



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOLÓGICAS

UNA PLUTOCRACIA LITERARIA: CRÓNICA, CRÍTICA Y PODER EN EL
MODERNISMO MEXICANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS

PRESENTA
LUIS FERNANDO BARAJAS MARTÍNEZ

TUTORA
DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

COMITÉ TUTORIAL
DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY, CIALC
DRA. ESTHER MARTÍNEZ LUNA, IIF
MTRO. JORGE A. MUÑOZ FIGUEROA, CEPE
DR. J. RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ, FFyL

MÉXICO, D.F., 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.

A mis padres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: LA HETEROGENEIDAD EN LA CRÓNICA DE CRÍTICA LITERARIA	14
La crónica literaria como género	14
La crónica literaria y el presente del periodismo	23
La crónica literaria y la ficcionalización del campo cultural	32
CAPÍTULO II: EL PROCESO DE LA CRÍTICA LITERARIA MODERNISTA	38
Manuel Gutiérrez Nájera y la ficcionalización de un código crítico	41
<i>La primera crítica del Duque: Arte vs. Materialismo y la ficcionalización de un código diferenciado (1876)</i>	43
<i>Consolidación de un campo cultural o los antagonismos del Duque (1880-1890)</i>	61
<i>La distancia entre el cronista y el mundo: los últimos años de la crítica literaria de Gutiérrez Nájera (1890-1895)</i>	75
La crónica literaria del grupo modernista: José Juan Tablada y Amado Nervo	85
<i>De Gutiérrez Nájera al decadentismo (1891-1893)</i>	86
<i>Del decadentismo a la Revista moderna (1896-1902)</i>	94
<i>De la preeminencia en el campo cultural a la caída del porfiriato (1902-1910)</i>	111
CAPÍTULO III: MODERNISMO, DISTINCIÓN Y PODER	126
Del letrado al intelectual: la literatura y el escritor entre la generación de la Reforma y el modernismo	127
El modernismo inserto en un campo cultural	140
El modernismo en su crítica y el valor de la distinción	149
CONCLUSIÓN	160
ANEXOS	165
Anexo I: Análisis de las publicaciones originales	165
Anexo II: Ensayos citados de Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo.	171
Anexo II: “La poesía sentimental” de P.T.	178
BIBLIOGRAFÍA	187

INTRODUCCIÓN

Las ideas sobre los escritores y la literatura van de la mano con prácticas de lectura y escritura, medios de producción y prestigio cultural en un momento determinado. Por ejemplo, en nuestros días el creciente interés por los jóvenes creadores y la multiplicación de las becas y los apoyos dedicados a ellos dice mucho acerca de lo que se acepta comúnmente como “escritor”, u “obra literaria”. En ocasiones los autores asumen determinado compromiso social y en ocasiones prefieren el distanciamiento estético; es decir, se desenvuelven de acuerdo a sus propios intereses artísticos, culturales, políticos y económicos. No se trata de un condicionamiento de las prácticas de lectura y medios de producción sobre los escritores, sino de la relación dinámica entre ellos; estas actitudes se corresponden con situaciones que los rodean y determinan los conceptos de “escritor” y “literatura” en cada momento en específico. Es claro, por ejemplo, que los autores de la época de la Reforma en México podían asumir una misión civil en tanto que asumían cargos públicos en un momento de crisis. Gracias a ello, contaba con cierta seguridad económica que les permitía una visión nacionalista. No obstante, el hecho de desempeñarse en el gobierno no determinaba el compromiso social ni la calidad de lo “literario”, sino la reacción de los escritores a tal situación y el despliegue de sus propios intereses políticos y culturales.

Existen periodos, corrientes o escuelas literarias y críticas que prefieren refugiarse en lo “artístico” y promover una imagen de autonomía respecto al medio que los rodea. Y aunque los autores tengan unas muy sólidas convicciones y exijan una independencia sin reservas, lo cierto es que esas actitudes también se corresponden con medios de producción y prácticas de lectura. En otras palabras, cuando un escritor dice que “prefiere no ser leído”,

se puede interpretar de distintas maneras de acuerdo al medio en el que está parado; pero lo que no es válido es renunciar a la interpretación y creer en la independencia del artista sin más ni más. No es válido porque si un autor es capaz de decir eso es porque convive con saberes y medios que lo sustentan y definen su discurso en cierta medida. Por ejemplo, si la citada expresión se emite entre el año 2000 y el 2010 en México, sabremos que el emisor habla desde un contexto en el que existe un desarrollado sistema de becas, apoyos y premios para la creación literaria, tanto por parte del Estado como de la iniciativa privada. En tal caso, lo que querría decir, por proponer algo, sería “no necesito ser leído”. En cambio la misma frase puede emitirse desde un contexto de marginación y miseria cultural, en donde los medios de producción no alcanzan a dar espacio a los creadores para desarrollar una obra literaria sólida. En tal caso, la frase podría significar “no puedo ser leído”.

