



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL CASTIGO EN LAS LEYENDAS QUE JUAN DE DIOS PEZA ESCRIBE SOBRE MÉXICO: UN
ANÁLISIS NARRATOLÓGICO Y POÉTICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ARACELI JIMENA HERNÁNDEZ BLENGIO

ASESORA: DRA. MARÍA EUGENIA NEGRÍN

MÉXICO

MAYO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Todos estos agradecimientos podrán parecer excesivos, sin embargo, al ver estas extensas líneas, no me queda más que agradecer por lo afortunada que soy de contar con estas maravillosas personas.

Este trabajo lo dedico a la mujer con más entereza que he conocido, mi Mamá Yuyú, por darme tu amor incondicional, porque en lo más profundo de mi alma llevo una parte de ti, porque sin dudar ni un segundo no sería lo que soy hoy si no fuera por tu cálida entrega. Hoy no estás para acompañarme ni para leer estas ínfimas líneas pero sigues viviendo con nosotros. Después de tu partida, entendí lo que era perder a un ser amado, entonces, también me enseñaste la fortaleza. En tu ausencia aún sigues guiándome. Comprendí lo sencillo y valioso de los detalles más pequeños. Porque tú y yo lo sabemos, también perdóname. Te extraño, extraño tus abrazos, tus comidas, tus consejos, tu cariño.....

A Eugenia Negrín, mi asesora, gracias por su confianza y por sus pertinentes consejos. Por su paciencia y por su constante atención. Sin usted este trabajo no existiría. Gracias. A Anamari, mi gran maestra, gracias por acercarme al mundo de la literatura, porque gracias a ti lo comprendo de una manera distinta. Me hiciste reencontrarme con él. Gracias por tu confianza, por abrirme las puertas de tu casa y permitirme conocerte. Gracias a ti descubrí que el camino de la docencia es el mío. Te quiero muchísimo, a ti, a Anselmo, a Anita y a Turandot. A Miguel Ángel, por darme la oportunidad de adentrarme al siglo XIX, por confiar en mí y dejarme ser parte del proyecto de investigación. He aprendido muchísimo. Gracias por tus amables consejos. A Arturo Noyola, porque aunque ya no estés

cerca de nosotros, gracias a ti la literatura del siglo XIX me cautivó, gracias por las mejores clases de mi vida. A Óscar Luna e Israel Ramírez, gracias por formar parte de este proyecto, por tomarse el tiempo y porque siempre que acudí a ustedes me ayudaron. Gracias.

A mi mamá, el ser más bello y grandioso. Eres el amor más grande en mi vida. No existen palabras para agradecerte todo lo que me has dado. Gracias por ser mi madre y mi mejor amiga, por acompañarme en cada paso; en mis aciertos y desaciertos, por enseñarme a ser una mejor mujer todos los días. Gracias por confiar en mí, por tu ayuda incondicional, por quererme, porque cada día estás junto a mí. Todo lo que soy ahora es gracias a ti. Gracias por ser mi más grande aliento. Mi admiración por ti es insondable. Te amo profundamente.

A mi padre, porque, aunque no lo diga lo suficiente, te admiro y te quiero profundamente. Mis torpes palabras y actos no me han permitido demostrarte mi agradecimiento. Mi acercamiento al mundo de la literatura te lo debo a ti. A pesar de nuestros desventurados encuentros, eres quien me trajo a este mundo, quien me ha cuidado y me ha enseñado gran parte de lo que soy, creo que nunca te lo he agradecido lo suficiente. Gracias. Te amo.

A mi hermana, pequeña saltamontes, ¿qué sería de mí sin vos?, gracias por tu tierna compañía, por escucharme, por tu cariño incondicional, por tus pacientes palabras, en fin, gracias por cobijar mi, la mayoría de las veces, confundido corazón. Gracias porque dentro de este caos, siempre he encontrado tu mano sosteniendo la mía. Gracias por ser diferente, por mostrarme el reino de las posibilidades, mi manera de entender el mundo es resultado

de tu manera de vivir. Gracias por enseñarme que el mundo es mucho más bello. Gracias por ser un ejemplo de vida. Te amo.

A Uriel, mi pequeño gran amor, el lugar al que siempre, indudablemente, llego, mi hogar. Conoces lo más hermoso y también lo más terrible de mi alma, la dualidad de mi ser se ha fundido con la tuya y así vamos caminando por el azaroso mundo. Te agradezco porque entre las pocas certezas de la vida, tu cariño sincero y tu genuina compañía son unas de ellas en mi vida. Porque nuestras esencias siguen coincidiendo, seguimos encontrando lo hermoso y la esperanza en el mundo. Gracias por ser mi suspiro de confianza. Gracias por cuidarme, por siempre mantenerme a salvo, junto a ti. Te amo.

A Johnny, mi inseparable amigo, a tu lado comprendí que el amor también nace en la amistad. He crecido a tu lado. Me has ayudado a encontrarme. Y en nuestros encuentros y desencuentros ha sobrevivido nuestro cariño y confianza. Porque gracias a ti, conocí el cariño más sincero, ese que te hace querer a alguien con sus monstruos, ese que a pesar de encontrarte con los demonios del otro te hace permanecer junto a él, acompañarlo. Porque ya no es necesario fabricar reflejos bellos, mi alma y la tuya se han visto de frente. La belleza sigue intacta. Eres mi otra parte, en la distancia y en la cercanía. Te quiero como a nadie.

A Dianita, mi más duradera amiga, gracias por siempre estar ahí, porque en todos los momentos de mi vida te encuentro con una sonrisa, una hermosa sonrisa, porque mi vida sin ti no sería lo misma. Gracias por todas nuestras aventuras, porque en las diferencias nos hemos encontrado. Me has enseñado que el cariño y la amistad vive en lo diferente, porque en nuestra distancia nos hemos escogido y nos queremos.

A Calu, mi pequeña gran hermanita, con nadie más que contigo me encuentro, simplemente soy yo, sin miedos y sin disfraces. Has estado cerca de mí. Contigo emprendí este viaje, años después, te agradezco seguir a mi lado. Tu innata ternura me ha devuelto, entre otras cosas, la belleza e ingenuidad de un ser humano. Te quiero.

A Mario, mi monstruito de sonrisa siempre radiante, a ti más que a nadie te agradezco tu paciencia e incondicional compañía, porque encontré en ti el refugio que siempre necesité. Te quiero hermosamente, porque siempre me aconsejaste, porque escuchaste mis atropelladas palabras y me tuviste paciencia. Gracias a ti conocí la tranquilidad de contar con alguien. Porque para este trabajo me ayudaste incansablemente. Y espero haberte hecho saber que cuentas conmigo de la misma forma. Gracias. A David, porque en todos los momentos me has hecho reír, porque me has cuidado, porque te encontré en uno de los momentos más difíciles de mi vida y, aún sin conocerme, pude recargarme en ti. A Berenice, mi pingüino siempre fiel, gracias porque contigo vuelvo a ser niña, a tu lado reencuentro una chispa de vida, porque en tu intermitencia sé que sigues a mi lado. Por ti aprendí, entre otras cosas, el respeto a mis padres. A Romina, mi mamá Ormie, te admiro por tu valentía, porque sé que todo es posible, porque, a pesar de todo, la vida sigue su curso y tú eres la prueba de eso. Gracias por quererme con mis pies de dinosaurio. Gracias a ustedes por ser mi familia y por todos los momentos más hermosos y mágicos de mi vida.

A Mariana, mi hermana mayor, amiga mía, cada que te pienso esbozo una sonrisa, es inevitable no hacerlo. Eres esa familia que uno escoge a lo largo de la vida y en mi corta existencia, aprecio con todo mi corazón el compartir toda clase de momentos contigo. Pero sobre todo, aprecio sabernos una junta a la otra. A Carolina, cuando te pienso me invade

una profunda ternura, no puedo evitarlo, me educaste a tu manera, y lamento no haberte acompañado más de cerca. Pero tengo la esperanza de que sepas que aún después de este tiempo, te sigo queriendo y sigo cerca de ti.

A Gabriel, un gato melancólico, sigues siendo parte de mi vida, formaste mi alma y corazón. Me mostraste la crueldad del mundo para luego depositar un poco de esperanza. Eres una pieza fundamental en el engranaje de mi mundo. Gracias por enseñarme a ser valiente y ver al mundo de frente. A Diego, mi bestia hermano, gracias por ser mi hermano, y porque contigo aprendí a compartir el dolor. En nuestras pérdidas nos hemos acompañado y encontrado. -Cause you're my medicine when you are close to me".

A Giuliana, Zyanya, Cristina, Beto y Juan Carlos, gracias por ser parte de este proyecto, por las pláticas en ese pequeño espacio, por concederme el beneficio de la duda, por alentarme a seguir adelante. Los quiero.

A José, porque aunque te encontré al final del camino, el cariño no se mide por el tiempo, en nuestros arrebatados debates y discusiones encontré a un amigo. En la primera cerveza que compartí contigo te abrí mi corazón y los secretos que me atormentaban y tú me miraste, me comprendiste y pronunciaste palabras que nunca olvidaré. He trascendido parte de mi posmodernidad y, con ella o con sin ella, te quiero.

A Venus, el amor de mi vida, mi hermosa e incondicional compañera.

Sin duda me han faltado nombres, gracias a todos por quererme y ser parte de mi vida.

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	9
Capítulo I	
1. Romanticismo	14
1.1. Origen del término romántico	14
1.2. Espacio y tiempo	16
1.3. El romanticismo en Alemania, Inglaterra y Francia	17
1.4. El romanticismo en España	19
1.5. El romanticismo en México	22
Capítulo II	
2. Conceptualización	29
2.1. En busca de una definición	29
2.1.1. Los ideales románticos	32
2.1.2. Arte y romanticismo	34
2.2. Leyenda	39
2.2.1. La leyenda como género	39
2.2.2. Literatura popular	41
2.2.3. Definición de leyenda	44
2.2.4. La leyenda en el romanticismo	48
2.3. Temática de las leyendas de Juan de Dios Peza	50
2.4. Proyecto de nación: <i>docere</i> y castigo	54
2.4.1. Vigilar y castigar	58
2.4.2. Concepto de castigo	59
2.4.3. El ritual del suplicio: condena y muerte	60
2.4.4. Extinción del suplicio: nacimiento de la cárcel	65
2.4.5. El castigo en la época moderna	67
2.4.6. Las técnicas del castigo en las leyendas de Peza	68

Capítulo III

3. Análisis poético	71
A) Métrica	73
B) Rima	77
C) Recursos tradicionales del romance	79
D) Tropos	86

Capítulo IV

4. Análisis narratológico	91
A) Dimensión espacial	94
B) Dimensión temporal	99
C) Dimensión actorial	102

Conclusiones	114
---------------------	-----

Bibliografía	122
---------------------	-----

Introducción

El México de finales del siglo XIX era un México fragmentado, una especie de caleidoscopio, en el que bien se podía leer un poema que ya anunciara el modernismo o aún encontrar reminiscencias de poetas románticos y patrióticos, discípulos del maestro Ignacio Altamirano, como Juan de Dios Peza.

Juan de Dios Peza es un personaje poco valorado en la historia de la literatura mexicana, a pesar de ser considerado el último poeta romántico del país, no se le ha dado la importancia que merece. Ha sido reconocido y estudiado sólo por los *Cantos del hogar*, poemas dedicados a sus hijos; su calidad literaria ha sido analizada bajo una visión reduccionista y poco profunda; no obstante que se trata de un autor prolífico de su época, su acervo de composiciones líricas es amplio. Por eso, sin peligro de exagerar, puede afirmarse que Juan de Dios Peza es un escritor olvidado; no existen estudios rigurosos respecto a su obra¹, ya que hasta la fecha se ha reproducido el juicio de que es un “versificador fácil” como lo llamó su principal detractor, aquel que firmaba bajo el seudónimo de *Brummel*. Por todo esto, considero necesario estudiar a este poeta desde otra óptica, retomarlo y releerlo con nuevos ojos para quitar el velo de críticas reduccionistas y descubrir la belleza y profundidad de sus obras. Como apuntó José Emilio Pacheco (…)

¹ Existen artículos y prólogos a su obra, sin embargo, ninguno de éstos tratan a profundidad la obra de Peza. Puede consultarse José Luis Martínez, —“A cien años de Juan de Dios Peza” en *La expresión nacional*, México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1993, pp. 247-250. José Emilio Pacheco, *La poesía mexicana del siglo XIX*, México: Empresa editoriales, S.A., 1965. Irma Contreras García, —“El torno a Juan de Dios Peza”, *Sobretiro del Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 4, jul-dic de 1970, pp. 85-106. Porfirio Martínez Peñaloza, —“Noticia preliminar a Juan de Dios Peza” en *Hogar y patria*, México: Porrúa, 1972, pp. IX-XXIII. Carlos Monsiváis: —“Juan de Dios Peza”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVI, Nueva época, núm. 4, agosto de 1981, pp. 5-10. Pável Granados, —“Juan de Dios Peza” en *El ocaso del porfiriato. Antología histórica de la poesía en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 153-179.

hay que revisar los juicios rutinarios acerca de su obra”² Así pues, la presente investigación pretende comenzar ese rescate y abrir brechas para futuros estudios.

Peza se desenvuelve en un ambiente literario turbulento y confuso, en el sentido de que en su momento convergían distintas corrientes literarias. Él, hay que decirlo, estaba un poco atrasado a su época. Lo seguía envolviendo un alma romántica. Tenía aún la convicción de formar una identidad literaria propia. Heredero de los preceptos y principios de Altamirano, poseía una visión patriótica y nacionalista. Anidaba en él la idea de reconstruir al país. Peza, como otros poetas, formó parte del proyecto de nación. Y esta tendencia ideológica quedó plasmada en su obra literaria.

Bajo esta línea patriótica y romántica, Peza rescató historias y leyendas del pueblo que, en su mayoría, explicaban algunos nombres de las calles de, la que en ese entonces era, la Ciudad de México. Reunidas y publicadas en 1898 bajo el título *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, libro prologado por Luis González Obregón. Estas composiciones poético-narrativas sobre las calles del México del siglo XIX no parecen haber despertado el interés de la crítica hasta el momento³.

Y son estas composiciones el objeto de estudio de la presente investigación. Es importante señalar que, en primera instancia, nos enfrentamos a la dificultad de categorizar estas leyendas: son historias tomadas del pueblo, por tanto, pertenecen a la literatura oral,

² José Emilio Pacheco, *Op.cit*, p. 330.

³ Los pocos escritos que hay sobre Peza se refieren, generalmente, a su obra poética o en algunos casos a sus memorias. José Emilio Pacheco escribe un artículo para el Proceso en el que menciona las leyendas e invita, de alguna manera, a su lectura. José Emilio Pacheco, “Las leyendas de Peza”, *Proceso*, 18 de enero de 2011. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=261095>. Consultado 26 de abril de 2014.

sin embargo, pasaron por la pluma de un escritor, han sido estéticamente embellecidas, por lo que no pueden instalarse meramente en el campo de la literatura oral. Aunado a eso, las leyendas están escritas en verso, por lo que formalmente son poemas y, algunas de ellas, responden a la estructura del romance. Y, por otro lado, en cuanto a contenido son narrativas, es decir, son relatos. Fenómeno que según Pacheco sucede con los *Cantos del hogar* (→...) no pueden ser atacados como poesía porque no son sino relatos o escenas puestas en verso, confiando en la eficacia mnemotécnica de la rima antes que en el ambiguo poder poético de la palabra”⁴ Por ello, las considero composiciones poético-narrativas.

La literatura oral y, en este caso, la leyenda son conceptos que han sido relegados a lo largo de la historia de la literatura. Si bien es cierto que ha habido una intención de rescate por cierta parte de la crítica, esto no ha repercutido tan significativamente en el ámbito de la teoría y crítica literarias, ya que aún hoy en día, la literatura oral es un género denostado o incluso ignorado, por lo que es importante demostrar su riqueza literaria, así como su significado en tanto que forman parte de una identidad cultural.

La leyenda, creación que en sus orígenes se distinguió como texto de carácter oral, además de cumplir funciones informativas para el pueblo se tornaba didáctica; en ese sentido coincide con los romances, típicos del romanticismo en España –por cierto, retomados y alabados por los románticos alemanes- y más tarde, con composiciones propias de América. Y el mismo Peza los retoma como estructura para algunas de sus leyendas.

Bajo esta premisa de oralidad y *docere*, aspectos inherentes a la leyenda, elegí un *corpus* de leyendas que tuvieran como *leitmotiv* el castigo en diversas manifestaciones y

⁴ José Emilio Pacheco, *Op.cit*, p. 330.

espacios. Por lo que la presente investigación se titula: “El castigo en las leyendas que Juan de Dios Peza escribe sobre México: un análisis poético y narratológico”.

La presente tesis tiene como objetivos, primero, señalar la importancia del carácter oral en las leyendas recogidas por Peza como testimonio y retrato de una determinada época. Segundo, explorar el tema del castigo y su función didáctica tanto en el universo diegético de los relatos como en el mundo extratextual: asimismo evaluar y bosquejar, en la máxima medida, la concepción y repercusión del castigo, como ejemplo aleccionador y moralizante en la memoria del pueblo de México. Se busca también identificar y estudiar ciertas estructuras formales, tanto narrativas como poéticas que determinan la función didáctica del castigo en el imaginario colectivo.

La presente investigación está estructurada en cuatro partes. En la primera se abordan los antecedentes así como una breve explicación monográfica del movimiento romántico para contextualizar temporalmente al autor; en este contexto se esbozan, someramente, las diferentes recepciones del romanticismo en algunas de las naciones más representativas.

El segundo apartado es un estudio conceptual respecto a la literatura oral y, específicamente, al género de la leyenda para contextualizar categóricamente la obra estudiada. Asimismo, se plantea un marco teórico relativo al concepto de castigo con base en la teoría de Michel Foucault.

En el tercer y cuarto capítulos se elaboran análisis del *corpus* conformado por doce leyendas. El tercer apartado se enfoca en el campo de los recursos literarios poéticos; mientras que el cuarto capítulo se centra en la concepción narratológica.

Así pues, este trabajo no se limita a una revisión temática; aborda los textos a través de un análisis narratológico y poético dada su naturaleza.

El trabajo seguramente abrirá diversas líneas de investigación a futuro, ya que – como dije- implica una revaloración textual.

A mi mamá Yuyú:

—Que en lo más sagrado de las tormentas
se caigan los muros de mi prisión;
y ennoblecido y libre peregrine
mi espíritu hacia la tierra desconocida”
Holderlin.

Capítulo I

1.1. Romanticismo

La inagotable bibliografía que estudia el movimiento romántico puede orientar a los lectores o bien perderlos en un mundo de definiciones fechas, autores, etc. De hecho, una gran cantidad de críticos, teóricos e historiadores manifiestan la imposibilidad de hacer asible una disquisición y una delimitación espacio-temporal sobre un movimiento tan complejo.

Sea pues, ésta, una ínfima colaboración entre ese torrente de intentos, que no pretende más que hacer una descripción general del movimiento romántico, útil para enmarcar al autor que nos ocupa: Juan de Dios Peza, poeta romántico mexicano.

1.1. Origen del término romántico

Existen discrepancias en cuanto a la etimología del vocablo y al lugar donde fue enunciado originalmente. Balaguer afirma que según Hugh Honour⁵ la palabra «romántico» derivada de *romance*, composición en el idioma vernáculo francés, se registra por primera vez en Inglaterra en el siglo XVII. En 1654, John Evelyn la escribió en su diario para referirse a un lugar muy romántico. Claro está que dicha mención no tenía la connotación que los precursores románticos le darían tiempo después al vocablo. Es Rousseau el primero en

⁵Menene Gras Balaguer, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona: Montesinos, 1988, pp. 16-17.

otorgar a la palabra «romántico» un sentido vinculado con lo sentimental. Algunos años después, el poeta alemán, Friedrich Schlegel, utilizó el término en el segundo número de la revista *Athenaeum* en 1798, transformando el adjetivo en un ideal estético.

El teórico Raimundo Lazo⁶, así como Hubert Becher⁷, sostienen que la palabra «romántico» proviene del inglés *romantik*, adjetivo que utilizó el británico Boswell para describir la isla de Córcega. Del inglés, el vocablo pasó al francés *romantique*. Y en España provino de la siguiente serie: *romancesco*, *romanesco* y finalmente *romántico*.

Por su parte, Víctor Manuel de Aguiar e Silva⁸ afirma que la palabra «romántico» deviene en primera instancia del adverbio latino *romanice*, el cual significaba «a la manera de los romanos», posteriormente pasó al francés con el vocablo *romanz*, que después del siglo XII se escribió *rommant*, y *romana* a partir del siglo XVII. *Rommant* se trasladó al inglés con la forma *romaunt*, por lo que a mediados del siglo XVII, encontramos los adjetivos, derivados de dichos sustantivos, en francés *romanesque* y en inglés *romantic*. Y es del francés que llega a otras lenguas como el español. Finalmente, es Rousseau quien le da la connotación del movimiento a la palabra romántico.

Las derivaciones expresadas por Aguiar e Silva y Balaguer son parecidas en su conjunto; ambas afirman que el vocablo «romántico» deriva del francés, pero en cuanto el término original difieren: Balaguer sostiene que proviene del francés *romance*, y Aguiar e Silva expresa que es del adverbio latino *romanice*. Sin embargo, el proceso de evolución descrito por estos dos autores es el mismo.

⁶Raimundo Lazo, *El romanticismo*, México: Porrúa, 1979, p. 17.

⁷Becher, Hubert. —Nota histórica sobre el origen de la palabra «romántico» en David T. Gies, *El romanticismo*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 119-121.

⁸Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, 2da ed., Madrid: Gredos, 1972, pp. 324-330.

El análisis que elaboran Balaguer y Aguiar e Silva es más atinado, ya que su explicación sugiere que la connotación semántica de la palabra fue cambiando conforme a las necesidades de los hablantes y su cultura, tal como es el comportamiento de la lengua.

1.2. Espacio y tiempo

Para situar al romanticismo en una época exacta en el curso de la historia, es útil saber que éste comienza entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Aunque esta afirmación, hecha por los críticos, no es del todo falsa, se trata sólo de una aproximación, ya que es difícil fechar exactamente un cambio que abarca más ámbitos que el de las artes.

En cuanto al sitio donde surgió el romanticismo, también hay cierta discrepancia entre teóricos e historiadores ya que algunos, como Isaiah Berlín, afirman que Alemania es la cuna del romanticismo; otros, como Paul Van Tieghem, sostienen que apareció entre Alemania e Inglaterra casi simultáneamente. Terminar con estas oposiciones y descubrir finalmente qué nación dio luz a este movimiento, no es el fin del presente trabajo, sin embargo, la tesis⁹ que Berlín sostiene sobre el origen de esta ideología en su libro *Las raíces del romanticismo*, queda demostrada con su argumentación. Aunado a esto, la profundidad y la expansión que tuvo el romanticismo alemán no sólo en el ámbito literario y artístico, y no sólo en ese país, dejan ver que, si bien, posiblemente su surgimiento fue paralelo al romanticismo inglés, el primero fue de mayor trascendencia.

Tanto en Alemania como en Inglaterra y Francia, hay antecedentes a este movimiento; se conocen como expresiones prerrománticas y aparecen entre 1750 y 1770.

⁹Ésta es que: la cuna del romanticismo es Alemania. Fue en ese país donde surgió este complejo movimiento.

Las condiciones históricas y sociales de estos tres países eran distintas, por lo que el romanticismo se desarrolló de manera un tanto diferente en cada nación.

