioteca Mexicana, 57).
- *Obras completas del maestro Justo Sierra XII, Evolución política del pueblo mexicano*, Edmundo O'Gorman (ed.), 2ª ed., México, UNAM, 1957.
- TAINED, Hipólito, *Filosofía del arte*, México, Porrúa, 1994 (Sepan cuantos..., 647).
- VIVEROS ANAYA, Luz América, "En Turania. Retratos para una galería del modernismo mexicano, de Ciro B. Ceballos", estudio preliminar y edición crítica de *En Turania* de Luz América Viveros Anaya, México, División de Estudios de Posgrado/FFyL-UNAM, tesis de maestría, 2005.
- WARNER, Ralph, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 9).
- ZAVALA, Iris M (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982.
- ZEA, Leopoldo, *Del liberalismo a la Revolución en la educación mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1993.
- ZOLA, Émile, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1989 (Nexos, 34).