1.3. El romanticismo en Alemania, Inglaterra y Francia

Existe, según Hauser¹⁰, una distinción entre romanticismo alemán y romanticismo europeo occidental. El germano surgió de una actitud originariamente revolucionaria que terminó en una reaccionaria y el romanticismo europeo occidental emergió de una posición conservadora y monárquica para pasar a una actitud liberal.

Berlín apunta tres factores como influencias profundas del movimiento romántico: la teoría del conocimiento de Fichte, la Revolución Francesa y la novela de Goethe *Wilhelm Meister* (1795-96). El autor aclara que el primero de estos es aplicable sólo en Alemania, ya que es ahí donde Fichte fue leído.

En Alemania, durante 1770, se crea uno de los primeros grupos literarios románticos «Unión poética de Gottingen», dirigido por Klopstock, al cual se le considera uno de los pioneros del romanticismo por su obra *Messiad* (1748). En ese mismo año se forma el grupo Sturm und Drang, (Estruendo y liberación) constituido por Lessing, Herder, Goethe y Schiller, entre los románticos alemanes más importantes. El nombre de este grupo se debe a la obra dramática homónima de Klinger¹¹. Una de las obras más significativa de este grupo y del romanticismo alemán fue *La vida del joven Werther* de Goethe, publicada en 1774. Conviene acotar que desde la formación del primer grupo romántico, en 1770, ya se había logrado una ruptura con el modelo clásico.

¹⁰Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. 2., 2da ed., trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Barcelona: De bolsillo, 2005, pp. 178-179.

¹¹Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 62.

En Inglaterra la situación era distinta, ya que ahí no se formaron grupos ni escuelas. Y es en la poesía donde el alma romántica sobresalió en esta nación. Byron es una de las figuras más emblemáticas del romanticismo inglés. Por otro lado, el movimiento retoma a uno de los escritores más importantes de toda la historia de la literatura: Shakespeare.

En Francia el romanticismo fue, sobre todo, una revolución literaria, la cual implicó una fuerte renovación en cuanto a los principios, formas y contenidos, ya que en ningún otro país, pervivía tan hondamente la doctrina neoclásica y la tradición grecolatina heredada del Renacimiento. El racionalismo imperaba fuertemente en esa nación. Además, Francia vivía procesos históricos diferentes a los de Alemania e Inglaterra. La Revolución Francesa y el imperio y la caída de Napoleón, sellaron tajantemente el curso de la historia de la patria de Voltaire.

El romanticismo francés alcanzó una gran difusión, por lo que influyó fuertemente en otras naciones. Alphonse de Lamartine con sus *Méditations* (1820) y Víctor Hugo con las *Odes* (1822) y posteriormente, el prefacio de *Cromwell* (1827). Estas obras marcaron la evolución del movimiento romántico, no sólo en Francia, sino en España y el continente americano.

La situación del romanticismo en la península ibérica y en el continente americano es distinta por diversos factores, por lo que merecen mención aparte.

1.4. El romanticismo en España

En España el término romántico fue utilizado por primera vez en 1818, en un periódico llamado *Crónicas científica y literaria*, artículo escrito por J. Gherardini.¹²

Para la aparición del romanticismo español tampoco se cuenta con una fecha exacta; se estipula que es aproximadamente en 1820 cuando surge, aunque hasta 1830 se vislumbra más claramente. A partir de esta fecha comienzan a publicarse artículos de teoría o de historia literaria. Los críticos españoles tratan de explicar la reciente oposición clásico y romántico. Comienzan a surgir diversos grupos literarios como el *Parnasillo*, *El Ateneo* y *El Liceo*, este último dirigido por Espronceda y Zorrilla. También nacen revistas como *El Artista* y *No me olvides*.¹³

La situación política de España en la primera mitad del siglo XIX repercutió considerablemente en el movimiento romántico de dicho país. Hechos políticos y militares como la invasión francesa, las guerras civiles y el despótico reinado de Fernando VII, entre otros, motivaron un espíritu de lucha. Aunado a esto, el destierro de numerosos escritores es lo que finalmente libera el camino para llegada del romanticismo a la península, ya que son los exiliados y emigrantes, que huyeron al inicio de la dictadura fernandina, quienes impulsaron el romanticismo español. Así, en el destierro o de regreso a su patria, estos escritores publican sus obras.

Las influencias extranjeras para los escritores españoles no fueron numerosas ni de gran trascendencia, sin embargo, sí logran un importante influjo. Autores como Goethe y Schiller, llegan a través de sus imitadores franceses como Madame de Stael y Lamartine.

¹²Hubert Becher, *Op.cit*, pp. 119-121.

¹³Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 105.

Scott y Byron tuvieron una mayor recepción. Mientras que Shakespeare no trascendió tanto en la península ibérica como lo hizo en otras naciones, ya que para los españoles no había mejor teatro que el de sus compatriotas del Siglo de Oro. Aun así, los dramaturgos Víctor Hugo y Dumas sí ejercieron una importante influencia en los románticos españoles.¹⁴

A diferencia de otras naciones, los géneros literarios en España no experimentaron cambios extremadamente notables. Surge la novela histórica siguiendo los pasos de Walter Scott. La poesía lírica no abundó mucho, excepto por los versos apasionados de Espronceda. La poesía narrativa en forma de poema legendario o histórico, llamada también leyenda, adquirió un brillante desarrollo. Hay una exaltación de lo nacional y una vuelta a la Edad Media. Interés por lo misterioso, lo oculto, la idealización del amor cortés, lo caballeresco, la divinidad y espiritualidad de la llamada Oscura Edad Media. De modo que no sólo lo extranjero funcionó como modelo; los poetas románticos buscaron en la historia de su país modelos a seguir. Sin embargo, es en el género dramático en el que con más estruendo penetró el romanticismo. Los dramas de escuela neoclásica fueron sustituidos por obras de teatro de forma libre, con la imitación de Víctor Hugo y Dumas mezclada con la herencia de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, entre otros. Y es que algunos sostienen que la comedia española del siglo XVII, al igual que Shakespeare, anunciaron la aparición posterior del romanticismo.

La revolución romántica en España no vivió la profundidad alcanzada en otros países; uno de los factores importantes en el desarrollo del romanticismo español fue el de la religión. El cristianismo y la iglesia no permitían la libertad que pretendía alcanzar el romanticismo. Las otras naciones europeas a las que he aludido habían o estaban viviendo

¹⁴ Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 103-110.

distintos contrastes en la religión, como el luteranismo y el pietismo, los cuales abrieron una senda para una posible libertad de elección en cuanto a la fe y las creencias. Lo que había sido puesto en duda no era la existencia de un Creador sino la manera de acercarse a él y estar en armonía con él.

Los españoles sólo podían lograrlo a través de los rituales de la Iglesia. Esto mermó profundamente la evolución del romanticismo en la península. El ejemplo claro es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en cuyo final, cuando el personaje está a punto de morir, se arrepiente y grita “Confesión, confesión”. Finalmente, los protagonistas mueren y llegan al reino de los cielos. Contrario a lo que ocurrió con los románticos alemanes, por ejemplo, al final de la novela epistolar *Hiperión* de Friedrich Holderlin. El propio Hiperión le grita a Diotima, en una especie de mimetización con la naturaleza, que la extraña pero que su corazón se reconforta al saber que ya está con los Dioses del Olimpo. Es decir, no es que existiera una ausencia de fe y espiritualidad en Alemania sino que se dio una apertura en la religión, misma que permitió una elección de posturas en cuanto a qué poder superior entregarse. Fenómeno que en España no ocurrió. Así, mientras en Alemania poetas como Holderlin añoraban la Grecia Antigua, en España hubo un incesante retorno al pasado nacional, por lo que muchas de las obras románticas españolas son, si no patrióticas, al menos sí nacionalistas. Los máximos representantes del romanticismo español fueron Mariano José de Larra, José de Espronceda, José Zorrilla y Gustavo Adolfo Bécquer.

El fin del romanticismo, cronológicamente, tampoco está del todo claro. Sin embargo, sí hay un escritor que es considerado el último y uno de los más grandes románticos españoles, Gustavo Adolfo Bécquer. Su poesía y leyendas, envuelven gran parte, si no es que toda, la esencia del romanticismo.

1.5. El romanticismo en México

Si la llegada y el proceso de evolución del romanticismo fueron distintos en los países de Europa, en América ocurrió lo mismo.

Este movimiento tiene su origen en un país, pero su ampliación no significa que en cada país se deba a las mismas causas y responda a los mismos objetivos. La unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir – a la que cabe asociar las distintas características nacionales- y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida. (...) Cada país produce un movimiento distinto, que corresponde a los rasgos específicos de cada cultura nacional.¹⁵

Paul Van Tieghem ofrece una cronología de la llegada del romanticismo a los países más representativos del continente americano¹⁶: en México 1827, Argentina de 1830 a 1834, Uruguay 1838, Colombia 1842 y en Perú 1848. Parte del movimiento romántico llegó a través de los emigrados argentinos que habían salido de su patria huyendo de la dictadura de Rosas.

Se puede decir que los rasgos específicos de los países americanos, difieren en cada nación, aunque sí existen características generales en común. Por el interés del presente trabajo, me enfocaré en el movimiento romántico en México.

Según Raimundo Lazo, en Hispanoamérica hubo tres generaciones románticas¹⁷. Las dos primeras se nombraron de ese modo, mientras que la última, aparecida a finales del siglo XIX, a pesar de adjudicarse el término modernista, fue también en cierta forma romántica. Ambos movimientos convivieron en algún momento pero ello no significó que el modernismo se apropiara del sentimiento romántico. Como es natural, el modernismo tuvo cierta influencia del romanticismo como lo tuvieron también los surrealistas tiempo

¹⁵ Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 19.

¹⁶ Paul Van Tieghem, *El romanticismo en la literatura*, trad. José Almoína, México: Hispanoamérica, 1958, pp. 165-177.

¹⁷ Raimundo Lazo, *Op.cit*, p. 109.

después, sin embargo, el modernismo surge en distintas circunstancias y responde a otras inquietudes, por ende sus representaciones artísticas y su poética, por decirlo de algún modo, son diferentes a las del movimiento romántico. Por eso considero que la aseveración de Lazo denota una errónea visión del romanticismo en América.

La crítica en general concuerda en que existieron dos generaciones de escritores románticos en México. La primera surge alrededor de 1830 con Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván, y la siguiente, en la segunda mitad del siglo XIX, la cual se nutre de más autores: Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza, José María Roa Bárcena, Manuel Acuña y Enrique Flores, entre otros.

A principios del siglo XIX un poeta argentino que residía en México, Juan Antonio Miralla, tradujo al español la *Elegía en el cementerio de una aldea*, del poeta inglés Gray; Castillo y Lanzas hizo lo mismo con Byron; mientras que Sánchez de Tagle y Ortega publicaron traducciones de Rousseau y Lamartine, respectivamente. Los poetas mexicanos poco a poco fueron entregándose a la influencia de un movimiento que había ya contagiado a gran parte del continente europeo.

Y no es sólo en la poesía, el romanticismo hace su aparición también en la novela y en el teatro. En estos géneros, Walter Scott, Víctor Hugo y Dumas fueron influencias muy importantes para los escritores mexicanos, quienes intentaron, a pesar de todo, hacer sus obras fundamentalmente mexicanas.

Así que primero la inspiración proviene, evidentemente, de los modelos europeos. Éstos llegan a México gracias a los poetas y escritores mexicanos que tradujeron obras del francés, inglés e italiano, sin embargo, la mayor influencia es herencia de los españoles: Zorrilla, Espronceda o el Duque de Rivas, que habían sido puntos de partida

para los escritores románticos mexicanos, los cuales también pusieron los ojos en otras naciones, además de la española. Francia fue la predilecta para los mexicanos. Los alemanes tuvieron poca aparición en este periodo de la literatura mexicana.

A la par que había poetas románticos, Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván, también existía un grupo de creadores líricos que intentaba mantener pura la tradición clásica como José Joaquín Pesado. Para ellos, erudición y religión conformaban los elementos esenciales. En realidad no se dio una lucha enardecida entre clásicos y románticos como sucedió en Europa. No existía una oposición tan tajante. Si bien el romanticismo no fue un movimiento que cimbró de la misma forma en el continente americano, como sucedió en la cuna de su nacimiento, sí alcanzó grandes dimensiones en dicho continente.

Los hechos históricos, en general, están ineludiblemente ligados al arte; así que la Independencia de México determinó el curso histórico del país y estableció el que debió seguir el arte. Este movimiento, en efecto, implicó una separación política, social y cultural de la Nueva España de la corona española; separación que no representó una ruptura total con el país europeo. De cualquier forma, la herencia que habían dejado los españoles fue contundente.

Y tras alcanzar la libertad: ¿Qué seguía? ¿Quiénes eran los habitantes de la nación? ¿Cuál era su origen? ¿De dónde y cómo podían partir para crear un país independiente? La cuestión era pues, la búsqueda de identidad. Se trataba de reconstruir la identidad de una nación entera.

Al buscar una separación de la corona española también se deseaba una independización del arte: que dejara de funcionar el efecto espejo para no ser el reflejo de

España. Tenían que encontrar una literatura propia, tener modelos nacionales y crear una poética de un arte nacional. Pero lo que tuvieron de frente, los nuevos liberados, fue una herencia española: una terrible conquista y nada propio. Fue necesario entonces, retomar la historia del país antes de la Conquista. Así como los alemanes idealizaron a Grecia, los románticos mexicanos hicieron lo mismo con el mundo prehispánico. En esta oposición Conquista-Independencia se genera una lucha: lo español versus lo indígena.

Como sucede en *El Zarco* de Altamirano¹⁸, el zarco que es español, representa la estirpe de la sociedad, mientras que el indio, Nicolás, el ejemplo de un buen hombre. De modo manierista, Altamirano plasma en su novela, el enfrentamiento simbólico entre dos naciones, que da lugar a la exaltación del mundo prehispánico mexicano. Esta visión utópica no fue fortuita; representó un proceso histórico durante un largo periodo de evolución.

No es que los románticos mexicanos hayan retenido la perspectiva y el discurso del periodo ilustrado sino que se apropiaron de dichos elementos, los renovaron y los adecuaron a las nuevas exigencias, determinadas por una postura posrevolucionaria. Los escritores mexicanos del siglo XIX rompen formalmente con el pasado colonial, que conciben como un periodo alienante y como la causa del atraso cultural del país, pero a la vez necesitan reconocerse en su pasado, en sus orígenes.”¹⁹

Fue entonces un retorno al pasado, no sólo por un deseo de exaltación o de evasión de la realidad sino por una falta de identidad.

¹⁸ Se hace referencia sólo a esta obra, sin embargo, hubo otras como *Netzula* de José María Lacunza, entre otras.

¹⁹ Jorge Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, 2da ed., México: UNAM, 2010, p. 17.

La asociación entre política y romanticismo parece, en cambio, más fácil, más natural. Cuando menos no se puede negar la coincidencia del romanticismo con el sentimiento nacionalista. El entusiasmo por la libertad y la independencia política, la idea de una literatura nacional (o de la historia o de la lengua), la idea misma del pueblo o de la nación, coincidieron con el surgimiento con la plenitud del romanticismo. (...) La asociación es más fácil en los países que no habían logrado todavía su independencia o su unidad nacional.²⁰

La situación política de México sirvió de escenario para la fecundación del romanticismo. Funcionó como una especie de brújula donde había una tormenta azotadora e interminable.

La fermentación romántica coincide en México con el periodo álgido de las revoluciones. (...) La invasión norteamericana, la pérdida de una considerable extensión de territorio, (...) la bancarrota de la Hacienda nacional, la incertidumbre del futuro, todo coadyuvaba a convertir la de vida de México en un dramático torbellino que amenazaba ahogarlo todo. Frente a frente luchaban dos partidos: el Liberal o Puro y el Conservador. Reflexivos e imaginativos. Clásicos y románticos.²¹

Después de medio siglo de sangrientas guerras civiles, la prolongación de la lucha de independencia, las despiadadas luchas entre conservadores y liberales, la guerra de Reforma y la caída del Imperio de Maximiliano, se instaura la paz en el país mexicano. Y con esto, el cauce de la literatura comienza a fluir de mejor manera. Al término de la intervención extranjera en 1867, comienza en México la ascensión de la literatura mexicana nacional.

Renacen entonces los grupos literarios e ilustrados, que procedían a los de la Academia de San Juan de Letrán; se hacen tertulias literarias; Riva Palacio preside la Congregación de San Gregorio; surge el periódico *El Semanario Ilustrado* y se inician los estudios críticos, históricos y científicos. Ensayistas como José María Lafragua, Francisco

²⁰Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, t. 2., Santo Domingo: Corripio, 1989, pp. 1131-1132.

²¹Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, México: Botas, 1953, p. 226.

González Bocanegra o Luis de la Rosa analizan la historia de la literatura mexicana y proponen cómo alcanzar una plena literatura nacional. —El mayor esfuerzo de esa generación, su empeño más obsesivo, parece ser el de oponer al periodo de anarquía y luchas de facción que les ha precedido, un nuevo modelo de civilización, basado en el predominio del entendimiento por obra de la cultura.”²²

Como ya se ha dicho, la historia en cada país era distinta; el romanticismo se fusionaba y moldeaba a las circunstancias de cada región. Además de la Independencia, el hecho de que no hubiera un racionalismo exacerbado, es decir, una revolución en las ciencias como ocurría en Europa, ya que no hubo tampoco una Ilustración como sucedió en el continente europeo; los países americanos estaban en aras de la descolonización, por lo que el desarrollo y progreso de éstos apenas fecundaban, contribuyó a una mejor recepción de este movimiento.

Se implantaron con tanta mayor facilidad en aquellas literaturas que apenas iniciaban cuanto no encontraban casi en ellas tradiciones neoclásicas que derribar y en cambio tenían ante sí paisajes de una sublime grandeza, pueblos desconocidos, costumbres pintorescas que proporcionaban temas que la literatura aun (*sic*) no habían encetado e invitaban a inspiraciones más dilatadas y libres²³

Aunque no existió dicho dominio de la razón, se tenía una imposición religiosa. Es decir, los autores mexicanos no se enfrentaron a un predominio de “racionalismo” sino a una religiosidad irracional. Sin embargo, no se trataba de una oposición tan tajante como sucedió en Europa, en donde se originaron movimientos como el protestantismo.

En México ocurrió que los autores supieron conjuntar estos dos elementos: romanticismo y religión, ya que no se trataba de una revolución interior sino de una

²²Jorge Ruedas de la Serna, *Op.cit*, p. 105.

²³Paul Van Tieghem, *Op.cit*, p. 154.

búsqueda colectiva, nacional. A diferencia de los poetas alemanes que alentaban el yo lírico, en México, por las razones históricas y sociales ya explicadas, se declaró, por decirlo de algún modo, un yo colectivo. No era el poeta buscando la comprensión del infinito, era el poeta con los demás poetas, buscando la identidad de todos, la de un país en reconstrucción. —Los románticos mexicanos son, generalmente, poetas revolucionarios”²⁴

Además, la visión historicista del romanticismo tuvo un especial impacto en México, pues estaba recién lograda la Independencia política y eso les permitió reinventar su historia, desprenderse del pasado colonial y nacer a la libertad.

Nacían a la libertad, pero emergían de una especie de limbo. Si Víctor Hugo se imaginaba a los pueblos europeos en la vejez y de esta metáfora hacía derivar el carácter melancólico del romanticismo, los nuestros veían a los países de América en la niñez, como —pueblos niños”, de historia recientísima, que advenían a la modernidad mirando, no hacia un pasado inexistente, sino al futuro.²⁵

Idealizaron su pasado y renovaron su presente, en aras de un futuro esperanzador.

²⁴Julio Jiménez Rueda, *Op.cit*, p. 189

²⁵Jorge Ruedas de la Serna, *Op.cit*, p. 88.

Capítulo II

2. Conceptualización

2.1. En busca de una definición del romanticismo

¡Cuánto se ha dicho en búsqueda de una definición de romanticismo! Generalmente se alude a una excesiva importancia de los sentimientos; un retorno a lo primitivo y puro del hombre; una melancolía desbordada; un significado distinto para la naturaleza; un anhelo por lo infinito y una libertad en todos los sentidos posibles.

El romanticismo nace en el siglo en el que la Ilustración había imperado en toda Europa. Según Berlín²⁶, dicho periodo de principios del siglo XVII y fines del XVIII, se puede definir a través de tres puntos:

- 1) Toda pregunta de carácter genuino tiene respuesta, y si una no la tiene, entonces se asume que no es pregunta.
- 2) Todas esas respuestas son cognoscibles y tienen un método para alcanzar dichas respuestas, método que se enseña y se aprende.
- 3) Todas las respuestas deben ser compatibles entre sí, si no es así, habrá caos.

Es decir, toda pregunta tiene una respuesta y es gracias a la razón que podemos obtener todas las respuestas de cómo es el mundo, ya sea de modo deductivo o inductivo. Esta regla aplicaba no sólo a las ciencias exactas sino también al mundo de la política, la estética, la moral y del arte. Éste era el ideal de la Ilustración.

²⁶ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Mari, Madrid: Taurus, 2000, pp. 43-44.

La visión de la naturaleza en la Ilustración se asume como una entidad racional; por eso el hombre es capaz de entenderla. La naturaleza tiende a la belleza y a la perfección por sí sola, así que la función del artista no es la mera representación de la naturaleza sino transmitir lo que la ésta es en sí misma. En esta concepción racionalista los artistas están situados en el mismo lugar que los científicos; los matemáticos se ocupan de figuras perfectas y un pintor debe hacer lo propio. El arte como la ciencia, debe ser simétrico y proporcional. El hombre y la naturaleza tienen que serlo también.

El movimiento romántico cuestiona y rompe estos preceptos en busca de una libertad. Así que históricamente el concepto de romanticismo se generó por oposición al de clasicismo. —El Romanticismo supone una ruptura con una tradición, con un orden anterior y con una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica.”²⁷ El Romanticismo era la ideología de una nueva sociedad, y la concepción del mundo era la de una generación que ya no creía en ninguna verdad absoluta. El fundamento de la voluntad libre y la ausencia de leyes naturales inalterables e incuestionables, fueron los dos elementos que los románticos se apropiaron y utilizaron para resquebrajar toda estructura estable.

El movimiento romántico penetra en el arte, la filosofía, la política, la lengua, la cultura; busca la fe, la espiritualidad, la dualidad, el amor, la armonía; vive en la naturaleza, en el cosmos, en el hombre mismo. No es un precepto con reglas a obedecer para llegar a la perfección, es un estado del alma que se rige bajo sus propias normas o sin ellas, puesto que la libertad no significaba falta de reglas, sino que éstas se eligen libremente, confiando en la pureza nata del hombre. El problema residía en que, como apuntó Rousseau, el hombre en

²⁷Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 14.

su estado más puro era bueno por naturaleza, pero la civilización y cultura, lo pervirtieron y lo transformaron en un ser miserable, vicioso y con terribles defectos como la maldad o la envidia. He aquí el porqué de este afán por el retorno a lo primitivo.

A los románticos se les acusa de una melancolía superflua y exagerada. Como sucedió con los modernistas, a quienes en la primera etapa de creación, se les condenó por “superficiales” por tratar en su poesía temas extranjeros y de corte fantástico. No quiero decir con esto que el romanticismo y el modernismo sean iguales, sino demostrar los cerrados juicios de algunos críticos, los cuales, no descubrieron que se trataba de una magnífica y creativa manera de evadir la realidad; en un intento por desasirse del mundo terrenal, los escritores románticos y modernistas crearon arte.

El romanticismo más que escuela, debe ser concebido como un movimiento. Una escuela es estática. Y el romanticismo se mantuvo en movimiento, fue un continuo fluir.

Creo poder afirmar acerca del movimiento romántico que se trata de un movimiento que no concierne exclusivamente al arte, no es solamente un movimiento artístico sino tal vez el primer momento, indudablemente en la historia de Occidente, en el que el arte dominó otros aspectos de la vida, donde existía una especie de tiranía del arte sobre la vida, cosa que, en cierto sentido, constituye la esencia del movimiento romántico.²⁸

La descripción clásica del hombre no abarcaba la vida interior de éste. Por lo que los románticos comenzaron a buscar respuestas.

Para él la esencia de lo humano, rebasa la esfera de lo consciente y de lo racional, y en este sentido, se dice que los románticos fueron los descubridores del inconsciente. (...) transformar el instinto en arte y el inconsciente en saber fue toda la investigación de los románticos. (...) Crear significa para el hombre romántico la última dimensión del ser, y lo único que le permite aproximarse a su verdad.²⁹

²⁸Isaiah Berlin, *Op.cit*, p. 11.

²⁹Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, pp. 19-20.

Una clara y exacta definición del romanticismo, equivaldría a clasificar un movimiento que se oponía terminantemente a la obsesiva taxonomía del ser humano. Por lo que considero que lo más acertado que se puede hacer respecto a la conceptualización del romanticismo es intentar describirlo como movimiento. Evidentemente el romanticismo es un fenómeno mucho más complejo de lo que las palabras anteriormente escritas pueden explicar. Tollinchi cita a Nicolás Hartmann –El romanticismo es una postura vital de índole propia, y en eso reside la imposibilidad de determinar conceptualmente su esencia”³⁰

2.1.1 Los ideales románticos

Las raíces del romanticismo las encontramos en la filosofía. Principalmente en Fichte y Kant. Fue Kant quien se encargó de darle importancia al interior del hombre, a su voluntad y a ubicar al sentimiento en el conocimiento. Contrario a lo que estipulaba la Ilustración, sólo es verdad lo que es perceptible por nuestros sentidos; lo tangible –(...) Kant procede a abrir nuevas posibilidades al conocimiento, no sólo haciendo intervenir el sentimiento en el acto de conocer, sino ampliando su objeto, y haciendo que el hombre quiera conocer lo que está más allá de lo meramente perceptible por nuestros sentidos.”³¹ Kant no era romántico, se apoyaba firmemente en la ciencia (era científico) y en la razón. Sin embargo, aunque haya cierta ironía en esto, Kant es considerado uno de los padres del romanticismo. La influencia de Kant en el romanticismo consistió en la reivindicación de la voluntad y de los sentimientos del hombre; lo cual permitió a los románticos moldear dicha filosofía a sus principios.

³⁰Esteban Tollinchi, *Op.cit*, p. 1106.

³¹Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 46.

Constreñir a cierto número de características el movimiento romántico, implica reducirlo y afirmar que sólo significa un cambio en la estructura de las artes, forma y fondo, cuando éste, en realidad, acarició hasta lo más profundo del alma humana; caricia que se reflejó tanto en las artes como en la política, la cultura, la cotidianidad, hasta en la lengua, es decir, en la identidad de una nación. «(...) el Romanticismo tiene una incidencia tan profunda en la vida, las costumbres y en el destino del hombre del siglo XIX. (...) Romanticismo no es un periodo de la historia (del arte, de la poesía, de la música o de la filosofía), sino cierto estado del alma o estado anímico.»³²

El Romanticismo está caracterizado por una profunda concepción de comunidad, es decir, una fuerte tendencia al colectivismo. La vida de los artistas románticos transcurre en filosofar, escribir, discutir o criticar y encuentran en el amor y en la amistad, el sentido más profundo de la vida.

El ideal de vida de los románticos era más o menos el siguiente. Los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. No estaban fundamentalmente interesados en el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o república. Habríamos descubierto que el sentido común, la moderación, no entraba en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio. Consideraban a las minorías más sagradas que a las mayorías (...) La gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera éste.³³

La concepción que los románticos tenían del Universo era de suma importancia y complejidad. Ellos buscaban una armonía con el cosmos, se consideraban parte de la

³²*Ibidem*, p. 15.

³³Isaiah Berlin, *Op.cit*, pp. 27-28.

naturaleza. Creían que el hombre estaba intrínsecamente ligado a ésta y que así como nosotros experimentamos procesos, ella también sufre los propios. El Universo, la naturaleza, el hombre, todo, absolutamente todo en este mundo está entrelazado. Los románticos no sólo concebían esta idea sino que vivían con ella ~~-(...)~~ vivir era hacer, y hacer era expresar nuestra propia naturaleza, lo cual equivalía a expresar nuestra relación con el universo.”³⁴ De aquí nace la perpetua nostalgia de los poetas románticos. Ésta se funda en el hecho de que al intentar comprender el infinito viviremos eternamente insatisfechos porque éste es inabarcable. Lo fundamental del romanticismo recaía en lo irrealizable de sus añoranzas.

2.1.2. Arte y romanticismo

El romanticismo en el arte significa libertad; el artista es libre en la elección de la forma y contenido de su obra. Se produce un enriquecimiento del vocabulario; recuperación e incorporación de palabras. El lenguaje ya no sólo se utilizará para explicar la realidad o describir las cosas tangibles sino para expresar sensaciones, sentimientos y pasiones acorde con el alma romántica.

Con la llegada de este movimiento, los géneros literarios tradicionales pierden su sentido preciso y comienzan a introducirse nuevas formas. En la poesía: la balada o el poema dramático; el segundo es, por cierto, el que más cambios experimenta, ya que se pretende la desaparición de las tres unidades clásicas. El teatro de Shakespeare era el único que había logrado esa libertad de manera deslumbrante. Conviene anotar que aunque la poesía y el teatro son los géneros en los que más impacto tuvo el romanticismo, debido al

³⁴*Ibídem*, p. 144.

imperante neoclasicismo que los caracterizaba antes, la novela fue un género que también sufrió alteraciones. Una de las más notables es la invención de la novela histórica con Scott.

Los románticos no tenían un manifiesto como tal, sin embargo, el Prefacio a *Cromwell* de Víctor Hugo, es considerado por los críticos el primer manifiesto romántico. Como se explicó anteriormente, ellos estipulaban que cada quien debía seguir sus propias normas, lo cual también regía en el campo de las artes. Claro que tenían influencias y modelos: Goethe desempeñó un papel importante en Alemania; Víctor Hugo lo hizo en Francia, España y América; y Manzoni en Italia. Los dos últimos elaboraron cierta teoría para el arte romántico; proponían que la forma debía ser orgánica y no mecánica, y en cuanto al tema, éste de preferencia debía ser histórico y aludir a los segregados de la sociedad, quienes eran generalmente los oprimidos. Aunque existía esta especie de normas no funcionaron como reglas sino sólo como recomendaciones, ya que eso habría sido una contradicción dentro del mismo movimiento —(…) el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte”³⁵

El romanticismo instauró una protesta pasional contra cualquier tipo de universalidad —(…) la creación era el acto más personal, más inexpresable, menos descriptible y analizable.”³⁶ Una de las grandes conquistas del romanticismo fue la renovación del vocabulario poético. Aguiar e Silva cita a Afrânio Coutinho, quien escribe —Sin renunciar a la sintaxis ni a la disciplina poética, el romántico reaccionó, en general, contra la tiranía de la gramática, combatió el estilo noble y pomposo, que consideraba

³⁵Arnold Hauser, *Opc.it*, p. 167.

³⁶Isaiah Berlin, *Op.cit*, p. 69.

incompatible con lo natural y lo real, y defendió el uso de una lengua libre, sencilla, sin énfasis coloquial y más rica”³⁷

La función que se le había dado al arte hasta ese momento, fue trastocada y transformada por los románticos, ya que éstos creían que la liberación del hombre era a través del arte. Por medio de ésta se derribaban los convencionalismos que encerraban y aprisionaban a los hombres. Era momento de crear. Tanto los ideales como el arte son creaciones del ser humano. Sin embargo, éstos, idealmente, debían estar en armonía con la naturaleza, con el Uno y el Todo.

Se han hecho enumeraciones de características definitorias en la literatura romántica (→...) la melancolía, la actitud irreconciliable del individuo con respecto a la sociedad, el amor trágico, la rebeldía, la aventura y otras características reductoras de lo que realmente representó originalmente el movimiento romántico en determinado momento histórico.”³⁸ Se agregan a esta lista: el yo lírico; la naturaleza; temas lúgubres y fantásticos, como fantasmas y apariciones; magia y divinidad. Es perceptible mediante esta caracterización, que los autores románticos se remitían a lo misterioso y enigmático para el ser humano y, al no encontrar una explicación racional, buscaban un esclarecimiento alternativo a una realidad inexplicable.

El error de la crítica consiste en que esta lista de características es concebida como la esencia del romanticismo, cuando se trata sólo de elementos, de una parte del movimiento romántico. Dichos elementos, resultado de una revolución interior en el artista, fueron vertidos en el arte (→...) la función del artista consiste en hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que lo habitan y sacarlas a la luz de la

³⁷ Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Op.cit*, p. 368.

³⁸ Menene Gras Balaguer, *Op.cit*, p. 14.

conciencia mediante una violenta y agonizante lucha interior. Ésa es la teoría de Schelling”³⁹

La doctrina romántica del arte no es, pues, sólo la mera representación de un objeto o de la naturaleza, ni tampoco se centra en lograr la mejor técnica ni en elaborar el retrato más perfecto y exento de errores; el verdadero arte consistía en impregnar la obra del autor con todo lo que él es, tanto consciente como inconscientemente. De manera que quedaran rastros de esa lucha interior. Así es como la obra tendría vida y no será una copia simétrica y plana de la naturaleza.

Suele confundirse el sentimiento exacerbado, el apasionamiento y la falta de normas con una desenfrenada expresión y una indisciplina artística pero ésta es una acusación viciosa y ciega a lo inescrutable de este movimiento. Qué mejor que en palabras inmortales de un romántico como Novalis, que decía –“Cuando las tormentas azotan el pecho del poeta y se ve aturdido y desconcertado, su único producto son galimatías.”⁴⁰ El artista debe encontrar su medio de expresión, el adecuado –Schubert sostenía que las señas de un gran compositor debían capturarse en la abrumadora batalla de la inspiración, donde las fuerzas azotan del modo más descontrolado, pero que era necesario mantener el tino durante la tormenta y guiar así las tropas.”⁴¹ Los románticos no pretendían que el arte fuera mero ímpetu brotado de un corazón doliente, el corazón y el dolor debían domarse para embellecerlos y así crear arte.

Muchos fenómenos que vivimos hoy en día se ven profundamente trastocados por el romanticismo que los acaricia a todos –El gran logro del romanticismo (...) radica en

³⁹Isaiah Berlin, *Opc.it*, p. 135.

⁴⁰*Ibidem*, p. 173.

⁴¹*Ibidem*, p. 174.

que, a diferencia de la mayoría de los grandes movimientos ocurridos en la historia humana, consiguió transformar muy profundamente algunos de nuestros valores”⁴² Es por eso que no puede ser irrelevante para nuestro tiempo. En gran parte, al movimiento romántico le debemos la noción de libertad, la posibilidad de lo incierto, la pluralidad de las ideas, el rechazo de una verdad absoluta —El romanticismo alimenta, entonces, el liberalismo, la tolerancia, la decencia y la apreciación de las imperfecciones de la vida; además de un cierto grado de autocomprensión racional consolidado.”⁴³

⁴²*Ibídem*, p. 184.

⁴³*Ibídem*, p. 193.

2.2. Leyenda

Los géneros literarios han supuesto un desenmarañamiento poco eficaz a lo largo de la historia de la literatura, por lo que circundar un género como el de la leyenda, implica una tarea ardua, no sólo por la propia dificultad que engendra definir los géneros literarios □ ya que cambian en cada época □ sino además porque pertenece a una rama cuyo estudio no tiene mucho tiempo, pues ha sido desdeñada o ignorada por gran parte de la crítica: la literatura oral o popular.

2.2.1. La leyenda como género

Platón es la figura que abre la definición de los géneros literarios, en el libro III de la *República*, divide la poesía en tres: la poesía mimética o dramática, poesía no mimética o lírica y poesía mixta o épica. Sin embargo, el filósofo griego, en el libro X, modifica lo que había escrito antes y considera a toda la poesía como mimética.

Posteriormente Aristóteles elabora la primera reflexión profunda sobre este tema. La *Poética* de Aristóteles es hasta la actualidad, uno de los textos base para el estudio de los géneros literarios. En ella, el filósofo fundamenta su división de los géneros literarios en elementos referentes al contenido y a la forma. Debido al primero, distingue entre tragedia y comedia, y debido al segundo, diferencia entre poema épico y tragedia. Después de la *Poética*, la obra de Horacio *Epistula ad Pisones*, es el texto con mayor importancia en la evolución del concepto de género literario.

En la tradición clásica, existe la jerarquización de géneros mayores y menores. Los primeros expresan ideas y preocupaciones de preceptos espirituales más elevados, como la tragedia, y los segundos de menor elevación, como la farsa.

Estos autores clásicos representan la génesis del género literario. Como ocurre en la historia, dicho término fue cambiando y adaptándose a las necesidades tanto culturales como intelectuales de algunos movimientos literarios.

Es así como para el siglo XVI, la división aristotélica resultó insuficiente para la teorización de nuevas literaturas, siguiendo la lección de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, ahora a la poesía dramática y a la narrativa, se les agregaría una nueva, la lírica.⁴⁴

La teorización de las doctrinas sobre los géneros literarios ha sido, a lo largo de la historia, polémica y ha tenido autores de ideas opuestas. Por lo que el concepto de género literario se ha transformado en el transcurso de los años.

Sin embargo, la visión que nos interesa en cuanto a este tema, es la de los románticos. Los autores románticos se oponían a seguir la tradición clásica y argumentaban la libre elección del poeta. Diferencia que se trató en el segundo capítulo de este trabajo. —*Sturm und Drang*, proclamó la rebeldía total contra la teoría clásica de los géneros y de las reglas, poniendo de relieve la absoluta individualidad y autonomía de cada obra literaria y subrayando lo absurdo de establecer particiones dentro de una actividad creadora única.”⁴⁵

Sin duda, el texto romántico más importante en cuanto a esta materia es el —Prefacio” a *Cromwell* de Víctor Hugo. Los románticos defendían la libertad, la cual significó en el arte; hibridismo entre los géneros y la difícil, incluso imposible, categorización de las obras. Restringir el arte a estos preceptos equivalía a codificar la vida y la realidad misma, reduciéndolas al mostrar sólo una parte de éstas.

⁴⁴ Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Op.cit*, p. 163.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 179.

Ahora bien, son los románticos alemanes que al rescatar poemas y cantos populares, vuelven a dotar de valor a la literatura oral. A este rubro pertenece la leyenda —En tanto expresión transmitida por el habla, la leyenda es un género de la literatura oral que transmite una cosmovisión”⁴⁶

En efecto, la leyenda al transmitirse de boca en boca pertenece a la literatura oral, sin embargo, cuando además se transmite por escrito, ésta ya no sólo atañe al terreno de la oralidad sino que también forma parte de la literatura popular.

2.2.2. Literatura popular

La narración es tan antigua casi como el hombre mismo, o al menos, como el lenguaje mismo. Las historias contadas o las canciones entonadas por el pueblo forman parte medular del bagaje cultural, aun en el inconsciente, de un pueblo. Quizás habría que precisar que la llamada literatura popular no se ciñe estrictamente a un texto escrito, sino que alude a todas las narraciones repetidas y evocadas de manera hablada sin que hayan pasado forzosamente por el proceso de escritura e impresión.

En todos los países y en todos los tiempos ha habido cantares populares. Desde épocas inmemoriales, la música conjugada con la poesía ha acompañado al artesano y al labrador durante el trabajo, ha entretenido los ocios de hombres y mujeres, ha hecho las delicias de los niños en sus juegos, de los ancianos en su reposo. La canción popular es manifestación de vida, y es arte: arte sencillo, a menudo rudimentario, que queda como sofocado bajo el peso del «gran arte» de los «verdadero» poetas y músicos, pero que suele poseer una fuerza elemental de que éste carece. Por ello mismo, la cultura superior se ha sentido atraída una y otra vez por la musa popular, y el contacto las ha enriquecido a ambas⁴⁷

⁴⁶Isabel Quiñónez —Tradiciones y leyendas” en Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, 4ta ed., México: Porrúa, 2006, p. XVIII.

⁴⁷Margit Frenk, *Cancionero de romances viejos*, México: El Colegio de México, 1984, p. IX.

Como ya se ha repetido a lo largo de este trabajo, se debe a los románticos, principalmente, que los críticos del gran arte, como los llama Margit Frenk, postrarán los ojos acuciosos en este arte sencillo. Los teóricos se han encontrado con dificultades para delimitar las expresiones populares, ya que su cauce es amplio y vertiginoso. Por lo que la definición de literatura popular ha sido objeto de diversos estudios y de debates. «Poesía folklórica, poesía popular (como se la [sic] ha llamado y sigue llamando en todas partes) o poesía tradicional (como lo designa Menéndez Pidal): poesía cantada, esencialmente anónima e impersonal, que se ajusta a cierta técnica y a cierta temática ya establecida, conocida por todos».⁴⁸

Indicar exhaustivamente las diferencias entre literatura popular, literatura oral y literatura folklórica, si es que las hay, no es el propósito de este apartado. Basta con un esbozo de algunas definiciones y acotaciones en este campo.

La literatura oral enmarca tanto a la popular como a la folklórica. La literatura oral se concibe como el repertorio literario que tiene cada comunidad, el cual es transmitido de boca a boca, por lo que se transfiere de generación a generación. Los habitantes de cierta comunidad, por más pequeña que ésta sea, han sido receptores de historias contadas por sus antepasados. Claro está, que en este tráfico de legados, las narraciones se van alterando, sin que esto afecte la esencia de la tradición oral. La literatura popular entonces, surge de historias narradas oralmente, sin embargo, la diferencia radica en el modo de transmisión. La literatura oral sólo puede ser verbal, por tanto, se transmite mediante la lengua hablada, mientras que la literatura popular, aunque generalmente tome sus historias del pueblo, puede ser escrita y tener variantes. Al respecto, Frenk cita a Roncaglia: «La poesía popular

⁴⁸*Ibidem*, pp. XII-XIII.

de épocas pasadas, ha dicho Aurelio Roncaglia, está fuera del alcance del crítico moderno, pues, aun cuando se ha conservado, aparece dentro de textos que, por el hecho solo de estar escritos, pertenecen a un ambiente literario; es decir, que ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural cuyos límites se nos escapan.»⁴⁹ Nosotros somos los críticos modernos que intentamos acceder a las leyendas populares de Peza, quien sí estuvo en contacto con la gente, es decir, bebió directo de la fuente y fue quien insertó a estas leyendas en el ambiente literario de finales del siglo XIX.

Algunos críticos consideran que literatura popular y folklórica son sinónimos, ya que folklórico proviene del inglés *folklor*, que significa pueblo, y popular del latín *popularis* que comparte el mismo significado. Sin embargo, hay estudiosos que se oponen a dicha afirmación. Los sociólogos Guillermo E. Magnrassi y Manuel María Rocca, en su libro *Introducción al folklore*, sostienen que dicha aseveración es errónea, argumentan que la literatura popular sólo incluye cuestiones artísticas del pueblo, mientras que el folklore es «el estudio de los otros del propio país y comenzará por tanto por: los campesinos, los aldeanos, los rústicos, incluso el vulgus (...) que resultaban desconocidos en muchos aspectos para el mundo político y cultural de las élites.»⁵⁰

La nueva palabra *volkskunde* (*folklor*), que tiene una connotación para este naciente interés en el pueblo, fue utilizada por primera vez entre 1806-1808 por Von Arnim y Brentano. Años después, el 22 de agosto de 1846 William John Thoms, usa un término más o menos equivalente al alemán, *folklore*. Sin entrar en más precisiones en cuanto a los términos y significados de estas literaturas, para los fines de este trabajo se tomará el

⁴⁹Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1971, p. 1.

⁵⁰Guillermo E. Magnrassi y Manuel María Rocca, *Introducción al folklore*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978, p. 18.

concepto de literatura popular, entendida ésta como la literatura que se recoge, la mayoría de las veces, de las tradiciones e historias del pueblo y que se ha transmitido de manera oral o escrita. Por lo que la leyenda, si bien es cierto que corresponde a la literatura oral, en tanto que es tomada de ahí, al pasar por un proceso de disciplina y embellecimiento, es decir, de escritura, se comparte entre la literatura oral y la popular. «...» la literatura popular ha existido siempre, bajo la forma lírica, pero, sobre todo, en la épica, porque respondía a los más hondos anhelos y necesidades del espíritu humano; primero fue puramente oral, transmitiéndose por la memoria; luego, se la fijó por escrito y, más tarde, fue impresa.»⁵¹

2.2.3. Definición de leyenda

A lo largo de esta investigación nos hemos topado con dificultades para definir ciertos términos y conceptos, y el de la leyenda no será la excepción. Sin un afán determinista, trataré de esbozar una conceptualización de leyenda. Para empezar, citaré algunas definiciones de ésta:

Isabel Quiñónez cita a André Jolles «...» un relato o tradición histórica llenos de ingenuidad y transformados en su paso de una generación a otra por la facultad poética de la sensibilidad popular.»⁵² La misma investigadora nos brinda otra definición para la que cita a Friedrich Ranke, «la leyenda es una narración popular con un contenido imaginario que objetivamente no es cierto; se le presenta en forma de un relato simple, de manera como si realmente hubiera ocurrido lo sucedido.»⁵³ Añade una definición más: «...» es un

⁵¹Paul Van Tieghem, *Op.cit*, pp. 245- 246.

⁵²André Jolles, *Formas simples*, citado por Isabel Quiñónez, *Op.cit*, p. XIX.

⁵³Citado por Isabel Quiñónez, *Ibíd*em, p. XXIII.

relato con intención didáctica en el que se entrelazan sucesos reales y maravillosos”⁵⁴

Asimismo, nos proporciona un acercamiento hecho por Jacob Grimm, proveniente del vocablo alemán *sage*, que significa leyenda, y que alude a una declaración o relato transmitido de manera oral en relación a un hecho ocurrido en un pasado inmediato o lejano. Quiñónez sintetiza el conflicto entre los teóricos sobre este tema:

En resumen, los teóricos de la leyenda concuerdan –según el examen de Robert Georges- en unos cuantos rasgos: a) es una narración simple o compuesta por varios incidentes; b) sucede en un pasado reciente o histórico, y c) es creída (o puesta en duda) por quienes la cuentan y por quienes la oyen en tano postula que las personas, hechos o fenómenos que aparecen en ella existen o existieron.⁵⁵

Otra definición de leyenda es “(…) relatan hechos que habrían ocurrido en tiempo remotos y que la fantasía modifica hasta que adquieren un carácter maravilloso. Sus móviles son principalmente religiosos o históricos.”⁵⁶ También contamos con este otro acercamiento:

La leyenda hagiográfica o popular es, como el mito, la fábula y la anécdota, un relato utilitario. El propósito de estos relatos es referir o explicar hechos más o menos extraordinarios o sorprendentes, en el caso de la leyenda popular, e instruir, en el de la hagiográfica (...) los mitos y las leyendas tienen una forma menos rígida. (...) la leyenda está íntimamente ligada a una época y a un lugar (...) la leyenda contiene una moralidad primitiva.⁵⁷

Como puede abreviarse, son notables las similitudes entre las definiciones, sin embargo, también es evidente que en algunos casos se hace hincapié en ciertas características de la leyenda, como por ejemplo, su carácter fantástico, mientras que en otros lo fantástico no parece ser inherente a la leyenda. Así pues, existen leyendas fantásticas y leyendas históricas.

⁵⁴*Ibídem*, p. XVIII.

⁵⁵*Ibídem*, p. XX.

⁵⁶Isabel Aretz, *Manual de folklore*, Caracas: Monte Ávila, 1972, pp. 166- 167.

⁵⁷Roger Pinon, *El cuento folklórico*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1965, p. 11.

La leyenda no es en sí misma una narración fantástica, sino que puede tener elementos de corte fantástico y, además, encierra un misterio; si fue verdad o no el hecho narrado o en qué medida ese suceso es verídico o es falso. La veracidad de los sucesos narrados en las leyendas es un factor de suma importancia. La historia contada supuestamente sucedió y esto se sustenta porque hay un testigo: quien la cuenta. Y, algunas veces, hay factores de realidad como un objeto que conmemora el hecho acontecido o evidencias ilusorias, que se toman por ciertas, como la marca de un clavo en la pared o un hoyo de bala; los cuales funcionan como evidencias convincentes de credibilidad. El pueblo es el narrador y el testigo, por tanto, es quien atestigua la verdad de dichas historias. La credibilidad de la leyenda no radica en la verosimilitud construida en el relato mismo sino que recae en el narrador como testigo y en, si es que los hay, los factores de realidad.

¿Cómo se construye el testigo en la leyenda? Por medio de recursos narratológicos. Quien lo cuenta es testigo, no porque haya presenciado el suceso sino porque lo confirma a través de un juego literario, el uso de los narradores. Es decir, quien narra afirma que ese alguien más, aquel que le contó la historia, sí estuvo ahí. El narrador puede no creer en la historia, pero eso no altera, necesariamente, la credibilidad de la narración; los recursos narratológicos operan de la misma manera. De modo que se forma una especie de espiral, en el que el primer narrador (que supuestamente vivió en carne propia dicho acontecimiento) le relató a alguien más lo sucedido, que a su vez se lo contó a más personas y así sucesivamente hasta que llega a nuestros oídos. De manera que, si bien, gastada ya la historia, alguien puede o no ponerla en duda. El mismo Peza lo hace en las leyendas que constituyen nuestro objeto de estudio. Invariablemente, en algún momento, la historia fue creída por alguien. Tal creencia es parte de la supervivencia de las historias

legendarias. Quienes las cuentan son narradores-testigos y, al mismo tiempo, receptores. Al tener un papel trivalente en el curso de éstas; las complementan, las modifican, las contradicen o las ponen en duda, preservándolas u olvidándolas.

Uno de los fenómenos más característicos del folklore es la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos. Durante extensos periodos las leyendas y los refranes, los bailes y los cantares parecen negar el transcurso del tiempo, desafiar a la historia. Y este hecho, tan conocido, causa una y otra vez sorpresa y emoción.⁵⁸

Por otro lado, otra característica que se le adjudica a la leyenda es su intención didáctica, la cual no siempre se cumple. Si bien existen leyendas que buscan algún tipo de enseñanza o aquellas que se utilizan a manera de advertencia como sucede muy a menudo con los niños, que para prohibirles algo, los adultos echan mano de algún personaje legendario como “el señor del costal” para atemorizarlos y evitar que tengan algún “mal” comportamiento. También hay leyendas que carecen de esa intención y sólo narran un hecho que supuestamente ocurrió en algún momento. Así que, como podrá observarse, el propósito de la leyenda no sólo radica en su naturaleza y en la historia que cuente también recae en el objetivo de quién la narre. Es por esto que la leyenda va cambiando, no conforme a una rígida prescripción de géneros literarios sino al sentido que le es dado por la gente. Isabel Quiñónez cita a Linda Deghei “Enraizadas en un medio ambiente social las historias no tienen forma definitiva, se entiesan y se congelan cuando no se las cuenta...pero mientras son contadas varían, se mezclan y funden”⁵⁹

Desde el punto de vista operativo, utilizaré la definición que considero más exacta para el término leyenda, elaborada por Jacob Grimm; así pues, se entenderá leyenda como

⁵⁸ Margit Frenk, *Estudio sobre la lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, p. 81.

⁵⁹ Isabel Quiñónez, *Op.cit*, p. XVIII.

un relato transmitido oralmente, que bien pudo ocurrir o no en un pasado contemporáneo o lejano. Es un género que pertenece tanto a la literatura oral como a la popular.

2.2.4. La leyenda en el romanticismo

Como ya se dijo anteriormente, el papel de los románticos en la literatura popular es fundamental. Ellos, al buscar una identidad y al evadir su realidad, escudriñan en el pasado para encontrar respuestas a los males que los aquejan. En Europa, durante el periodo romántico, sobre todo, se publican cantidad de canciones, poesías y relatos populares. «La verdadera poesía debe buscarse en los cantos del pueblo. Toda poesía tiene su manantial en el pueblo, dicen a porfía los recopiladores.»⁶⁰ El ejemplo por excelencia, lo constituyen los hermanos Grimm, quienes afirmaban que la leyenda es casi equivalente a la investigación histórica, pero que la leyenda ha sido trastocada por la inspiración poética de la gente. La importancia de estos recopiladores para la literatura y, aún más, para el estudio de la literatura popular es trascendental. Basta recordar que con el tiempo, las narraciones recogidas se convirtieron en cuentos infantiles canónicos.

El romanticismo fue un movimiento que permitió el rescate y un nuevo encausamiento del arte nacido en el vulgo. «El romanticismo habría de traer consigo un cambio fundamental. La exaltación de lo primitivo, a la vez que de lo nacional, provocó un creciente interés por la canción popular.»⁶¹ Estos poetas creían que los artistas debían postrar los ojos en el pueblo, escuchar lo que la gente tenía que decir y contar, «El pueblo: aquel otro representante de la humanidad primitiva y perfecta que había quedado lejos del

⁶⁰Paule Van Tieghem, *Op.cit*, p. 247.

⁶¹Margit Frenk, *Cancionero de romances viejos*, p. XXII.

cauce perturbador de la civilización.”⁶² En el alma del pueblo se encontraba gran parte del alma romántica:

Los románticos alemanes edifican sobre este cimiento todo un sistema animado por una concepción mística del alma popular. Para ellos la poesía popular no sólo es anónima, sino que no tiene autores determinados; se forma por sí misma con la involuntaria colaboración de todo el pueblo, del que refleja la hondura del alma y si la misión del crítico debe ser exhumarla, la de los poetas ha de consistir en inspirarse en ella.⁶³

El nacimiento del romanticismo generó un ambiente propicio para el rescate de las tradiciones del pueblo. Como la Ilustración había demeritado terriblemente los estratos bajos de la sociedad, los poetas románticos fueron los encargados de reivindicar la importancia de los relatos populares.

El interés del romanticismo por lo exótico y exaltación del individuo entre otros rasgos, había llevado a los intelectuales europeos a interesarse tanto en los estudios sobre la Edad Media, despreciada por el clasismo del Renacimiento, como por África, Oriente y América (...) Ese interés del romanticismo explica el original desenvolvimiento de la disciplina folklórica.⁶⁴

En América, particularmente en México, se cuenta con una lista de recopiladores de las tradiciones y leyendas mexicanas: Ignacio Rodríguez Galván, *El privado del Virrey*; Guillermo Prieto, “La calle de la buena muerte”; Ignacio Lozano, *Leyendas y tradiciones*; José Peón Contreras, *Romances históricos mexicanos*; Luis Gonzáles Obregón, *Las calles de México*; Heriberto Frías, *Leyendas históricas mexicanas*; El Conde de la Cortina, “La calle de don Juan Manuel”; José Bernardo Couto Castilllo, “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”; José Joaquín Pesado, *El inquisidor de México*; Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza que publicaron en conjunto, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, y las que

⁶²Margit Frenk, *Estudio sobre lírica antigua*, p. 49.

⁶³Paul Van Tieghem, *Op.cit*, p. 247.

⁶⁴Guillermo E. Magnrassi y Manuel María Rocca, *Op.cit*, p. 18.

el segundo recopiló y editó como *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, objeto de este estudio.

El retornar a los orígenes de cada pueblo y darle un verdadero valor a esta literatura, también es algo que le debemos a los románticos.

2.3. Temática de las leyendas de Juan de Dios Peza

Juan de Dios Peza publica en 1897 el libro *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*⁶⁵, obra prologada por Luis González Obregón y que consta de sesenta leyendas. Éstas fueron escritas con la facilidad que siempre se le adjudicó a Peza; las redactaba y las mandaba al periódico. Tiempo después las reúne y publica, sin embargo, para su recopilación no quiso revisarlas. González Obregón aclara que:

Juan de Dios Peza, leía una crónica, hojeaba un manuscrito, oía una conseja, y en breve, con esa inmensa facilidad que tiene para versificar, escribía la leyenda y la enviaba al periódico donde todas se estamparon. Al reunir las ahora no ha querido corregirlas. Peza no aspira a sillones académicos, ni a servir de modelo a niños que estudien la lengua en la escuela. Él canta lo que siente; al amor, a su padre y a sus hijos; a sus íntimos dolores; a la Patria, a lo que nace del sentimiento y a lo que hace palpar a los corazones⁶⁶

Pertinente y precisa introducción al que ha sido considerado como el último poeta romántico mexicano. Peza, como muchos románticos, dedicó parte de su labor literaria a

⁶⁵ Esta primera edición fue editada en París por la casa editorial Hermanos Garnier. Posteriormente, según Rafael Heliodoro Valle, quien hace una bibliografía en cuanto a la obra de Peza y a la crítica literaria sobre este autor, señala que en 1925 se reedita y algunos años después, en 1946 vuelve a editarse. Revisar: Rafael Heliodoro Valle —Bibliografía de Juan de Dios Peza”, *Boletín Biblioteca Nacional*, Washington D.C, 28 de agosto de 1954, p.3. Por su parte, Pacheco afirma que es Isabel Quiñónez quien hace el rescate de esta obra en 1988. Actualmente, además de la edición de Porrúa, existe una elaborada por la editorial Editores Unidos Mexicanos (2013), sin embargo, sólo reúne trece de las sesenta leyendas. Además de que tiene un prólogo escueto.

⁶⁶ Isabel Quiñónez, *Op.cit*, p. 8.

recoger tradiciones de su ciudad; lo mismo leyó manuscritos antiguos y archivos que conversó con la gente del pueblo, para después, embellecer esas historias con sus versos.

Peza, como ya apuntó González Obregón, no se constreñía a un modelo para hacer encajar sus obras en los preceptos clásicos o modernistas de su época, saltaba de un romance a un poema en verso libre, le cantaba a su ciudad, a sus orígenes, a lo que su corazón le dijera. Sin embargo, como ya se ha aclarado a lo largo de este trabajo, esta libertad no quería decir ausencia de reglas. Peza decidió bajo qué parámetros escribir cada una de las leyendas.

Si bien formalmente estas leyendas entrarían en el género de la poesía, no son sólo líricas sino narrativas; son historias contadas de manera oral por el pueblo y narran un suceso que, posiblemente, ocurrió en algún pasaje de la historia de la ciudad de México. Las leyendas de Peza están escritas en verso y son anecdóticas, líricas y/o narrativas.

Estas historias tienen un eje central: las calles de la ciudad de México. Es una reconstrucción de la historia y una búsqueda de identidad. Característica de suma importancia en los románticos mexicanos. —La historia moral y física de una ciudad — ha dicho un escritor- está ligada con el nombre de sus calles”⁶⁷

La recopilación de leyendas ya envuelve un alma romántica, pero además, los tópicos y las historias de estas leyendas también son románticos. Figuran desde amores idealizados y muertes románticas, hasta apariciones fantasmagóricas y religiosas.

(...) lances continuos en las encrucijadas de las callejuelas; muertes violentas; amores contrariados; historias de aparecidos. Inspirado en una leyenda era el nombre de cada calle y esta leyenda era de procedencia netamente romántica. El romanticismo puede, pues, existir y de hecho existió en su forma de reconstrucción

⁶⁷*Ibídem*, p. 3.

histórica y legendaria en los dramas de Ignacio Rodríguez Galván, primero, y don José Peón Contreras, después; en las novelas de Payno y de Riva Palacio, en las leyendas de don Juan de Dios Peza.⁶⁸

La clasificación que se hizo de estas leyendas⁶⁹ obedece a un criterio temático, es decir, a los temas que son ejes de estas narraciones. Si bien, concuerda con la propuesta de Isabel Quiñonez, en primera instancia, agregaré dos temas de clasificación y, por otro lado, la agrupación de las leyendas en cada rubro varía de manera notable con la de la autora. Así pues, los temas de las leyendas son los siguientes:

- 1) Históricos y políticos
- 2) Religión
- 3) Creencias
- 4) Sobre lugares y tradiciones históricas
- 5) Amor
- 6) Castigo

Aunque, en su mayoría, las leyendas explican el nombre de las calles de la ciudad de México, algunas de éstas tratan sobre la edificación de diferentes lugares tales como

⁶⁸ Julio Jiménez Rueda, *Op.cit*, pp. 190-191.

⁶⁹ Aunque todas son leyendas hay una narración titulada —Los siete príncipes” que quizás dificultaría su catalogación con el término de leyenda, ya que aparentemente se trata de una historia contada por una madre a un niño enfermo sobre siete ángeles. No se refiere a ninguna calle ni a ningún lugar, ni pareciera que fuera una historia tomada del pueblo, por lo que podría pensarse más bien como un cuento. Si bien el narrador utiliza la voz de la madre para contar la historia, lo cual podría interpretarse como un recurso literario, también podría tratarse de alguna historia contada en la infancia del poeta, ya que, contrario a todos los relatos del libro, éste ni se refiere a una calle ni a un lugar, ni en ninguna parte del relato se dice que es una historia sabida por el pueblo. Se menciona una pintura que el niño, después de agonizar toda la noche, encuentra al despertar pero sólo eso, no se hace más alusión a dicho cuadro. Incluso, en el índice del libro se lee —*Los siete príncipes (historia de un cuento)*”, por lo que sería el único texto de *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México* de Juan de Dios Peza, que podría no considerarse estrictamente leyenda. Sin embargo, ya que el autor dispuso el título de esa manera, se respetará dicha decisión.

hospitales o iglesias y, algunas veces, el nombre de ciertas calles se debe a que estos sitios se localizaban en ellas.

El *corpus* que será el objeto de estudio de la presente investigación está formado por las leyendas que se insertan en la clasificación, anteriormente mencionada, en el tema del castigo. No en todas las leyendas funciona como el *leitmotiv* pero sí se plantea como problema o bien resolución de las historias.

A continuación enlistaré las leyendas que conformarán el *corpus*:

- 1) ~~El~~ Altar del Perdón”
- 2) ~~El~~ Primer Mártir”
- 3) ~~La~~ Calle del Esclavo”
- 4) ~~El~~ Cacahuatl de San Pablo”
- 5) ~~La~~ Calle de la Cadena”
- 6) ~~Juan~~ Carbonero”
- 7) ~~El~~ Señor del Buen Despacho”
- 8) ~~La~~ Calle de San Sebastián”
- 9) ~~Del~~ Patíbulo a su Casa”
- 10) ~~El~~ Virrey en la Inquisición”
- 11) ~~La~~ Calle del Tompeate”
- 12) ~~La~~ conspiración de «Los Machetes»”

2.4. Proyecto de nación: *docere* y castigo

La leyenda ha funcionado de alguna forma como móvil de enseñanza, es decir, ha mantenido cierta función didáctica. Si bien no puede afirmarse que ese cometido se cumpla en todas las leyendas de Peza, ya que para afirmarlo o desmentirlo se requeriría de un análisis más profundo de cada una, sí puede establecerse una generalidad. Por lo que, atendiendo a una de las características primordiales de la leyenda, explicadas ya en el apartado anterior, partiremos de la premisa de que en la mayoría de las leyendas de Peza sí hay una función didáctica o al menos es posible rastrear sus indicios. Sin embargo cada texto tiene particularidades y sus temas van desde asuntos morales como el honor, el perdón, el bien, el mal, el engaño, la traición, el crimen, la justicia, el castigo y la identidad hasta anécdotas de creencias fantasmales, en las que además de que se exhibe cierta superstición, se entrevera una enseñanza. Por ejemplo, en la leyenda “La calle del calvario”, que cuenta la historia de dos amigos que por demostrar la valentía de uno de ellos, apostaron que el engreído y escéptico tendría que subir a medianoche al cadalso, y así lo hizo, y en el acto cayó muerto: “Sintió que lo detenían, y es claro... ¡murió del susto!”⁷⁰ El joven que subió al cadalso supuestamente no tenía temor y para mostrarlo hizo lo que le pidieron, sin embargo, paradójicamente murió de miedo. La moraleja en este caso funcionaría como un consejo o advertencia: no ensalzar ciertas virtudes aparentes, ya que como dice el dicho “dime de qué presumes y te diré de qué careces”. Este hombre aparentemente valeroso, murió de miedo.

⁷⁰ Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*, 4ta ed., México: Porrúa, 2006, p. 26. En adelante, cuando cite las leyendas de Peza, señalaré el título de la leyenda y referiré el número de verso correspondiente. Debido a que algunas leyendas están divididas en partes, la numeración de los versos comienza en cada una de éstas, por lo que cuando sea el caso, referiré la división y el número de verso.

Así pues, en estas leyendas vamos encontrando diferentes consejos, advertencias, enseñanzas o moralejas entre los elementos de carácter moral o simplemente anecdóticos. Aunado a esto, en las leyendas de Peza, aparte de la enseñanza moral figura un telón de fondo; la nacionalidad e identidad del mexicano. El mundo de las leyendas se ubica en la Colonia, época cercana históricamente a la que vivió Peza, a través de los cuadros se expone lo que política y socialmente le parecía correcto al autor. En ese sentido, Peza en varios textos subraya las diferencias entre el pasado colonial y su presente. De tal manera que se puede tender un puente historicista en las leyendas, es decir, se puede observar el cambio en el pensamiento de las sociedades en un periodo de tiempo, en este caso de la Colonia a la Independencia. Y un medio por el cual podemos conocer el transcurso de la historia son los testimonios del pueblo; memoria recogida en las leyendas de Peza.

¿Acaso no es también una de las funciones del relato oral; el de transmitir la historia del pueblo y su visión? Con estas composiciones, Peza recupera cierta memoria histórica de México, haciendo hincapié en dos épocas fundamentales: la colonia española y la Independencia de México. Elabora un camino con las huellas entre una y otra, ya que el sincretismo de estos dos momentos históricos condujo en cierta medida a la formación del país. La intención de Peza, al exhibir las diferencias entre la Colonia y la Independencia de México, era educar al pueblo bajo una visión patriótica con la finalidad de buscar la identidad del país, es decir, estas leyendas formaban parte del proyecto de nación que en ese entonces algunos escritores mexicanos buscaban crear.

Este puente entre el pasado y el presente de México, elaborado por Peza, muestra que el pasado, cuando aún imperaba la corona española era brutal y coercitivo mientras que después de la Independencia nació un país más libre y prometedor que finalmente ofrecería

identidad propia y libertad. Así una de las funciones didácticas de las leyendas fue la de mostrar un pasado colonial oscuro y decadente frente al naciente y esplendoroso presente.

Uno de los elementos mediante los que Peza alude a la inhumanidad y ferocidad de los conquistadores es la Santa Inquisición, aparato hegemónico que ejerció un poder y una influencia desmesurada en su época. El cual es retomado por Peza como figura de poder por antonomasia. En estas leyendas la Santa Inquisición representa un personaje: el antagonico malvado, incluso frente a un judío. Es un personaje recurrente, aunque sea sólo para presentar a los personajes, el contexto o escenario en el que se desenvolverá la historia. Mientras que en otras, es el eje central de las leyendas. Basta recordar *El inquisidor de México* de José Joaquín Pesado, relato también retomado por Peza, en el que, si bien la protagonista es Sara, es la Santa Inquisición el antagonico y sobre quien recae gran parte de la tensión narrativa. Peza no sólo la presenta como un personaje sino que, además, el narrador hace evidente su opinión respecto a la Santa Inquisición y de una manera muy clara, en “La Calle del Calvario”.

¡Tiempos tristes los pasados!
el rigor era la ley,
cuando ilusos o engañados
eran los hombres quemados
de orden de Dios y del Rey.

Cuando nunca se atendía,
el derecho y la razón;
y el que negaba o leía
iba a la cárcel sombría
de la Santa Inquisición
(II vv 1-10)

En resumen, con este puente entre un tiempo pasado y uno presente, se enseña que el pasado colonial era cruel y opresor mientras que el presente después de la Independencia, brindaba libertad y porvenir; luego entonces, el pasado es malo; el presente bueno. De esta

manera, la función didáctica de las leyendas se cumple mediante un binomio, pasado-presente, inusual en la tradición de la literatura, y sustentado por la historia de México hasta ese momento.

En este panorama regido por el *docere*, Peza nos muestra la violencia ejercida en los castigos de la Santa Inquisición, la cual representa el pasado oscuro y cruel. El castigo reprende, busca enseñar y educar. En el pasado colonial se lograba esto mediante los inhumanos castigos inventados y llevados a cabo por la Santa Inquisición. En algunas leyendas, Peza exhibe dichos castigos, tomándolos como ejemplo de ese cruento pasado. Peza retoma un castigo, el cual inherentemente conlleva o al menos busca una reprimenda, para demostrar el terrible pasado colonial, luego entonces, enseña lo bárbaro de ese pasado y hace germinar una postura patriótica. Lo logra por medio de la leyenda, la cual suele tener por naturaleza, una intención didáctica como vimos. Así pues, leyenda y castigo están imbricados en tanto su intención de enseñar y educar. Dicho de otra manera, el castigo representa en las leyendas de Peza una enseñanza, enseñanza que se muestra mediante la carga negativa de éste, pues representan un pasado atroz. En estos relatos, el castigo simboliza la enseñanza en cuanto a contenido mientras que la estructura de leyenda hace lo mismo en cuanto a la forma.

Es por esto que se tomará el castigo como eje temático para el análisis de las leyendas de Peza. Está claro que no en todas las leyendas aparece el tema del castigo, sin embargo, como quedó expuesto anteriormente, el castigo funge un papel significativo en las leyendas en las que sí aparece. Para abordar el concepto de castigo, tomaré *Vigilar y castigar* de Michel Foucault.

2.4.1. Vigilar y castigar

La afirmación de que el castigo ha existido desde que vive el hombre mismo, es delicada. La necesidad de reprender, incluso de vengar, nace y evoluciona conforme se desarrolla el ser humano y la construcción de las sociedades.

La concepción de castigo y del fenómeno de reprender para enseñar ha cambiado conforme la cultura, economía, política, ideología y necesidades de la humanidad. Foucault, en su libro *Vigilar y castigar*, elabora una genealogía de la transformación de esta idea y su aplicación en la sociedad. Expone el proceso evolutivo del castigo, no meramente a un nivel judicial o legislativo sino también social y alude al impacto de éste en el imaginario colectivo. ¿Qué es realmente el castigo? ¿Cuáles son las verdaderas intenciones de éste? ¿En qué situaciones es necesario castigar? ¿Cómo castigar? Preguntas que aparentemente ya tenemos resueltas; sin embargo, Foucault revela, no sólo en un sentido ético y moral sino social y psicológico, lo terrible del castigo y su procedimiento.

El origen de la tortura y el suplicio es lejano; Foucault se remonta al tráfico y tortura de esclavos y a la Inquisición. Fue con esta última que se inició la práctica de la detención y el confinamiento. Y como es evidente, ha ido cambiando y adoptándose conforme el avance de la sociedad. Si bien, el suplicio y la tortura no persisten abiertamente en la actualidad como eran concebidas hasta el siglo XIX, sí subsisten de manera oculta en nuestros días. En el siglo XXI ya no hay tráfico y tortura de esclavos pero existe la trata de blancas y la pornografía infantil, formas de tortura moderna. Así, los delitos cambian y la manera de castigarlos también. El autor francés explica que la transformación de los delitos y sus castigos obedece, principalmente, a factores económicos.

2.4.2. Concepto de castigo

En el Diccionario de la Real Academia Española, la definición de castigo, proveniente de castigar del latín *castigare*, consta de cuatro acepciones:

- 1) Pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta
- 2) Enmienda, corrección de una obra o de un escrito
- 3) Reprensión, aviso, consejo, amonestación o corrección.
- 4) *Chile*. Acción y efecto de castigar (II aminorar gastos)
- 5) Ejemplo, advertencia, enseñanza.

Para atisbar una de las concepciones del castigo Foucault cita a J.B de La Salle –Por la palabra castigo debe entenderse todo lo que es capaz de hacer sentir a los niños la falta que han cometido, todo lo que es capaz de humillarlos, de causarles confusión (...) cierta frialdad, cierta indiferencia, una pregunta, una humillación, una destitución de puesto.”⁷¹

Según Foucault, encontramos tres tecnologías dentro del castigo: la marca, el signo y el rastro. La primera se da lugar en el suplicio, se materializa en las cicatrices de la tortura dejadas en el cuerpo. La segunda, es el signo que simboliza el espectáculo del castigo. Y la tercera, es el confinamiento, es decir, el encierro del castigado. Este último es el que ha pervivido hasta nuestras fechas.

De las definiciones –la de Foucault y el diccionario de la Real Academia Española- se puede extraer la esencia de lo que es el castigo: escarmiento, que con el fin de enseñar, se impone a alguien por cometer una falta. El castigo es una forma de mantener el

⁷¹Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 2da ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, México: Siglo XXI, 2003, p. 209.

orden en las sociedades. Y es el Estado el encargado de conservarlo, así pues, debe tomar medidas, una de éstas, será el castigo; génesis de la idea de salvaguardar el orden y de enseñar; de él se desprenden la detención, la tortura, la sentencia, el encierro y la vigilancia. Por tanto, puede afirmarse que es en la naturaleza del castigo en donde las acciones antes mencionadas se gestan, ya que la intención de cada una de ellas es la de reprender. Si bien, con el tiempo ha ido cambiando la concepción de cómo castigar y sus repercusiones en la sociedad, el castigo como vehículo para reprender siempre ha sido el telón de fondo.

El castigo no es sólo un mal que se aplica contra otro mal, sino que se convierte en un bien, pues debe producir felicidad. No, por supuesto, en quien lo sufre, pero sí en la suma de las felicidades individuales que sacarían provecho en la evitación de futuros dolores. «La mayor felicidad para el mayor número». (...). El castigo se justifica por las consecuencias valiosas que obtenga de cara al futuro, aunque sólo pueda relacionarse con un acto pasado indeseable pero que ya no se puede cambiar⁷².

Foucault aclara, pertinentemente, que no debemos observar al castigo como mera imposición de poder y, por tanto, de homogenización. No es el ejercicio de subyugar al otro sino un mecanismo que cumple una función compleja en la sociedad. El de mantener la paz entre los individuos, instarlos a la obediencia y grabar en su memoria la lección de la razón.

Así que puede afirmarse que la naturaleza del castigo no ha cambiado propiamente ni ha desaparecido; su concepción y métodos de aplicación son los que han experimentado una transformación en el transcurso del tiempo.

2.4.3. El ritual del suplicio: condena y muerte

En el Diccionario de Real Academia Española, la definición de *suplicio* consigna que proviene del latín *supplicium*, súplica, ofrenda, tormento. Consta de tres acepciones:

⁷² Gabriel Ignacio Anitua, —Contradicciones y dificultades de las teorías del castigo en el pensamiento de la ilustración”, en Iñaki Rivera Beiras, *Mitologías y discursos sobre el castigo*, Barcelona: Anthropos, 2004, p. 23.

- 1) Lesión corporal, o muerte, infligida como castigo.
- 2) Lugar donde el reo padece este castigo
- 3) Grave tormento o dolor físico o moral.

Foucault proporciona una definición, lo hace con un cita que más adelante explica ~~–~~Penal corporal, dolorosa, más o menos atroz (...) Es un fenómeno inexplicable, lo amplio de la imaginación de los hombres en cuestión de barbarie y de crueldad.”⁷³ Sin embargo, el matiza el concepto y afirma que el suplicio es una técnica y no un extremo de la crueldad humana. En primera instancia, el suplicio debía producir cierto sufrimiento, aunque éste no podía medirse con exactitud, sí debía haber sufrimiento. Ya que parte de la esencia del suplicio era la agonía de retener la vida en pedazos de muerte. Esta práctica del sufrimiento estaba sometida a reglas: número de latigazos, duración de la agonía, condena de muerte, tipo de mutilación o quemazón. Estas reglas y su sometimiento, son llamados por Foucault, el código jurídico del dolor, el cual depende del delito cometido y su gravedad.

La pena del castigado dependía, pues, del delito cometido. Entre más terrible era considerado el agravio, el tormento aumentaba. Desde la humillación pública hasta la pena de muerte y la forma de aplicarla también dependía de la gravedad de la agresión. Podían ser ahorcados, desmembrados, descoyuntados, cortarles la cabeza o quemarlos vivos. El tormento podía extenderse, y antes de matar al ofensor, en algunos casos, se le infligían torturas previas: cortarles la mano o la lengua, taladrarles lo mismo, las manos, la lengua o los labios, quemarles partes del cuerpo y desmembrarlos lentamente con cuatro cuatro caballos.

⁷³Michel Foucault, *Op.cit*, pp. 42-43.

La Ordenanza de 1670 había regido, hasta la Revolución, las formas generales de la práctica penal. He aquí la jerarquía de los castigos que prescribía: «La muerte, el tormento con reserva de pruebas, las galeras por un tiempo determinado, el látigo, la retractación pública, el destierro». Era, pues, considerable la parte de las penas físicas. Además, las costumbres, la índole de los delitos, el estatuto de los condenados variaban.⁷⁴

El suplicio es un ritual; se marca a los ofensores y así se manifiesta el poder que castiga. Se exhibe a la luz pública el crimen y se castiga éste a través del ritual del suplicio. Así pues, se simboliza la justicia y, a la vez, la tranquilidad para el pueblo.

El suplicio, además, forma parte de un ritual. Es un elemento en la liturgia punitiva que responde a dos exigencias. Con relación a la víctima, debe ser señalado: está destinado, por la cicatriz que deja en el cuerpo o por la resonancia que lo acompaña, a volver infame a aquel que su víctima; el propio suplicio, si bien tiene como función «purgar» el delito, no reconcilia; traza en torno o, mejor dicho, sobre el cuerpo mismo del condenado signos que no deben borrarse; la memoria de los hombres, en todo caso, conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento debidamente comprobados. Y, por parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo⁷⁵

El cuerpo es el protagonista del suplicio, como se dijo anteriormente, en él va a recaer la fuerza del castigo merecido. Se utilizan instrumentos para someterlo y torturarlo. La marca del dolor del agravio cometido y el triunfo de la justicia sobre éste queda incrustada en las cicatrices del cuerpo. No es, entonces, sólo el sufrimiento del supliciado sino la huella de la victoria del bien contra el mal lo que se busca. Al hacer el ritual ante los ojos del vulgo, la batalla ganada se perpetúa en la memoria de los hombres. Y así forma parte del imaginario colectivo. —De ahí, sin duda, esos suplicios que siguen desarrollándose aun después de la muerte: cadáveres quemados, cenizas arrojadas al viento, cuerpos

⁷⁴*Ibídem*, p. 41.

⁷⁵*Ibídem*, pp. 43-44.

arrastrados sobre zarzos, expuestos al borde de los caminos. La justicia persigue al cuerpo más allá de todo sufrimiento posible.”⁷⁶

En este escenario de terror, la función del pueblo es ambigua: observa y participa. Se le llama como espectador de un evento que hará justicia y, al mismo tiempo, forma parte del suceso. Es partícipe en tanto que es testigo del castigo. En algunas ocasiones, actúa como un verdugo, al insultar o arrojarle objetos al acusado. Y en otros casos intentará impedir la ejecución:

(...) el pueblo, atraído a un espectáculo dispuesto para aterrorizarlo, puede precipitar su rechazo contra el poder punitivo, y a veces su rebelión. Impedir una ejecución que se estima injusta, arrancar a un condenado de manos del verdugo, obtener por la fuerza su perdón, eventualmente perseguir y asaltar a los ejecutores de la justicia, maldecir en todo caso a los jueces y alborotar contra la sentencia, todo esto forma parte de las prácticas populares que invaden, atraviesan y trastornan a menudo el ritual de los suplicios.⁷⁷

Por tanto, el pueblo es parte funcional de la elaboración del ritual del suplicio, ya sea como espectador aleccionado, verdugo o defensor. El castigo dentro del ritual del suplicio funciona como eje moralizador; sancionar un delito ante los ojos de otros seres humanos para que aprendan qué está mal y qué está bien y, así, no lo vuelvan hacer. (Tal como se castiga a los niños). Un judío será quemado en la hoguera por no amar a Dios, luego entonces, todo aquel que no ame a Dios será quemado en la hoguera. En el ritual del suplicio y muerte, no hay lugar de arrepentimientos para resarcir el daño, la enseñanza no es para el acusado sino para los testigos y los que guarden en la memoria el delito y el castigo.

El rito de la ejecución exigía, pues, que el condenado proclamara por sí mismo su culpabilidad mediante la retractación pública que pronunciaba, el cartel que exhibía

⁷⁶*Ibídem*, p. 44.

⁷⁷*Ibídem*, p. 71.

y las declaraciones que sin duda le obligaban a hacer. En el momento de la ejecución, parece ser que se le daba además la oportunidad de tomar la palabra, no para clamar su inocencia, sino para atestiguar su crimen y la justicia de su sentencia (...) Desde cierto punto de vista, la hoja volante y el canto muerto continúan el proceso; o más bien prosiguen ese mecanismo por el cual el suplicio hacía pasar la verdad secreta y escrita del procedimiento al cuerpo, al gesto y al discurso criminal.⁷⁸

Los mecanismos de engranaje del suplicio han ido determinando, menor o mayormente, la evolución de la humanidad. El suplicio empleado como método de castigo por las autoridades desapareció parcialmente. Ya no hay cadalsos ni ejecuciones públicas. Existen países como Estados Unidos de América o algunos de Medio Oriente, en los que la pena de muerte y ejecución pública, aún persisten en su sistema judicial y penitenciario. Procesos que obedecen a distintas razones pero que son ajenos a los fines de este trabajo. Sin embargo, incluso en esos países imputando tales penas, el suplicio como ritual de castigo ya no es llevado a cabo. La muerte era el clímax del suplicio, el castigo consagrado, ahora, ya no hay tortura ni ritual, sólo el castigo de la muerte. Además, el público, pieza fundamental en el sistema del suplicio, ya tampoco existe; la gente ya no se reúne en el centro de la ciudad para presenciar una ejecución. El suplicio como espectáculo, sus participantes y su función han desaparecido.

Ya lo había anunciado siglos atrás el filósofo italiano Cesare Beccaria —El asesinato que se nos representa como un crimen horrible lo vemos cometer fríamente, sin remordimientos.”⁷⁹ El suplicio ha sido reemplazado, la exposición del delincuente a la luz ha cambiado por la obscuridad de su confinamiento; es la invención de un nuevo precepto: la reivindicación del ser humano, la cual, se

⁷⁸*Ibíd.*, pp. 78-79.

⁷⁹Cesare Beccaria, *Traite des délits et des peines*, citado por Foucault, *Op.cit.*, p. 18.

llevará a cabo por medio de la sanción y normalización del alma y del cuerpo. Y aquí, al igual que en el suplicio, el pueblo, ya sin ser espectador, también formará parte del castigo, se le seguirá enseñando lo correcto y lo incorrecto. Si bien, antes también existía la privación de la libertad, no era con el mismo objetivo como lo es en la modernidad, ya que no había un intento de corrección sino de represión.

2.4.4. Extinción del suplicio: nacimiento de la cárcel

¿Cómo del suplicio y la tortura del cuerpo humano pasamos al sistema penitenciario? El cuerpo desapareció como el objeto mayor de la represión. Era en éste, donde debía recaer toda la fuerza del castigo. Después, eso ya no fue suficiente, había que castigar también el alma para reformarla; encerrar, vigilar y disciplinar para “curar”. “La desaparición de los suplicios es, por ende, el espectáculo que se borra y es, también, el relajamiento de la acción sobre el cuerpo del delincuente.”⁸⁰ La extinción de la fiesta punitiva fue paulatina. Foucault señala dos motivos, los cuales, aclara, no están vinculados: desaparición del espectáculo y la anulación del dolor. El castigo deja de ser una representación teatral. Es decir, exhibir al acusado y someterlo públicamente a la sentencia previamente establecida, ya sea desde el escarnio público hasta la pena de muerte, ya no se lleva a cabo. Porque se teme que el ritual del castigo iguale, como lo había anunciado ya Beccaria, al delito que se castiga. “El castigo tenderá, entonces, a convertirse en la parte más oculta del proceso penal”⁸¹

⁸⁰Michel Foucault, *Op.cit*, p. 19.

⁸¹*Ibíd*em, p. 18.

Se anula el dolor, en tanto que se elimina la violencia física infligida al cuerpo, ya no es éste el objeto del castigo-espectáculo. Comienza entonces, la reclusión y vigilancia para reformar y normalizar.

(...) las prácticas punitivas se habían vuelto púdicas. No tocar ya el cuerpo, o lo menos posible en todo caso, y eso para herir en él algo que no es el cuerpo mismo. Se dirá que la prisión, la reclusión, los trabajos forzados, el presidio, la interdicción de residencia, la deportación –que han ocupado un lugar tan importante en los sistemas penales modernos- son realmente penas físicas que, a diferencia de la multa, recaen, y directamente, sobre el cuerpo. Pero en ellas la relación castigo-cuerpo no es idéntica a la que había en los suplicios. (...) El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos⁸²

El suplicio no fue abolido hasta entrado el siglo XIX, Inglaterra (1834) y en Francia (1832). Persistieron algunas prácticas como el látigo en algunos países como Rusia o la misma Inglaterra. Y es hasta el siglo XIX con el panóptico de Bentham que se cambia esta concepción, ahora se sanciona para reformar y normalizar. –En suma, se invierte el principio del calabozo; o, más bien, de sus tres funciones –encerrar, privar de la luz y ocultar-; no se conserva más que la primera y se suprimen las otras dos. La luz plena y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa”⁸³ Si antes se encerraba al acusado para después someterlo al ritual del suplicio, ahora se le encierra a la luz de un vigilante y se le somete a rigurosas disciplinas y normas. El encierro es el castigo, mientras que en el suplicio, el cuerpo es el objeto del castigo. –(...) hay que situar los sistemas punitivos en cierta economía política del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan métodos suaves que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo de lo que se trata – del

⁸²*Ibidem*, p. 20.

⁸³*Ibidem*, p. 232.

cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión”⁸⁴

Es decir, según Foucault, en las dos formas de castigar, el cuerpo del acusado es castigado. La diferencia radica en que en el suplicio, existe una degradación y exhibición del cuerpo, lo único que se busca es la claudicación de los espectadores; en el encierro vigilado, se suprime la libertad, derecho inherente al ser humano, según la mayoría de los filósofos, esta supresión será la que castigue al cuerpo y al alma. El cuerpo del acusado ha sido reducido a cierto espacio físico, ahí radica el castigo infligido al cuerpo, sin embargo, no hay ningún daño físico ocasionado a éste por lo que no existen cicatrices como en el suplicio, ya no hay marcas. Al reducir al supuesto delincuente a dicho espacio, vigilarlo y someterlo a distintas normas, se busca la normalización del alma.

La transición de una sociedad estrictamente penal a una disciplinaria obedece, mayoritariamente, a factores económicos y políticos, equivale a una reconsideración económica política del castigo. Crear una nueva forma tanto económica como tecnológica del poder de castigar. Es en este punto, en el que descansa la transformación del castigo punitivo a disciplinario.

2.4.5. Castigo en la época moderna

El arte de castigar, ahora ya sin el ritual del suplicio, obedece a cinco operaciones, según Foucault: 1) referir los actos, 2) los hechos extraordinarios, 3) las conductas similares a un conjunto que es a la vez campo de comparación, 4) espacio de diferenciación y 5) principio de una regla a seguir. A diferencia del castigo-espectáculo, el condenado tiene una oportunidad de reformarse. Aprenderá mediante normas y disciplina, el error de su delito y

⁸⁴*Ibídem*, p. 34.

el comportamiento socialmente aceptado que deberá tomar para no ser castigado una vez más. “Los mecanismos principales de esta tecnología consisten en una modificación progresiva y constante del cuerpo, el cual es ejercitado, entrenado, localizado y temporalizado conforme a una determinada norma a fin de lograr la transformación del espíritu y el encauzamiento de la conducta de los individuos.”⁸⁵

En el suplicio, el cuerpo del condenado es el castigado, la lección moralizadora es para los espectadores. Es importante preguntarse, ¿qué pasa entonces cuando cesa el espectáculo? ¿El castigo ya no tiene, pues, una intención de enseñar? Ahora los castigados son encerrados, reformados y normalizados, sanciones que permanecen ocultas a los ojos del pueblo, ¿dónde queda la huella del castigo? Es en este mismo misterio que tiñe al encierro donde comienza a trazarse la lección del castigo. Porque aunque se intente reformar al acusado, se sigue adiestrando al pueblo. Si en el suplicio, todo era visto y el supliciado sólo formaba parte del espectáculo, que tenía como fin instruir al pueblo, en el nuevo modelo de castigo, el castigado será el protagonista renovado sin que el pueblo deje de ser aleccionado. Es más, hay una doble lección: diferencia entre el bien y el mal, lo que no debe hacerse; y la esperanza de que hay salvación mediante ciertos procedimientos: la inspección y normalización. Vigilar y castigar.

2.4.6. Las técnicas del castigo en las leyendas de Peza

¿Cómo se representan las tres tecnologías del castigo en las leyendas de Peza? Al plantear esta pregunta están entrelazadas muchas otras: ¿Quién castigaba? ¿Cómo funcionaba el castigo en la Nueva España? ¿Cuáles eran esos castigos? ¿Por qué y a quiénes se castigaba?

⁸⁵Ernesto Camilo Bernal Sarmiento, —Michel Foucault: Desenmascarando las tecnologías del castigo” en Iñaki Rivera Beiras, *Op.cit*, p. 217.

¿Cómo lo concebía la gente? ¿Realmente se lograba enseñar y educar? Claro que algunas respuestas a estas preguntas pueden ser contestadas con lo anterior expuesto sobre Foucault, sin embargo, quedan cabos sueltos en estas elucubraciones. Qué mejor que el propio pueblo para respondernos. Y es a través de estos relatos que se recoge la voz de éste, por tanto, son estos los que nos acercan al pueblo y con ello a las respuestas.

Si bien los castigos de la Santa Inquisición abarcan las tres tecnologías del castigo, en cada leyenda lo hacen de manera diferente. Todas las historias responden al mismo modelo: un delito cometido-un castigo impuesto. Claro que está que en cada leyenda el tratamiento de este binomio es distinto y, por tanto, las historias también lo son. De las doce leyendas que conforman el corpus, solamente en cuatro, la pena imputada a los protagonistas, la muerte, excepto en una, no es cumplida. Esto obedece a distintos factores propios de la historia. Sin embargo, aunque esto ocurra, la intención didáctica de Peza no desaparece. Aún con las penas no cumplidas, utiliza dichas historias para mostrar su postura patriótica.

Es importante recalcar que las tecnologías de la marca y el signo, son las de mayor trascendencia en estas leyendas. Esto, como ya se explicó, se debe al momento histórico en el que están enmarcadas dichas historias.

La última de estas tres tecnologías, el rastro, es la que ha pervivido hasta nuestros días, sin embargo, no de la misma manera. Solamente la función de enseñanza del castigo es la única que no se ha alterado a lo largo del tiempo. Mientras que las tecnologías del castigo han sufrido algunas modificaciones con el paso del tiempo hasta incluso desaparecer. El rastro, es decir, el encierro ha cambiado, primero en cuanto a espacio y forma; las cárceles antes eran distintas, no existía la concepción de prisión como ahora la

concebimos, encerraban a los ~~pe~~“pecadores” en un calabozo para olvidarlos; era una muerte en vida, estaban perdidos, no había salvación. Contrario a lo que se intenta ahora, actualmente al encarcelar a alguien se pretende reformarlo por eso lo vigilan. Antes nadie vigilaba al confinado, ni siquiera la Inquisición, no de manera constante, simplemente ya no existía. Pero ello no significaba que no hubiera detrás una intención de reprender y educar. Tanto el encierro en sí mismo como el halo de misterio que giraba en torno a la Inquisición y a lo que hacían con los detenidos, despertaban un gran temor y ahí residía la lección ejercida al pueblo. Tan honda había sido la repercusión de las historias de la Santa Inquisición y sus castigos que hasta nombraron con ellas algunas calles de la ciudad de México.

Es por eso que retomar estas leyendas nos acerca a conocer el comportamiento del castigo, su concepción y repercusión de éste en una época determinada, asimismo nos orienta a comprender su evolución a lo largo de la historia.

Capítulo III

3. Análisis poético

Todas las leyendas analizadas en este capítulo y que comparten el tema del castigo, sin excepción alguna, pertenecen formalmente a una composición conocida como romance.

Si bien la historia del romance es peculiar y bastante inestable, ya que en su origen se presenta sólo en forma oral, hay una concordancia entre los teóricos en cuanto a su definición, al menos en su génesis: —En su gran mayoría, los romances son (y seguirán siendo a través de los siglos) octosílabos de rima asonante, dispuestos en cuartetos—⁸⁶ Ciertamente que esta disposición estructural con el paso del tiempo fue cambiando hasta pasar al tiraje⁸⁷ que poco a poco fue dominando la distribución de los octosílabos. Por su parte, Menéndez Pidal señala:

La palabra romance en su sentido primario significó «lengua vulgar», a diferencia de latín, acepción que perdura hasta hoy; pero además tuvo desde la Edad Media en el campo literario un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos. En los siglos XIII y XIV nos encontramos la voz, ora con sentido literario general, indeterminado, ora aplicada particularmente a composiciones de muy diverso carácter. (...) Por entonces mismo se llama romance a un poema extenso escrito en cuartetos del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se rezaba o recitaba.⁸⁸

De modo que puede afirmarse que desde sus orígenes, el romance ha sido un término difícil de asir y de cercar. Aunado a esto, durante su evolución ha sido objeto de múltiples experimentos⁸⁹ sobre todo en la época barroca. Góngora fue su máximo exponente, en cuanto a variaciones e improvisaciones. Pasada esa etapa turbulenta y con la

⁸⁶ Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos poéticos*, México: El Colegio de México, 2007, p. 25

⁸⁷ La disposición en tiraje, es decir, estrofas de varios versos sin división o enumeración alguna, se convirtió en una de las formas más comunes del romance.

⁸⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Historia del romancero antiguo*, t.2., Madrid: Espasa-Calpe, 1968, p. 3.

⁸⁹ Para profundizar en el tema puede consultarse *Cuatro ensayos sobre arte poética* de Antonio Alatorre.

llegada del neoclasicismo, los romances quedan en el olvido. Serán, pues, los románticos alemanes y algunos españoles, como León María Carbonero, quienes saldrán a su rescate.

Luego, bajo el influjo del romanticismo español, los escritores mexicanos en búsqueda de identidad, voltean los ojos a esta recuperación. Retomar la forma romancística implicaba el restablecimiento de una tradición hispánica que dotaba de identidad a una nación en un momento de convulsión y post-ruptura. Si bien el romance no fue una forma muy socorrida en el siglo XIX tampoco puede decirse que fue completamente ignorada. Guillermo Prieto es el pionero en esta tarea con su *Romancero nacional*.

Juan de Dios Peza retoma esta forma para narrar algunas de sus leyendas, apelando a su función informativa. Y es en este punto donde se cristaliza la coincidencia entre leyenda y romance, ya que este último, en sus orígenes servía para informar. El juglar cantaba un romance para informar al pueblo, algunos lo aprendían y así se iba transmitiendo; de boca en boca. El romance nace en el pueblo y para el pueblo. En sus orígenes, la función del romance era la de informar, anunciar lo que pasaba en otras regiones, por eso es que eran, en su mayoría, romances históricos. Peza recupera este carácter informativo del romance. De esta manera, lo utiliza para narrar algunas de sus leyendas y acercarlas, es decir, informar al pueblo, hacerlas más asequibles con su rima. Informar para enseñar, sería un lema representativo. Ya que, como será veré en el análisis narratológico, en la mayoría de los romances hay sentencias en cuanto a la intención didáctica de la narración. Por lo que, para cumplir esta función, la forma romancística serviría de maravilla; se trata, pues, de una forma conocida y que pertenece al vulgo.

Peza obedece al romance viejo tradicional, al compuesto por cuartetos, ese que nos recuerda tiempos muy remotos. —El romance *escrito* más antiguo que se conoce, «Estáse la

gentil dama...», de hacia 1421, consta claramente de cuartetos. Los romances del *Cancionero musical de Palacio* corroboran la antigüedad del «cuartetismo».⁹⁰ De esta manera, Peza crea sus leyendas con base en el parámetro más tradicional.

El presente análisis cubrirá en primera instancia, la métrica y la rima. Después abordará los elementos tradicionales del romance y, posteriormente, se observarán los tropos empleados por el poeta, ilustrando las premisas con algunos ejemplos de los elementos mencionados.

A) Métrica

Como anunciaba, todos los romances bajo estudio son octosílabos. Y todos, excepto, —La Calle de San Sebastián”, el cual figura en tiraje, están distribuidos en cuartetos, ejemplo en —El Primer Mártir”.

A tiempo que Bonaparte
conmueve el trono de España
y que invaden sus legiones
a la villa coronada;

Mientras los odios dividen
a Carlos el monarca
y a su heredero que adulan
los enemigos de Francia
(vv 1-8)

Sin embargo, Peza intercala cuartetos con estrofas de seis, ocho, diez y doce versos, por ejemplo en —El Cacahuatl de San Pablo”.

«No hay plazo que no se cumpla»
dice un sabido proverbio

⁹⁰Antonio Alatorre, *Op.cit*, p. 16.

y al fin llegó la alborada
que ansioso esperaba el pueblo.

Dentro de las tristes celdas
a los infelices reos
sus verdugos de rodillas
estas cosas les dijeron
«Nosotros, que vuestras vidas
por mandato cortaremos,
vuestro perdón demandamos
en nombre del juez Supremo,
a quien también le pedimos
que os liberte del infierno.»

Y esta fórmula cumplida
visten con hoga los presos
y los disponen y alistan
para caminar al fuego.
(II vv 1-18)

Además de otros con tiraje, por ejemplo, mezcla cuartetos con tiraje en el romance
de «Juan Carbonero».

Juan, domingo tras domingo,
al despuntar la mañana,
iba allí con gran acopio
de flores rojas y blancas
(vv 49-52)

(...)

De nuestra patria en defensa
alzáronse en aquel tiempo,
hinchidos de fe y bravura
Indomables guerrilleros.
Émulos de aquellos hombres
que ensalzan los bardos griegos,
terror infundiendo a España
cien adalides surgieron.
Eran emblema de gloria;
su escudo fue el propio pecho;
su solo amigo un caballo;
su solo amor nuestro suelo;
cada roca su baluarte;

el tosco peñón su lecho;
los harapos su uniforme,
y su hogar el campamento
(II vv 1-16)

(Y el romance sigue en tiraje)

En “El Altar del Perdón” pasa de cuartetos a versos de seis, ocho, diez y doce versos, por ejemplo:

Pero como no se queja,
ni ruega, ni se retracta,
ordenan que se le aplique
otro martirio: *el del agua*.

Le introducen en la boca
hasta tocar su garganta
el tosco embudo, por ende
vierten, con siniestra calma,
tres *pintas* que equivalían
a tres gigantescas jarras.
(vv 53-62)

Mientras que en otros como en “Del Patíbulo a su Casa” o “El Virrey en la Inquisición” mantiene la tradición de las cuartetos. Ejemplifico con la primera leyenda mencionada.

Muy frecuentes y terribles
eran los famosos autos
contándose por millares
los tristes penitenciados:

Ni edad, ni sexo, ni méritos
allí jamás se estimaron,
sufriendo iguales torturas
los mozos y los ancianos;
(vv 21-28)

La disposición de estrofas parece obedecer al carácter de la historia. Si ésta es larga, el romance estará dividido entre dos y tres partes. En cambio, si ésta es corta, no se hará división alguna. Por ejemplo, “La Calle del Esclavo” está dividido en tres partes.

I

De los nobles y esforzados
héroes que patria nos dieron,
uno descuella entre todos
por su grandeza y su genio.
(vv 1-4)

(...)

Hoy que han corrido los años
y que el soldado está muerto,
vengo a evocar su memoria,
para escribir estos versos.
(vv 89-92)

II

Una tarde de noviembre,
estando nublado el cielo
y mi espíritu de niño
nublado también y enfermo,
(vv 1-4)

(...)

Todos los que presenciamos
aquel terrible suceso
nos quedamos sorprendidos
con tan saludable ejemplo.
(vv 93-96)

III

Pasados algunos años,
los que volvimos a México
encontramos que a la calle

donde viviera aquel negro
le llamaban «del Esclavo»
(vv 1-5)

(...)

¡Con razón me falta fuerza!
Ya con jefes como aquellos,
sólo pasará revista
de presente, allá en cielo»
(vv 20-23)

Mientras que “La Calle de San Sebastián” o “El Altar del Perdón” sólo las conforman una parte. Ejemplo de la primera leyenda mencionada.

El año de no sé cuántos,
Pues la fecha está borrada,
Cometiose un robo en México
Que aterrorizó las almas.
(vv 1-4)

(...)

«Dios nos libre en todo instante
De una tentación tan mala,
Pues el diablo a todos tienta
Y a cualquiera pierde el alma».
(vv 62-65)

B) Rima

Las rimas en todos los romances son asonantes en los versos pares. La más usada por Peza es: a-a. Seguida de e-o. Después, a-o. Y finalmente, o-a que sólo es empleada en un romance, “El Señor del Buen Despacho”. Otra excepción, es e-a utilizada en “La Calle del Tompeate”. Por lo general, la rima se mantiene durante todo el romance, sin embargo, en algunos, los que están conformados por más de una parte, cambia la rima en la segunda parte, por ejemplo, en el romance “El Señor del Buen Despacho” la rima sigue esta regla: I) o-a, II) a-o y III) a-o.

I

La miseria es un infierno
que de tal modo trastorna⁹¹,
que si el que sufre es débil
lo conduce a la deshonra.
(vv 1-4)

II

En un cuarto muy estrecho
de pobre y distante barrio,
entre paredes desnudas
y hombres que visten harapos
(vv 1-4)

III

Supo en breve la justicia
por minuciosos relatos
que a la imagen de Dios vivo
azotaban en un barrio.
(vv 1-4)

Hay un fenómeno que Alatorre menciona como propio del periodo barroco: el verso esdrújulo. Si bien en Peza no es recurrente, sí hay rastros de estas estructuras profusas. Basta con estos ejemplos que figuran dentro de una gama más amplia. En “Del Patíbulo a su Casa”:

— ¡Hereje!— gritó al oírlo
Uno que estaba juzgándolo
(vv 49-50)

En “El Virrey en la Inquisición”:

De la muy rica, famosa
Y noble ciudad de México
(vv 3-4)

⁹¹El subrayado, en éste y en todos los ejemplos, salvo que se indique lo contrario, es mío.

En el mismo romance:

Un militar aguerrido
Inteligente y enérgico
(vv 23-24)

C) Recursos tradicionales del romance

Distintos tipos de paralelismo: sinonimia, inversión y antítesis

Este es un recurso usado por Peza, sin embargo, lo dosifica; no abusa de él.

1) Sinonimia:

Esta modalidad aparece en contadas ocasiones. El ejemplo más claro ocurre en “La Calle del Esclavo”⁹².

¡Cómo han cambiado las cosas!
¡Cómo han cambiado los tiempos!
(vv 13-14)

2) Inversión:

Figura sólo una vez dentro del *corpus* y, por cierto, no es del todo claro; de hecho no es estrictamente un paralelismo por inversión, ya que dos palabras son distintas. Sin embargo, lo tomé como tal, ya que invierte el orden en el segundo verso y a pesar de que las palabras cambian, no se afecta el concepto de lo que quiere expresar sino que funciona como una reiteración. Ocurre en “La Calle del Esclavo”:

Sirvió con el cura Hidalgo
En Cuautla sirvió a Morelos
(vv 61-62)

⁹² Por cierto, romance con el mayor número de recursos literarios.

3) Antitético:

Para este recurso, Peza utiliza no sólo la antítesis en paralelismo sino la antítesis pura.

Ejemplificaré los dos usos. Para el primero, hay cuatro tres ejemplos:

En ~~“El Altar del Perdón”~~:

Hombre de estrechos recursos
Y de conciencia muy ancha.
(vv 11-12)

En ~~“Juan Carbonero”~~:

Subiendo igual a las cimas
Que bajando a las barrancas.
(vv 19-20)

Y en ~~“Del Patíbulo a su Casa”~~:

Las vírgenes más hermosas
Los donceles más bizarros
(vv 29-30)

Para el segundo caso, ejemplifico con ~~“El Cacahuatl de San Pablo”~~:

Contaban propios y extraños
en público y en secreto
(vv 23-24)

Registré una aparición única y que, si bien, responde a una repetición sintáctica por un lado, semánticamente corresponde a un paralelismo antitético en cuatro versos. Es en el romance de ~~“La Calle de San Sebastián”~~:

Y ya de horribles blasfemias
e infernales carcajadas
y lastimeros sollozos
y arrobadoras plegarias
(vv 70-73)

La antítesis pura es más socorrida en los romances. En “El Primer Mártir”:

Llegan con retardo a México,
nuevas que a todos alarman
y que al pueblo y a los nobles
más que nunca los separan
(vv 9-12)

En “Del Patíbulo a su Casa” (p 212):

Sufriendo iguales torturas
los mozos y los ancianos
(vv 27-28)

En el mismo romance (p 212):

Porque a nobles y plebeyos
por igual lleva a sus antros
(vv 11-12)

4) Repetición sintáctica

Recurso que aparece con mucha frecuencia en los romances. Citaré sólo algunos ejemplos.

En “La Calle del Esclavo”:

Con un honrado asistente
con un inválido viejo
(vv 39-40)

En “Juan Carbonero”:

La tierra de nuestros padres
el amor de nuestro pecho
(vv 43-44)

Hay un caso de repetición sintáctica en el que el orden de los adjetivos está alterado pero las funciones sintácticas son las mismas; ocurre en “El Altar del Perdón”:

Y la sonrisa apacible
y la celestial mirada

(vv 117-118)

5) Repetición semántica (anáfora):

Este es un procedimiento muy utilizado por Peza. Las figuras semánticas algunas veces son anáforas construidas a partir de más de un verso. Y también hay aquellas que son sólo repeticiones semánticas en un sólo verso. En cuanto a las anáforas, en “Juan Carbonero” encontramos los siguientes ejemplos:

Su escudo fue el propio pecho;
su sólo amigo un caballo;
su sólo amor nuestro suelo
(vv 10-12)

En el mismo romance (p 79):

Quieren hacernos felices
quieren libertar a México
(vv 53-54)

En “El Primer Mártir” (p 36):

Con sus escritos y a veces
con sus acciones honradas
(vv 39-40)

Un caso particular en este mismo romance es una anáfora construida en tres versos y que, además, guardan entre sí una relación de repetición sintáctica.

Era don Gabriel un hombre
con mucho temple en el alma
con mucho influjo en la Corte
y mucho dinero en caja
(vv 41-44)

En cuanto a las repeticiones semánticas en un solo verso ilustro con “El Altar del Perdón”:

Ni me inspiran ni me agradan
(v 36)

En “La Calle del Esclavo” hay una repetición semántica mediante la repetición de palabras semejante.

Si hubieras visto aquel gozo,
aquel gusto, aquel anhelo
(vv 77-78)

En ese mismo romance:

Con tal rabia y con tal tino
(v 91)

6) Repetición con palabras semejantes:

Es un recurso frecuente en estas leyendas. Generalmente, están a modo de enumeración o para reiterar el concepto al que se alude, por lo que pueden ocupar un verso o más. Por ejemplo, en “La Calle del Esclavo” se utiliza para ensalzar las cualidades de Morelos:

Cómo es grande y admirable
y heroico el señor Morelos
(vv 15-16)

En “Juan Carbonero”:

Ignotas y solitarias
(v 16)

En “La Calle d San Sebastián”:

Ni la empuja, ni la aparta
(v 117)

7) Enumeración

Este es un recurso sumamente, si no es que el más, utilizado por Peza. Tiene muchísimas enumeraciones, no sólo de parejas análogas sino con el número tres, que según Díaz Roig⁹³, es muy representativo en las construcciones romancísticas. Generalmente, las utiliza con fines reiterativos.

En ~~La~~ Calle del Esclavo”:

Su carácter, su bravura
su intrepidez y su genio
(vv 17-18)

En ~~El~~ Virrey en la Inquisición”:

Escúchanse las consejas
las fábulas, los enredos
(vv 13-14)

En el mismo romance:

y mandó en respuesta infantes
y dragones y artilleros
(vv 63-64)

Hay enumeraciones en las que los elementos guardan una relación de categoría gramatical entre sí. Además, son repeticiones de palabras semejantes, es decir, las connotaciones semánticas son similares. En ~~El~~ Primer Mártir”:

Sin respetar fueros, rangos,
antecedentes y canas
(vv 11-12)

En ~~La~~ Calle de la Cadena”:

⁹³ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976, p. 128.

Rezan, murmuran y charlan

(v 64)

También hay enumeraciones distributivas, es decir, que los elementos a enumerar se distribuyen en dos o más versos, por ejemplo en “El Cacahuatl de San Pablo”:

Que al pasar la comitiva
con numeroso cortejo
de inquisidores y jueces
y de verdugos y pueblo;
(vv 57-60)

Este recurso aparece en casi todos los romances con la excepción de algunos como “La conspiración de «Los Machetes»”.

8) Diálogo

Esta forma, tan típica del romance, aparece en todos los textos del *corpus* excepto en “La Calle de la Cadena” y “La Calle de San Sebastián”. En algunos como en “El Señor del Buen Despacho”, “Del Patíbulo a su Casa”, “El Virrey en la Inquisición”, entre otros, la métrica y la rima sufren alteraciones por los diálogos. Sin embargo, no hay una razón específica para esto. Por ejemplo, en “El Señor del Buen Despacho” en la primera parte, cuando se entabla el diálogo entre el hombre pobre y el judío, el segundo mantiene la rima, la métrica la rompe sólo en un verso, mientras que el primero no mantiene ni metro ni rima. Pero en la segunda parte, los dos mantienen y rompen tanto métrica como rima. Algo parecido ocurre en otros romances, la alteración de la rima y métrica es inestable, por lo que se infiere que ésta responde a una exigencia narrativa propia del texto.

D) Tropos

Si bien estas leyendas son narrativas, están escritas en forma de romance, por tanto, en verso. Las figuras retóricas son utilizadas con frecuencia por Peza en estos romances. A continuación se enlistan y se ejemplifican cada una de ellas:

1) Metáfora:

Es de las figuras más utilizadas como ocurre en la lírica. Transcribo sólo algunos ejemplos:

En “La Calle del Esclavo”:

Y lame sus duros hierros
(v 82)

En “La Calle de la Cadena”:

Desde que lució la aurora
(v 29)

En “Juan Carbonero”:

Siempre sacudiendo el sueño
(v 13)

Hay ejemplos de metáfora hiperbólicas en “La Calle del Esclavo”:

¡Era una crónica andando;
¡un archivo en carne y hueso!
(vv 87-88)

2) Símil o comparación:

Este tropo también es de uso frecuente en estos romances. Puede aparecer en un verso o en dos.

En “La Calle del Esclavo”:

Y atusándose el bigote
blanco y lacio como el heno
(II vv 9-10)

En el mismo romance:

Cerró en seguida los ojos
como para ver más lejos
(vv 21-22)

Y de nuevo, en el mismo romance, hay un símil hiperbólico:

Pretender en tosca rima
enarrar sus altos hechos
es cual contar con la mano
los astros que tiene el cielo
(vv 5-8)

En “La Calle de la Cadena”:

Tan ligero como un rayo
del centro se les escapa
(vv 111-112)

En el mismo texto:

Gritó con voz que parece
un rugido: “Pido gracia”
(vv 117-118)

En “El Señor del Buen Despacho” otro símil hiperbólico:

Pues sin comer se pasaba
largas cual siglos las horas
(vv 27-28)

También hay un caso de símil alegórico, esto en “Juan Carbonero”:

Nació Juan entre las rocas
tal como nacen las águilas
(vv 3-4)

3) Hipérbole:

Aparece un poco menos que las figuras antes mencionadas.

En “El Señor del Buen Despacho”:

Con miedo a su misma sombra
(v 68)

En “La Calle de San Sebastián”:

Ebrio de placer, extiende
el brazo y con fuerza arranca
(vv 110-111)

4) Alegoría:

Este es una figura menos utilizada, aparece pocas veces. En “El Primer Mártir” a través del uso de una metáfora:

Mientras duerme entre leones
el águila de la patria
(vv 23-24)

En “El Cacahuatl de San Pablo”:

De que los hijos del diablo
deben morir en el fuego
(vv 23-24)

5) Hipérbaton:

Aunque no es una figura recurrente en Peza, tiene algunas apariciones:

En “La Calle de San Sebastián”:

Se adhiere con fuerza tanta
(v 125)

6) Otras figuras retóricas:

Una figura que aparece en todos los romances es el polisíndeton. Funciona, la mayoría de las veces, para elaborar las enumeraciones. Citaré sólo dos ejemplos, ya que todos los demás son iguales. La conjunción utilizada en casi todos los casos es la copulativa y.

En “Del Patíbulo a su Casa”:

Ni edad, ni sexo, ni méritos
(v 25)

En ~~El~~ Altar del Perdón”:

Y al ver la expresión seráfica
y la sonrisa apacible
y la celestial mirada
(vv 116-118)

Hay un par o un poco más de sinédoques.

En ~~El~~ Primer Mártir”:

A tiempo que Bonaparte
conmueve el trono de España
(vv 1-2)

También hay metonimias en ~~El~~ Cacahuatl de San Pablo”:

Que ni la mula lo aguanta
para no ofender al cielo
(III vv 21-22)

En ~~La~~ Calle de San Sebastián”:

Eran los tiempos aquellos
en que al toque de campana
normaron todos sus actos
los habitantes del Anáhuac
(vv 4-7)

Un eufemismo en ~~El~~ Cacahuatl de San Pablo”:

Que tardaron en cambiarse
en cenizas los incrédulos
(vv 71-72)

Hay un caso de reduplicación, ocurre en ~~Juan~~ Carbonero”:

¡Qué dulce misa, la misa!
(v 57)

Y por último, también hay oxímoron. En “El Altar del Perdón”:

Con siniestra calma
(v 60)

En “El Señor del Buen Despacho”:

Cual muerto desenterrado
(II v 107)

Aunque este último, también podría ser un símil.

Así pues, es evidente que Peza, como buen poeta y conocedor de la lírica española, cumple formalmente con el modelo y las principales características del romance.

Capítulo IV

4. Análisis narratológico

Como se ha visto a lo largo de la investigación, las leyendas de Peza tienen una serie de características peculiares que son necesarias atender: primero, su carácter legendario; después, son historias narradas en verso y su estructura poética corresponde al romance; y, finalmente, son narrativas. Así pues, se estudiará el carácter narrativo de estos versos, ya no líricos, desde una perspectiva narratológica.

Para elaborar este análisis, se tomará como eje teórico, el libro de Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva*. Las leyendas de Peza se insertan en un universo narratológico en tanto que, a pesar de formalmente responder al género poético, en contenido son relatos. “Definiré el relato, de manera sucinta, como la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.”⁹⁴ En el caso de estas narraciones, el referente del mundo de acción, es decir, el universo diegético, tiene un referente extratextual. Tanto la anécdota como la construcción de ese universo diegético: el espacio, el tiempo, los personajes y narradores, tienen todos un referente extratextual. Y esto, responde a su carácter oral y legendario.

Se atenderán tres aspectos para el análisis narratológico: la dimensión espacial, la dimensión temporal y la dimensión actorial. En esta última, se analizarán tanto a los personajes como a los narradores.

El eje temático del corpus es el castigo, éste aparece en las doce leyendas que conforman el corpus. Si bien en algunas no como el tema principal, sí en todas como

⁹⁴Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI, 2010, p. 10.

resolución a algún acto cometido. De éstas, solamente dos se insertan en la época de la Independencia, mientras que nueve de ellas acontecen durante la Colonia y sólo una: ~~La~~ calle de San Sebastián”, no es muy claro el momento histórico en el que sucede. Esto pone de manifiesto que si la mayoría de las historias relatadas ocurrieron durante la Colonia, quien efectuaba los castigos era la Santa Inquisición. Personaje colectivo; la Santa Inquisición es representada, en algunas leyendas, por los verdugos, en otras, por los obispos y, en otras, simplemente se menciona como un ente sin saber quién lo representa. Con el simple nombre basta, es decir, no hay una serie predicativa porque no es necesaria. En el nombre mismo, así como ocurre con las calles, ya hay una serie de referentes ideológicos, por tanto, un reconocimiento por parte del lector.

En diez de las leyendas es la Santa Inquisición quien lleva a cabo el castigo. Claro está, como lo señala Foucault, que el castigo dependía de la falta cometida. En ~~La~~ calle del esclavo”, quien efectúa el castigo es un héroe nacional: Morelos. Y en ~~La~~ calle de San Sebastián”, se trata de un castigo divino. Un pobre ladrón intenta robar las joyas de una imagen en una pequeña iglesia pero no lo logra y la mano se le adhiere al metal y nadie puede separarlo, hasta que le cortan la mano. Inmediatamente, dicha extremidad cae al piso pero sin una gota de sangre. Así que las autoridades exhiben, durante unos meses, la mano con una sentencia debajo ~~La~~ Calle de San Sebastián”:

Para ejemplo de ladrones
Que lo sagrado profanan,
Pues lo mismo ha de pasarles
A otras manos que tal hagan
(vv 54-57)

Serían, pues, éstas dos leyendas en las que los personajes que efectúan el castigo son distintos al resto de los otros.

Por otro lado, no todos los castigos son consumados. En las siguientes leyendas, por diferentes razones, los condenados se salvan: *“Del patíbulo a su casa”*, *“La calle de la cadena”*, *“El virrey en la Inquisición”* y *“La calle del tompeate”*. El castigo no es el *leitmotiv* de dichas leyendas, sin embargo, su estructura es similar al de todas las leyendas en las que aparece el castigo. Hay una acción que reprender, el cuerpo que funge como autoridad impone una pena y ésta se lleva a cabo para enseñar a los testigos; el pueblo. Lo que sucede en estas narraciones es que, aunque el castigo no se efectúe del todo, la función didáctica sigue cumpliéndose. En estos casos, la pregunta no sería, ¿cuál fue el motivo del castigo?, sino, ¿cuál fue el motivo para no llevar a cabo el castigo? La respuesta es diferente en cada leyenda. Debido a la intención de la presente investigación, sólo se analizará un ejemplo. En *“La calle del tompeate”* tres son los castigados, sin embargo, el único que se refugia en un monasterio se salva de ser ahorcado. Su castigo reside en permanecer encerrado toda la vida ahí. Sería interesante analizar en esta leyenda el papel de la iglesia, ya que es ésta la que funge, en la mayoría de las leyendas, como el verdugo. Ésta es la única historia en la que podría afirmarse, de alguna manera, en tanto que el espacio es un monasterio, una representación tangible y simbólica de la iglesia, y, en tanto que el castigado se salva debido a una especie de milagro, que la iglesia no funge como verdugo sino como salvadora. El asesino huye de las autoridades, se refugia en un monasterio y cuando llegan por él, se toma de una columna y se aferra a ella; nadie logra despegarlo. Al ser un milagro, los monjes piden que lo dejen vivir. Su condena es nunca salir del

monasterio. A pesar de que no se cumple el primero castigo, por así decirlo, se efectúa otro matizado por un ~~milagro~~”.

A) Dimensión espacial

El espacio en Peza es, en primera instancia, la ciudad de México, nombre que aparece desde el título del libro; lo cual, señala la importancia de la ciudad en la narración. Será entonces, la ciudad, el espacio en el que se insertarán absolutamente todas las leyendas. Peza parte de lo general a lo particular. El orden de la progresión espacial parte de una visión panorámica (la ciudad de México) al acercamiento de las calles que la conforman, las cuales serán descritas de diferente manera en cada leyenda. Con lo cual podría afirmarse que el libro está organizado a partir de un modelo topográfico del tipo taxonómico dimensional dentro de la categoría de la horizontalidad. Dicho en otras palabras, el modelo descriptivo parte de una visión panorámica, la ciudad; posteriormente, se adentra en ella y se nombran las calles de ésta. Así que las calles se insertan como el espacio de las leyendas. De esta manera, todas las leyendas que conforman el libro, al nombrar y describir las calles, esbozan, bajo una dimensión espacial horizontal, a la ciudad de México.

Como señala Pimentel, basta nombrar una ciudad, sin siquiera describirla, para proyectar un espacio diegético sustancioso. Ya que el nombre de ésta, es, en sí mismo, una descripción completa. Al evocar una ciudad, se invoca con ella toda una red de significados que van desde aspectos geográficos, culturales, ideológicos, sociales hasta visuales dados en un época determinada. —Así, el nombre propio es también centro de *autoreferencia espacial* del texto, lugar donde convergen todas las relaciones espaciales descritas.”⁹⁵ Por lo que el acercamiento a las leyendas de Peza no será el mismo a nuestros ojos lectores del

⁹⁵Luz Aurora Pimentel, *Op.cit*, p. 31.

siglo XXI que a los de finales del siglo XIX. Nuestro referente de la ciudad es completamente distinto. Sería pues, ésta una comparación anacrónica y, que además, para los objetivos del presente trabajo no nos ocupa. Basta como ejemplo para recalcar que un lector de esta época, al leer alguna leyenda en la que el espacio es la ciudad de México, ésta tendría connotaciones distintas a las que pudieron tener los lectores contemporáneos de Peza. ~~—~~Pero la referencia es también un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. (...) la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica.”⁹⁶ Es por esto que desde el título del libro se anuncia la connotación patriótica de éste. Además de que se trata de un referente extratextual, lo que lo hace aún más ~~—~~real”. Ya que dicho espacio existe, no sólo en el mundo ficcional, al cual lector entra, sino en el mundo extratextual, ~~—~~materializado” del lector. Aunado a esto, el carácter legendario de estas narraciones, resalta aún más la ~~—~~veracidad” de éstas en el mundo no diegético sino en el extratextual. Así pues, puede resumirse que tanto la dimensión espacial de las leyendas así como su carácter legendario, fuente de información proveniente del pueblo, convergen en tal medida que la garantía de autenticidad de los acontecimientos narrados con poco cuestionables.

Pimental cita a Hamon ~~—~~(los nombres propios) permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación de detalle.”⁹⁷ En estas leyendas, el nombre de las calles, que sirven como escenario, son nombres con referente extratextual. Por lo que trasladan al lector a un

⁹⁶*Ibid.*

⁹⁷Philippe Hamon, *Poétique du récit*, citado por Luz Aurora Pimentel, *Op.cit.*, p. 66.

espacio referencial real, el cual tiene ya, una suerte de mitología urbana que el lector rechaza o hace suya.

Los espacios en Peza oscilan entre calles y plazas, es decir, espacios abiertos; y, por otro lado, celdas, prisiones o calabazos, es decir, espacios cerrados, en los cuales se llevan a cabo el encierro y algunas torturas. Y es en las plazas de las calles, a la luz pública, en donde se efectúa el clímax de dichos castigos; la aniquilación. Es, entonces, en las calles donde ocurre el castigo. Solamente en la “La calle de San Sebastián” se trata de un lugar cerrado; una iglesia. Sin embargo, aunque la deixis referencial sea la iglesia, existe una extrapolación del delito cometido y su castigo, la cual lleva a que el nombre de la calle responda a este acontecimiento.

Así pues, en un primer momento, parecería evidente que la ciudad ficcional que remite a otra realidad no exige una comprensión por parte del lector sino una identificación, un reconocimiento. (...) decir Londres no es describir sino remitir a una realidad. (...) la ciudad de Londres queda plasmada en el texto con sólo referirse a ella, sinecdóquicamente, al nombrar sus calles.⁹⁸

Lo mismo sucede en las leyendas que Peza escribe sobre la ciudad de México. Esta ciudad y sus calles son, sinecdóquicamente, reflejo de la ideología de una época. En este caso, la del propio autor, el siglo XIX, y la descrita en el tiempo diegético. Es una construcción sinecdóquica del espacio urbano:

Añadiremos que la economía de aquel enunciado descriptivo que se basa en el nombre propio, como estrategia principal, reside en un intertexto implícito, es decir, el texto ficcional activa, aun sin nombrarlos, los valores semánticos e ideológicos que han sido atribuidos en el mundo extratextual, a las calles de Londres: todos estos sentidos implícitos constituyen el intertexto, cuyo punto de anclaje es el espacio diegético construido. El nombre propio se presenta entonces como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Es por eso que nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para

⁹⁸*Ibíd.*, p. 30.

proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia.⁹⁹

Fenómeno que ocurre en Peza. No hay una descripción detallada de las calles. La única información que el narrador aporta son algunos adjetivos demeritorios, que señalan lo trágico de la historia. Por ejemplo en “El cacahuatl de San Pablo”:

que ordenaba el Santo Oficio
Que desde el conde al pechero
Revistieran las fachadas
De sus propios aposentos
Con todo lo que mostrase
Aflicción, terror y duelo.
(vv 39-40)

(...)

y por únicos adornos
Los atributos más tétricos
De estatuas y de retablos
En tumbas y cementerios
(vv 55-58)

El narrador no aporta nada trascendental sobre las calles, salvo en algunas leyendas como la antes mencionada y “La calle de la cadena”. Son pues, estas dos leyendas las que tienen mayor carga descriptiva. Mientras que en las otras serán mencionados sólo algunos adjetivos como en “Del patíbulo a su casa” en la que se describe la calle como solitaria. Por lo que las series predicativas de los espacios abiertos son mínimas y están conformadas por adjetivos que agudizan el escenario trágico y tétrico del camino que tiene que recorrer el sentenciado a muerte. La serie predicativa pone de manifiesto la perspectiva del narrador en cuanto al castigo. Asunto más evidente cuando se trata de las leyendas “La calle del esclavo” y “Juan Carbonero”, insertadas en la época de la Independencia, en estas leyendas

⁹⁹ *Ibídem*, p. 32.

la descripción del espacio e incluso la de los personajes, denota una postura no sólo benevolente sino optimista del narrador. En “Juan Carbonero”:

De la pintoresca Sierra
En las enhiestas montañas,
Nació Juan entre las rocas,
Tal como nacen las águilas
(vv 1-4)

(...)

Su altar rústico tenía
Por limpio cristal el agua,
Que bajando entre las peñas,
Espejo a la cruz formaba
(vv 45-48)

Y en “La calle del esclavo”:

Estábamos acampados
En una tierra de fuego,
En el sur, bajo la sombra
De mangles y cocoteros;
Mirando a largas distancias
A modo de troncos secos
Dormitar a los caimanes
A orillas de los esteros
(vv 25-32)

El espacio y la serie predicativa del primero ejemplo revelan la perspectiva del autor a través del narrador, y en el segundo caso, del personaje. A excepción de estas dos leyendas, en las demás, el espacio abierto no sufre una descripción detallada. Mientras que los espacios cerrados: los calabozos y las celdas, es decir, donde se lleva a cabo el encierro, tienden a una mayor descripción por parte del narrador. Sino una serie predicativa sobrecargada de detalles, sí una mayor carga negativa que pone de manifiesto lo terrible del encierro, por ejemplo en el “Eprimer mártir”:

y a Verdad desde aquel día
Lo encierran en negra estancia,
En la cual nunca penetran
Los rayos de la mañana
(vv 95-98)

—La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo.”¹⁰⁰ El espacio, en este caso las calles, sirven para la función moralizante del castigo. Ya que al ser espacios abiertos, por tanto públicos, albergan a los testigos que acuden a presenciar el —crimen” a castigar.

B) Dimensión temporal

La dimensión temporal en las leyendas de Peza tiene las mismas características en casi todas las narraciones, solamente con algunas excepciones. A continuación se presenta un breve esquema de cómo están conformadas:

Orden:

Todas las leyendas están narradas con analepsis y dentro de ésta el orden es cronológico. Con la excepción de dos leyendas: —La calle de la cadena” en la que la historia inicia con una prolepsis para posteriormente elaborar una digresión, en la cual se inserta el relato principal. Lo mismo ocurre en —El cacahuatl de San Pablo” pero además dentro del relato principal hay una oscilación entre pasado y presente, lo cual queda expuesto por el cambio gramatical en los tiempos verbales.

Duración:

Los movimientos narrativos presentes en todas las leyendas son: escena, resumen y pausa descriptiva. Solamente en —La conspiración de los machetes” hay una elipsis. Ya que al

¹⁰⁰*Ibídem*, p. 41.

final de la historia, hay una máxima aceleración del tiempo de la historia en el tiempo del discurso.

Frecuencia:

Lo que propongo en cuanto a la capacidad de repetición de las leyendas, es que la frecuencia en éstas es singulativa y repetitiva.

En cuanto a la frecuencia es un campo más complejo debido al origen legendario de estos relatos. Si nos remitimos meramente al universo diegético de las leyendas, la frecuencia de estas narraciones es singulativa, es decir, el acontecimiento ocurre una vez y es una vez contado. Sin embargo, si partimos del hecho que dicho universo diegético tiene un referente extratextual, por tanto, que no es una historia propiamente ficcional sino que, como ya se dijo, la historia, el espacio, los personajes y el tiempo en los que se enmarcan los acontecimientos narrados son hechos, que según cuenta la leyenda, en efecto sucedieron y el narrador parte de esa premisa: la frecuencia en el universo diegético es distinta. La leyenda narra un hecho ocurrido en el mundo real, según diferentes testigos, por lo que esta narración, en el tiempo del discurso, cumple la función de ser un mero vehículo. Es por esto que en la mayoría de las leyendas el narrador inicia con una aclaración en cuanto a qué fuentes le dieron la información del hecho que a continuación va a narrar. Es decir, hace un anuncio. Este elemento de anunciar es un rasgo de oralidad propio de los juglares o aquellos que recitaban los romances.

Así pues, el acontecimiento que ocurrió, una sola vez en el mundo real, es contado una y otra vez, ya no en las leyendas de Peza, en esas narraciones se cuenta una vez, sino en los relatos populares. Son hechos que han sido contados muchísimas veces, tantas, que hasta las calles de la ciudad de México tenían un nombre que hacía alusión a dichas

historias. Por lo que en cuanto a los referentes extratextuales y a la fuente de información, es decir, al carácter legendario de las leyendas, se trata de una frecuencia repetitiva. Es decir, el hecho ocurre una vez pero es más veces contado. En esta repetición de contar la anécdota, simbólicamente, hay una función moralizante. La anécdota a relatar reside primordialmente en un castigo: alguien hizo algo “indebido” y será castigado frente a los ojos del pueblo. Entonces, son los testigos, es decir, el pueblo, quien vuelve a contar la historia, *n* cantidad de veces. El castigo ejemplar ha rendido sus frutos, ha logrado enseñar qué está bien y qué está mal. La huella de aquella historia, sobre alguien castigado, ha sido tan honda y ha quedado grabada en la mente de la gente que nombran a las calles de la ciudad con apelativos que hacen alusión a dichas historias.

De esta manera, en este vaivén de contar, llega a oídos del pueblo y Peza puede recoger estas historias. Si bien no todas las leyendas son recogidas del pueblo, la mayoría sí lo son. Por ejemplo “El altar del perdón”, al inicio de la leyenda, el narrador aclara “según las crónicas rezan”. Y al final de esta leyenda, el narrador formula un discurso que entrevera su opinión:

Y cuántos de los devotos
que allí elevan sus plegarias,
ignoran que es una puerta
por un mártir decorada,
más bien que con los pinceles,
con el dolor y las lágrimas
(vv 143-148)

Se asume entonces que el pueblo no está enterado de esta historia. Aunque recién frente a este cuadro, ellos no saben el castigo que sufrió el artista al pintarlo. Es por esto que en esta leyenda la función didáctica del castigo recae exclusivamente en el castigado.

No hay testigos. El que aprendió la lección fue el pintor. Sería, pues, ésta, la única leyenda que no cumpliría, cabalmente, con dicha función. Peza, como autor, al rescatar esta historia y, como narrador, al elaborar juicios y opiniones pone en evidencia la búsqueda de una moralización. En tanto que expone el castigo, en este caso, como algo erróneo. Y así, critica al México que antes vivía bajo el yugo de la Santa Inquisición.

C) Dimensión actuarial

1) Personajes:

En cuanto a los personajes, el binomio es el siguiente: castigador-castigado. El primero, en todas las leyendas, excepto *“La calle del esclavo”*, lo desempeña un cuerpo hegemónico que representa el poder del Estado: la iglesia o las autoridades. Y el segundo, hay un común denominador, todos los personajes son socialmente marginados: judíos, negros, pobres o mexicanos que buscaban la independencia de México. Hay tres excepciones: en *“El virrey en la Inquisición”*, se trata, como su título lo indica de un virrey, es decir, de un noble que, curiosamente, es el único personaje que logra burlar sinicamente a la Inquisición. Para esto, hace uso de su posición privilegiada. En *“Del patíbulo a su casa”*, es un pobre sacerdote que a último momento es salvado por un designio del Vaticano que, por cierto, llega tarde a América. Y la última, *“El altar del perdón”*, se trata de un pintor extranjero que trabaja en la corte por lo que su situación no es desfavorable. Y en algunos casos como *“El señor del buen despacho”*, el protagonista es un mexicano pobre que cae en manos del judío ~~malo~~, quien lo conduce a un camino fatídico; finalmente, el buen mexicano se da cuenta del pecado y acusa al judío que termina siendo castigado por la Santa Inquisición. En esta leyenda entonces, hay dos personajes marginados: el pobre y el judío.

—Así, al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del «retrato moral» ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor.”¹⁰¹ No hay en las leyendas, lo que Pimentel llama retrato moral, ya que el narrador no se detiene a describir meticulosamente a los personajes. Pareciera que con el simple hecho de enunciar que se trata de un judío, el lector tuviera, ya, una ideología o, por así decirlo, una carga mitológica de lo que un judío representa. Lo mismo ocurre con los demás personajes. La mayor descripción que hay de estos es cuando se trata de personajes patrióticos o heroicos como en el caso de “La calle del esclavo” o “El primer mártir”. En las cuales, los protagonistas buscaban la independencia del suelo mexicano, razón por la cual el narrador se toma unos cuantos versos para enumerar las virtudes de estos hombres. Con esto, se podría afirmar que, por momentos, se trata de un narrador con una perspectivaseudofocalizada, ya que a través de la descripción de los personajes, no mediante un discurso figural, el autor expone su punto de vista respecto al mundo. Afirmación que se sustenta aún más porque además de detenerse en las virtudes de los personajes patrióticos también describe en unos cuantos versos, al poder que oprime y castiga: la Santa Inquisición, por tanto, la corona española. Al describirla, enumera algunos adjetivos negativos, generalmente vinculados con la obscuridad, la crueldad, lo lúgubre, etc. Para la descripción de la Inquisición, lo que hace el narrador es la extensión del espacio-personaje. Lo que Pimentel explica mediante un ejemplo de Balzac “(…) en una palabra, toda su persona explica la pensión como la pensión implica su persona.”¹⁰² Lo mismo ocurre en estas leyendas. Es a través de la descripción del espacio que se elabora un retrato del

¹⁰¹*Ibidem*, p. 75.

¹⁰²*Ibidem*, p. 80.

personaje. “El espacio físico y social (...) con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. (...) además el entorno, si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*.”¹⁰³ Los castigados son, la mayoría de las veces, llevados a calabazos o celdas, las cuales se describen como frías, negras, lúgubres, oscuras etc, así, estos adjetivos, que nos delinean el contorno del lugar, nos proporcionan características del verdugo. Por ejemplo en “El cacahuatl de San Pablo”:

que ordenaba el Santo Oficio
Que desde el conde al pechero
Revistieran las fachadas
De sus propios aposentos
Con todo lo que mostrase
Aflicción, terror y duelo
(vv 39-44)

La obscuridad y la negrura de estos espacios están vinculadas con lo oculto del castigo, no llegan los rayos del sol a ninguna celda, no hay vigilancia. Históricamente, las leyendas se sitúan en un momento en el que aún no se daba la transición que explica Foucault; oculta reclusión y espectáculo del castigo a la reclusión vigilada, la cual se convierte en el castigo. La descripción de estos espacios pone de relieve lo oculto y oscuro del castigo. Ya que expone el lado contrario de esta práctica. El manejo de este procedimiento en las leyendas no se reduce a una fórmula moralista “mala acción-reprimenda”; subyacen cuestionamientos a la efectividad de esta práctica milenaria, al abuso del poder ejercido por las autoridades y a los actos que se persiguen.

¹⁰³*Ibídem*, p. 79.

De esta manera, se elabora un binomio que se contrapone; por un lado, tenemos a los personajes patrióticos, los “buenos” hombres, y, por el otro, la Inquisición, ente malvado que castiga cruelmente y sin razón.

2) Narrador:

En los textos que nos ocupan, los rasgos de oralidad son claros, frases como “corre de boca en boca” o “así me lo contaron, querido lector” o “cuentan que en otros tiempos” denotan una clara alusión al carácter legendario y oral de dichas historias.

En cuanto a los narradores, todos reúnen a las mismas características: voces heterodieéticas; testimoniales. A pesar de que Pimentel sostiene que el narrador testimonial está dentro de la categoría del narrador homodieético, aclara que este tipo de voces oscilan entre lo hetero y homodieético. En las leyendas de Peza, los narradores aunque son heterodieéticos - ya que no forman parte de la historia- también son testimoniales debido a la naturaleza de las leyendas, es decir, a su carácter oral. El narrador está al tanto de la historia porque un testigo vio lo que sucedió y así la historia va pasando de boca en boca. De esta manera, podría afirmarse también que se trata de narradores delegados, en tanto que su fuente de información recaba relatos de otras personas.

En cuanto a la focalización de los narradores, se trata de narradores con focalización cero, es decir, omniscientes. Salen y entran *ad libitum* de la conciencia de los personajes y aunque hay cambios en la enunciación del discurso, por tanto, algunas veces aparece el discurso figural, el narrador se adentra en los personajes y a través del discurso narrativo conocemos sus pensamientos. El acceso a la información narrativa no depende del conocimiento cognitivo de ningún personaje por lo que las restricciones del relato, tanto temporales como espaciales, son mínimas. Así, se tiene acceso a una mayor cantidad de

información. Esta omnisciencia del narrador, en cuanto al desplazamiento de una mente figural a otra, no es un recurso constante en las leyendas, el narrador pocas veces penetra en la mente de los personajes. Y es más usual que conozcamos los pensamientos figurales a través del narrador, quien a partir de las descripciones y de la información que le fue dada, elucubra juicios con respecto a los pensamientos de los personajes. Ahora, el lector puede inferir su perspectiva a través de las descripciones. Por ejemplo en “La Calle de la Cadena”:

Hay disgusto en los semblantes
De mozuelas y beatas
(vv 57-58)

En realidad, el narrador no entró a la mente de los personajes pero debido al discurso narrativo sabemos los sentimientos que experimentaron dichos personajes. Y en otros casos, el narrador sí tiene acceso a la mente figural. Por ejemplo en “La Calle del Cacahuatl”:

El pueblo que contemplaba
Tan espantosos sucesos,
Sin explicarse el motivo
Dijo para sus adentros:
«Este hereje lleva al diablo
Tan bien metido en el cuerpo,
Que ni la mula lo aguanta
Para no ofender al cielo».
(III vv 15-22)

El hecho de que se trate de un narrador omnisciente permite afirmar más fácilmente que, a través de él, el autor expone su punto de vista. Debo subrayar que en un relato con focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el

adecuado.”¹⁰⁴ En las leyendas son claramente identificables las opiniones del narrador. Opiniones que, evidentemente, se tratan de juicios y sentencias elaboradas por el autor. Lo anterior se sustenta debido a la carga patriótica de dichos juicios, relacionado con la búsqueda de identidad y con el proyecto de nación, cuestiones anteriormente explicadas. Además, en todas las leyendas, el narrador, ya sea al presentar o finalizar la historia, se desplaza en el tiempo y actualiza el discurso narrativo al presente de su punto de enunciación. El cual, se infiere, se trata del presente del autor. Aunado a la carga patriótica de los juicios, otra pauta para afirmar lo anterior es el uso de adverbios temporales y construcciones sintácticas que hacen referencia al tiempo que ha transcurrido entre la historia correspondiente al mundo diegético y al punto de enunciación del narrador (rasgo de oralidad). Por ejemplo en “El Altar del Perdón”:

Han corrido varios siglos
y la Catedral aún guarda.
(vv 119-120)

En “La Calle de la Cadena” casi como colofón:

Hoy sólo existen los muros
de la mansión legendaria,
sin huellas de las almenas
ni escudo de la portada.
(vv 149-152)

En “El Primer mártir”:

Y venerador por todos,
en la Historia se levanta,
pues antes que nadie quiso
independernos de España
(III vv 23-26)

¹⁰⁴ *Ibídem*, p. 98.

En “El Cacahuatl de San Pablo”:

Y se encomia y se bendice
y se aplaude con anhelo
la dicha de haber nacido
con la razón y el derecho
y sin hogueras que forjen
los grillos del pensamiento.
(IV vv 15-20)

Así pues, en todas las leyendas, sin excepción alguna, Peza, ya sea a través del personaje o del narrador, elabora juicios de valor respecto al castigo y al poder que lo ejerce; exponiendo así, su perspectiva y punto de vista sobre estos actos. El ejemplo más esclarecedor ocurre en “El Señor del Buen Despacho”:

Como el pobre (que a mi juicio
es un modelo de ingratos)
(III vv 31-32)

Otro ejemplo es “La calle de San Sebastián”, esta leyenda podría dividirse en dos partes, la primera, es el preámbulo para presentar la historia referida a la leyenda, y la segunda, la historia en sí. En la primera parte, que es más larga, Peza a través del narrador, como ya se explicó, exhibe sus opiniones. Elabora una suerte de soliloquio en el que expone, una vez más, en un tono tanto irónico, lo terrible del pasado colonial y lo esperanzador y fructífero, por decirlo así, del México libre. De modo que la historia legendaria del ladrón funciona como ejemplo de lo anteriormente explicado por el narrador. La extensión espacial en el texto respecto a la historia, es menor al soliloquio hecho por el narrador, lo cual pone de manifiesto la intención patriótica y didáctica del autor.

En todas las leyendas, además de las sentencias del narrador, se enfatiza la intención al contar las leyendas en “La Calle del Esclavo”:

Mas juro a fuer de hombre honrado
y de bardo caballero
que es la verdad lo que digo
para enseñanza del pueblo.
(vv 21-24)

Asimismo, también es clara la función didáctica del castigo en las historias narradas, ya que el narrador la hace explícita en “El cacahuatl de San Pablo”:

Y que después de quemado,
para enseñanza del pueblo,
se esparciera sus cenizas
en alto a los cuatro vientos
(II vv 87-90)

Según Foucault, era usual en los espectáculos del castigo, debido a que cumplían la función de enseñar y controlar a la sociedad. Y como no se trataba de aleccionar al castigado sino al pueblo, no importaba que aquél ya estuviera muerto; su cuerpo, lugar en el que recaían las marcas, seguía siendo marcado para simbolizar y recordar tangiblemente al castigo. Así, el cuerpo inerte seguía siendo castigado en aras de una lección para el pueblo.

En algunas leyendas, la crítica es más clara y destina más versos a ella, en otras, aunque puede ser más tenue y más breve, siempre deja asomar algún verso para reafirmar su postura. Ejemplificaré con dos leyendas. La primera “Del patíbulo a su casa”:

Todo el que vuelva los ojos
Hacia los tiempos pasados
Y busquen en la Nueva España
De ciencia y progreso rastros,

Hallará entre muchas sombras
Llenas de dolor y llanto
La hoguera a cuyos reflejos
Calla el pensamiento humano.

Es la Inquisición; su nombre
Infunde terror y pasmo,
Porque a nobles y plebeyos
Por igual lleva a sus antros.
(vv 1- 12)

Y en “La calle de la cadena”:

porque en los terribles casos
en que la justicia mata
la humanidad se desvive
por mostrar que no es humana
(vv 25-28)

Comentario aparte merece la leyenda “La calle del esclavo”, ya que al ser una excepción tanto en lo formal como en lo narratológico, decidí elaborar un análisis más detallado.

En el campo formal, esta leyenda es una de las narraciones con más figuras retóricas y elementos propios del romance. Y en cuanto a lo narratológico, primero, es la única leyenda narrada en primera persona y también es la única en la que hay un cambio en el nivel narrativo. Cuestión que señala Pimentel ejemplificándolo con la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*¹⁰⁵. En esta leyenda, el narrador de la historia crea un universo diegético a partir de una digresión de su infancia, de esa manera, rememora a un viejo que veía cada tarde y, es éste, quien introduce otra situación, otro universo diegético. Así pues, este otro universo se trata de un relato metadiegético. Y al haber un cambio en el discurso, a saber de narrativo a figural; el narrador, o sea el viejo general, oscila entre personaje y narrador, es decir, sujeto de la narración, tornándose así en un narrador intradiegético.

¹⁰⁵ Luz Aurora Pimentel, *Op.cit*, p. 156.

Lo anterior en cuanto a aspecto formal y al narratológico; temáticamente, el castigo en “La calle del esclavo” también es presentado de manera diferente. De hecho, es esta leyenda la que me permitió llegar a una de las conclusiones obtenidas a lo largo de la presente investigación.

Primero abordaré la cuestión de las tecnologías. Éstas se desarrollan de modo distinto. No hay un suplicio y al no haber tal, no existe la marca. Pese a que no hay suplicio ni marcas, sí hay un espectáculo, éste reside en matar al esclavo frente a los demás soldados, esa será entonces la marca con la cual se simbolizará al castigo y se cumplirá el signo. Y, finalmente, el rastro sólo se cumple, someramente, porque se trataba de un prisionero de guerra. Sin embargo, el confinamiento de dicho prisionero es breve, por tanto, no recae en éste la importancia de la función correccional. Mientras que en las demás leyendas, las tres tecnologías se desenvuelven de manera muy similar. En “El Atar del Perdón”, “El Primer Mártir” y “La Conspiración de «Los Machetes»” el castigo recae en el rastro, es decir, en el encierro oculto de los detenidos, mientras que en todas las demás, se efectúan las primeras dos tecnologías: la marca y el signo. Se lleva a cabo un espectáculo y mediante el suplicio infligido a los detenidos y su muerte, se marca el cuerpo y se simboliza el signo del castigo. Es necesario, creo yo, reiterar que en tres leyendas el castigo no se culmina, asunto tratado al inicio de este capítulo.

Ahora bien, en la leyenda “La calle del esclavo”, el castigo lo ejerce un mexicano patriótico: Morelos, y quien lo recibe es un esclavo negro que reniega de la libertad. Es esta la única historia en la que el castigo se justifica e incluso se aplaude. El narrador, por medio del personaje, se proclama a favor del castigo. “La calle del esclavo”:

Todos los que presenciamos
Aquel terrible suceso
Nos quedamos sorprendidos
Con tan saludable ejemplo
(II vv 93-96)

Esto, sin duda, se debe al momento histórico por el que atravesó México en el siglo XIX. Un esclavo negro reniega de la libertad y por eso es apresado. Morelos, bajo un discurso bien argumentado, le explica el porqué de la lucha. Sin embargo, el esclavo sigue sin apoyar la lucha por la libertad. A lo que Morelos responde:

Quien la libertad maldice
Y lame sus duros hierros
Es indigno de la vida
Y es perjudicial al pueblo

Y como no tiene patria
Ni ha de bendecirlo el cielo
Debe morir como muere
El ser más bajo y abyecto
(II vv 81- 88)

Al terminar de pronunciar esas palabras, Morelos le da un tiro en el pecho. La única razón por la que el castigo se “justifica” en esta leyenda es su función de enseñar respecto a la libertad. Y este cumplimiento didáctico se apoya en la premisa de que el héroe nacional busca la libertad, luego entonces, lucha por el bien de todos. Y aquel que no esté de su lado, obstruye el progreso de una nación. Es evidente la carga patriótica que Peza deja asomar en ésta y en otras leyendas. Mientras que en las demás leyendas, aunque el castigo cumple también la función de enseñar, la “lección” es errónea. Y quien castigaba representaba a la colonia, simbólicamente, este pasado ya no era parte del proyecto de nación

Así pues, se concluye que no es el castigo en sí mismo lo que Peza cuestionaba o criticaba sino primeramente, las causas de éste, ya fueran políticas, religiosas o económicas, y en segundo término, los poderes que lo ejercían.

Conclusiones

Me resultaría increíble, después de leer un texto como el de Foucault, en el que se explica un tema tan complejo como el castigo y en el que se expone, entre otras cosas, el engranaje del pensamiento humano y su representación en la realidad tangible, no reparar en los atemorizantes descubrimientos y elucubraciones del filósofo francés. Lo que nos llevaría a reflexionar, diacrónicamente, respecto al cauce de aspectos propios del comportamiento humano y a la organización de las sociedades en busca de posibles explicaciones vinculadas a nuestro modo de vida.

Ingenuo sería afirmar que el castigo debería ser abolido, sin duda alguna, hemos sido educados y educamos bajo la premisa de que toda ~~–~~“mala” acción tendrá una consecuencia correctiva. Y lo mismo sucede para las ~~–~~“buenas” acciones, éstas también tendrán una consecuencia benevolente. Foucault explica, brillantemente, la función imprescindible del acto punitivo a nivel judicial, necesario para la conformación y convivencia de las sociedades. De igual manera, evidencia la crueldad de la humanidad a lo largo de la historia hasta hacer parecer un absurdo los delitos perseguidos y sus castigos efectuados unos siglos atrás.

El entramado de la premisa acción-consecuencia no funciona como una ley natural inalterable, más bien está sujeto a los parámetros que la misma sociedad le va otorgando. Fenómeno explicado por Foucault y demostrado a lo largo de esta investigación. Como quedó ejemplificado con las leyendas de Peza: los delitos a perseguir, la forma de castigar, las tecnologías del castigo, la manera de lograr la función aleccionadora del castigo y la repercusión de éste se trastornan paulatinamente conforme los modelos culturales, económicos y sociales cambian.

Así pues, como se mencionó repetidas veces en las presentes páginas, las leyendas que conforman el *corpus* de esta investigación son un tenue acercamiento al castigo como elemento primordial para la enseñanza del pueblo y sus repercusiones en el imaginario colectivo durante el siglo XIX. Y es que, como apunta Pimentel, los relatos sirven, entre otras cosas, para explicarnos el mundo —Porque la literatura, y en especial la narrativa, es una forma especial de comprensión y de explicación del mundo”¹⁰⁶

Pues bien, la hipótesis de la que se partió, inicialmente, fue que el análisis narratológico y poético ponía en evidencia al castigo como elemento didáctico en la ciudad del México decimonónico. Dicha afirmación fue demostrada, sin embargo, a lo largo de la investigación se encontraron ciertos matices. El tiempo diegético en la mayoría de las historias narradas se ubica en la época de la Colonia, por lo que el castigo y sus tecnologías responden al modelo correccional y no al punitivo. Pero para cuando Peza recoge y escribe esas leyendas, el castigo ya había evolucionado y correspondía al modelo punitivo, incluso la Santa Inquisición ya había desaparecido. Esto pone de manifiesto que si esas leyendas seguían siendo transmitidas era porque su repercusión había sido dimensionalmente importante y esas historias seguían transitando por la mente de los habitantes de México. Por lo que la función didáctica de los castigos había rendido frutos. La gente había aprendido la lección. Y el transmitir dichas historias de boca en boca, a lo largo de los siglos, hasta convertirlas en leyenda, la cual también conlleva una función didáctica, hace aún más evidente la intención aleccionadora.

¹⁰⁶ Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México: coedición Bonilla Artigas y la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 21.

Esta primera hipótesis queda entonces demostrada. Sin embargo, las leyendas escritas por Peza no sólo se insertan en el ciclo antes explicado sino que también cumplen con otra función didáctica: la del proyecto de nación. El poeta mexicano, por medio de estas leyendas, estructuradas en romance, expone la grandeza de la independencia del país, al ya no estar subyugados a la corona española, y la importancia de la libertad tanto política y social como de pensamiento. Esto con una visión patriótica, y es que, como se explicó, los románticos mexicanos estaban en búsqueda de identidad. Se encontraban formando una nación sin cadenas y yugos, y Peza, con estas narraciones, ejemplifica lo atroz del pasado colonial y el futuro esperanzador de una nación que emergía a la libertad. –El Cacahuatl de San Pablo”:

Y se encomia y se bendice
y se aplaude con anhelo
la dicha de haber nacido
con la razón y el derecho
y sin hogueras que forjen
los grillos del pensamiento.
(IV vv 15-20)

Bajo esta misma línea, al retomar las leyendas y escribirlas con la estructura de los romances, el autor pone de manifiesto la postura romántica de volver a los orígenes en busca de liberación y exaltación. Asimismo, rescata la importancia de la literatura popular y el carácter didáctico de este tipo de relatos que han existido desde tiempos inmemoriales. De mismo modo, rescata la función primera del romance; la de informar. Vinculándola así con la leyenda y su función didáctica. Pues, con dicha estructura, al tratarse de versos octosílabos con rima asonante, era más sencillo aprenderse las historias y recitarlas. De manera que la intención de instruir al pueblo hacia el proyecto de nación, alcanzaría mayor difusión, por tanto, mejores resultados.

El castigo cumple con dicha función aleccionadora en el imaginario colectivo. En primera instancia, la vigencia de esos relatos, ocurridos en la colonia, es claro indicio que son historias que marcaron al pueblo; son evocadas constantemente. Además, a través del discurso figural y las descripciones de un narrador omnisciente, se reflejan los pensamientos temerosos de los espectadores del suplicio. Pauta para corroborar el cumplimiento de la segunda tecnología del castigo; la del signo.

El impacto de las historias fue tan significativo que incluso las calles de una ciudad llevaban por nombre denominaciones que hacían alusión a los hechos narrados, historias de castigos, supuestamente acontecidos en una época lejana. Finalmente, dichas leyendas son, en cierta medida, testimonios del pensamiento popular, ya que es el pueblo quien le da voz a esas historias. Las evoca o las olvida. Por lo que se puede atisbar, con ciertos matices, la forma de pensar o la postura de la gente ante un acto tan importante en la sociedad como el castigo.

El tener acceso a la memoria del pueblo es posible gracias a la literatura oral, he ahí parte de su trascendencia. Esta forma de expresión y sus relatos son vestigios del retrato moral de una época determinada y la herencia ideológica de ésta. Forma parte de la identidad cultural de un país. Así pues, las leyendas recogidas por Peza nos retratan las costumbres y pensamientos de la sociedad decimonónica mexicana.

El análisis narratológico reitera la repercusión de dichas historias en el imaginario de la gente y su función didáctica. Debido a la dimensión temporal y la omnisciencia del narrador, se pueden vislumbrar distintas perspectivas con las que el castigo y su repercusión fueron concebidas en momentos históricos diferentes: la Colonia, la Independencia de

México y finales del siglo XIX. En esta misma dimensión temporal, la frecuencia repetitiva del relato pone de manifiesto la magnitud del impacto de las historias sobre castigos.

Por otro lado, al ser un narrador omnisciente y a su desplazamiento en el tiempo, el discurso narrativo está actualizado al presente del autor. Peza echa mano de recursos de oralidad y al narrar las leyendas parecería que se trata de un juglar que nos está contando la historia. El efecto narrativo de la lectura es distinto. Al leer las historias, hay una simultaneidad entre el tiempo del discurso y el punto de enunciación del narrador, aparentemente oral, es decir, hay una isocronía en el *tempo* narrativo. Relación de equivalencia que no se mantiene a lo largo de todas las leyendas, pues el narrador al desplazarse y adentrarse al universo diegético, utiliza otros movimiento narrativos como el resumen y la pausa descriptiva, los cuales rompen con dicha relación.

Así pues, el narrador al presentar o finalizar la historia, deambula y se desplaza entre el tiempo del universo diegético que evoca y el presente de su punto de enunciación. Y el presente desde el que enuncia puede inferirse, por los aspectos antes explicados, que se trata del contexto histórico del propio Peza. Estos recursos narrativos le permiten a Peza exponer sus opiniones y juicios respecto a lo que narra. Y de esta manera, contribuir al proyecto de nación.

En cuanto a la dimensión espacial, en ésta se evidencia la función del espacio abierto, o sea la calle, como un factor determinante para la simbolización del castigo. El signo, el ritual del suplicio, era la tecnología en la que recaía el mayor peso de la intención correctiva y coercitiva del castigo, ya que en ésta se llevaba a cabo el espectáculo del castigo para la enseñanza del pueblo. Dicho espectáculo se efectuaba en espacios públicos para cumplir la función aleccionadora del castigo dirigida al vulgo. Así pues, el espacio

que enmarca todas las leyendas, excepto “La calle de San Sebastián”, analizadas en la presente investigación, es la calle. De manera que este espacio abierto es el lugar idóneo para que el signo cumpla la función antes mencionada.

Cuando inicié este trabajo, sin más argumentos que las anotaciones sacadas de las primeras lecturas, supuse que Peza hacía una crítica con un *argumentum ad misericordiam* respecto al castigo y a la repercusión de éste en la sociedad y, que, por tanto, estaba en contra de dicho concepto. Esta apelación a los sentimientos, la entendí lógica debido a que se trataba de un autor romántico. Después, a lo largo de la investigación, principalmente al elaborar el análisis narratológico, me percaté que estaba equivocada. Evidentemente existe una crítica por parte del poeta mexicano, sin embargo, no es al castigo *per se* lo que enjuicia sino a los delitos o motivos por los que se castiga. Esta conclusión la entretejí al analizar la leyenda “La Calle del Esclavo” narración en la que se aplaude el castigo efectuado por uno de los personajes: Morelos. Es la única leyenda en la que el castigo no sirve como ejemplo de la barbarie cometida por los conquistadores, en la mayoría de los casos, la Santa Inquisición. En esta historia, es utilizado para ejemplificar la necesidad de éste en la sociedad cuando se trate de razones “justas” a castigar. El esclavo negro, asesinado a manos de Morelos, era un obstáculo para la consagración de la libertad del país, entonces, debe morir. Y el castigo de su muerte debe servir como ejemplo para no renegar de dicha libertad.

Dicho todo lo anterior y después de atisbar un análisis diacrónico del concepto de castigo, pueden elaborarse algunas conclusiones respecto a éste. No es mi intención, y nunca la fue, elaborar un análisis sociológico, ni, mucho menos, dilucidar y esclarecer mediante axiomas tajantes la existencia o abolición del castigo en las sociedades. Eso sería

más que ingenuo y, por supuesto, un tema inabarcable. Sin embargo, esto no significa que a lo largo de la investigación no reflexionara sobre lo complejo del castigo y su funcionamiento en la época moderna.

Ha habido una inversión en las tecnologías del castigo, las marcas y el signo antes se hacían a la luz pública y el rastro se ocultaba. En cambio, en las sociedades modernas, sí existe el rastro de manera pública; el vigilar de las prisiones modernas, los encerrados ya no permanecen en la obscuridad, incluso pueden ser visitados, es decir, el confinamiento ya no es oculto, incluso se sabe de su existencia. Mientras que la marca y el signo, la tortura y el espectáculo, ahora son los que están ocultos. ¿Hemos progresado? ¿No acaso pervive la brutalidad del castigo pero es la concepción, su función y sus tecnologías las que han cambiado? En esa esencia, en lo profundo del pensamiento humano, la idea de ejercer poder uno sobre el otro, el afán de reprender, son símbolos que subyugan aún en nuestros días.

Ahora bien, mi propósito, además de lo anteriormente explicado, era reivindicar el valor literario de este poeta mexicano. Al finalizar el análisis poético y el narratológico, es evidente que Peza tenía el oficio de poeta: el uso de figuras retóricas, las imágenes, la sonoridad, el ritmo, el dominio de diferentes estructuras demuestran que, al menos en la parte técnica, Peza era un poeta. Bien podía escribir versos llenos de ternura para sus hijos como narrar una leyenda en romance —Muy superiores son los poemas descriptivos en que, dueño de su oficio, elige el octosílabo para constituir una sonoridad que empieza a ser el mayor atractivo de sus páginas.”¹⁰⁷ La poesía de Peza tiene elementos literarios de valor, además del aspecto formal, el contenido de sus poesías trataban, por un lado, aspectos

¹⁰⁷ José Emilio Pacheco, *Op.cit*, p. 330.

importantes para cualquier ser humano, la familia y la vida cotidiana; y, por otro lado, se preocupó por el momento histórico en el que se encontraba el país y compuso poesías para la creación del proyecto de nación.

El rescate de la literatura de Peza es de suma importancia ya que fue un personaje clave para la construcción de las letras mexicanas. Es necesario entenderlo bajo ese contexto, el de un siglo en el que la identidad de un país se estaba formando y en el que, por tanto, distintas corrientes literarias e ideologías se gestaban y convivían. De manera que criticar su obra sólo a través de un enfoque es reducir su valor literario.

Finalmente, el *pathos* en la poesía de Peza sigue funcionando hasta nuestros días, sus versos siguen provocando emociones; atañen a aspectos de la condición humana por lo que sus letras siguen conmoviendo, eso también es la poesía.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México: El Colegio de México, 2007.

Alonso, Damaso, *Cancionero y romancero español*, España: Salvat, 1969.

Aretz, Isabel, *Manual de folklore*, Caracas: Monte Ávila, 1972.

Berlín, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, ed., Henry Hardy, trad. Silvina Mari, Madrid: Taurus, 2000.

Contreras Soto, Eduardo, *Teatro mexicano decimonónico*, selección y prólogo de Eduardo Contreras Soto, México: Cal y arena, 2006.

De Aguiar E Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*, 2da ed., Madrid: Gredos, 1972.

De Dios Peza, Juan, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, 4ta ed., prólogo de Isabel Quiñónez, México: Porrúa, 2006.

De Dios Peza, Juan, *Hogar y Patria. El arpa del amor*, prólogo de Porfirio Martínez Peñaloza, México: Porrúa, 1972.

Díaz Roig, Mercedes, *Del romancero hispánico*, México: El Colegio de México, 2008.

Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.

Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el Romancero*, México: El Colegio de México, 1986.

E. Magnrassi, Guillermo y Manuel María Rocca, *Introducción al folklore*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.

Esquinca, Bernardo y Vicente Quirarte, *Ciudad fantasma. Relatos fantásticos de la Ciudad de México*, t. 1., México: Almadía, 2013.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, 2da ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, México: Siglo XXI, 2003.

Frenk, Margit, *Cancionero de romances viejos*, México: El Colegio de México, 1984.

_____, *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1971.

_____, *Estudio sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid: Arco Libro, 1988.

Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1988.

Gies Thatcher, David, *El romanticismo*, Madrid: Taurus, 1989.

González, Aurelio, *Romancero tradicional de México*, prólogo, estudios, notas y ed. Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, México: UNAM, 1986.

Granados, Pável, *El ocaso del porfiriato. Antología histórica de la poesía en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

G.S. Kirk, *El mito y su significación y funciones en las distintas culturas*, trad. Teófilo de Loyola, Barcelona: Barral, 1973.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t. 2., 2da ed., trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Barcelona: De bolsillo, 2005.

Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, México: Botas, 1953.

Lazo, Raimundo, *El Romanticismo*, México: Porrúa, 1979.

Martínez, José Luis, *El Ensayo: siglos XIX y XX*, 2da ed., selección, introducción y notas de José Luis Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____, *La expresión nacional*, México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1993.

Menéndez Pidal, Ramón, *Historia del romancero antiguo*. t. 2. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

_____, *Los romances de América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo*, 3ra ed., introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco, México: Era, 1999.

_____, *La poesía mexicana del siglo XIX*, México: Empresa editoriales, S.A., 1965.

Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México: coedición Bonilla Artigas y la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, 1ra ed., 1ra reimpr., México: Siglo XXI, 2010.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, 1ra ed., 5ta reimpr., México: Siglo XXI, 2010.

Pinon, Roger, *El cuento folklórico*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1965.

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, trad. Rosa Chacel, prólogo de Rodolfo Mata, México: UNAM, 2011.

Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 3ra ed., 1ra reimpr., prólogo de Jorge Ruedas de la Serna, México: coedición Consejo Nacional para la cultura y la Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Rivera Beiras, Iñaki, *Mitologías y discursos sobre el castigo*, coord. Bruno Amaral, Barcelona: Anthropos, 2004.

Ruedas de la Serna, Jorge, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, 2da ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

_____, *La misión del escritor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y modernidad*, t. 2. Santo Domingo: Corripio, 1989.

Van Tieghem, Paul, *El romanticismo en la literatura europea*, trad. José Almoína, México: Hispanoamericana, 1958.

Hemerografía

García Contreras, Irma, —El torno a Juan de Dios Peza”, Sobretiro del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 4, jul-dic, de 1970.

Heliodoro Valle, Rafael, —Bibliografía de Juan de Dios Peza”, *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 28 de agosto de 1954.

Monsiváis, Carlos, —Juan de Dios Peza”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXVI, Nueva época, núm. 4, agosto de 1981.

Pacheco, José Emilio, —Las leyendas de Peza”, *Proceso*, 18 de enero de 2011. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=261095>. Consultado 26 de abril de 2014.