Lo cierto es que no hay una manera simple de indagar sobre lo “literario” o la figura del “escritor” en un medio específico; ya sea por la relación dinámica entre escritor y medios, o por la diversidad de opiniones al respecto. En la historia intelectual mexicana, como en cualquier otra, estos conceptos se han modificado, han crecido y se han diversificado con el tiempo. En otras palabras, no hay nunca una sola idea para dichos conceptos, sino horizontes compartidos y desacuerdos que generan discursos en ocasiones incluso antagónicos. No obstante, los antagonismos no se juegan sólo en la página ni en la opinión, sino en dinámicas sociales y políticas –en un campo cultural y de poder–, que rodean a los escritores. Así pues, es más fácil que al emitir una opinión desde la cima cultural ésta se convierta en ley, que si se emite desde la orfandad de los márgenes. También hay un canon de ideas sobre lo “literario”.

La relación entre los intereses de los autores y el medio y la jerarquía cultural configuran una compleja red de significaciones y posiciones culturales que varían históricamente. Cada entorno cultural cuenta una historia diferente a partir de dichas variaciones. En el caso de México, de alguna manera se ha llegado a una relación económica irreductible entre intelectuales y Estado. Los subsidios, el presupuesto para la cultura, las editoriales del gobierno y la universidad pública son síntomas de una situación particular. No hay un juicio moral en ello, simplemente una descripción; como se dijo, para pensar estas relaciones es indispensable considerar las reacciones y los intereses de los escritores en tal contexto. Como sea, la historia intelectual de México, como cualquier otra, ha pasado por varias etapas que derivan en la situación actual. No puede haber un juicio totalizador que las condene o que las exima a todas, sino un punto de partida para pensar cada etapa de acuerdo a sus propios horizontes y ambiciones. Para decirlo de otra forma, la historia intelectual de nuestro país es un complejo que exige una comprensión más allá de lo anecdótico y lo testimonial. Lo que ha sido la “literatura” en México resuena en lo que es ahora y en lo que entendemos y valoramos como cultura.

En el devenir de tal historia, el modernismo guarda un lugar especial. Inserto entre una de las mayores crisis políticas del siglo XIX –la intervención francesa y la guerra de Reforma– y la mayor crisis del siglo XX –la Revolución de 1910–; este movimiento cultural media entre las formas “civiles” de entender la literatura y la “autonomía” actual del escritor. El modernismo emprendió un giro en la cultura. En parte por sus propios medios y en parte por la situación que padecía, este movimiento transformó el papel del escritor moderno en México. Aunque con varios matices, las concepciones modernistas sobre literatura y escritor de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y José Juan Tablada probablemente nos sonarán mucho más cercanas que las concepciones de la generación

anterior a ellos. Sin duda que estos tres autores no fueron los únicos modernistas en ocuparse de tales conceptos, pero sus ideas y su práctica crítica destacan sobre sus contemporáneos por su persistencia y la cohesión en sus prácticas de sociabilidad. Es decir, no sólo sostuvieron unas ideas a las que se aferraron hasta el final, sino que el relato completo del modernismo se puede contar a partir de las opiniones y los horizontes que condensan estos autores, porque entablaron unas relaciones y escribieron unos textos que se convirtieron en hitos del periodo y en manuales de composición para sus pares. El modernismo, pues, inauguró una época en la historia intelectual mexicana –y latinoamericana–, una época que en mi opinión no ha terminado.

De manera que el modernismo mexicano representa un *impasse* para la producción literaria hasta ese momento. Nájera, Nervo y Tablada se esforzaron por distinguirse de sus antecesores y plantear un tipo de discurso específicamente “artístico”. Mientras que el contexto porfiriano y positivista los marginaba de la posición de poder que durante el periodo anterior gozaron los escritores, esta nueva generación propugnó por un lugar digno para la literatura. No obstante, ese proceso también significó un empoderamiento específico de los literatos y marcó para siempre un tipo de relación con el poder estatal.

La escritura esteticista y espiritualizante de los modernistas oculta un andamiaje sobre el que sostuvieron dicha escritura. El estudio de los medios de producción y sus relaciones con el contenido de su obra abre todo un abanico de significados que muestra a estos escritores en su contexto y desnuda sus intenciones por ganar un lugar de privilegio en el mapa cultural mexicano. Ante el reacomodo político, económico y cultural que significó el porfiriato respecto a la Reforma, los modernistas respondieron con una clara vocación por destacarse. Para obtener ese lugar de privilegio estos escritores ficcionalizaron el campo cultural de su época al tiempo que aportaban objetos artísticos de distinción

significativos para las élites, tanto políticas como económicas. Dicho de otra manera, aprovecharon el reacomodo del campo de poder para convertirse en rectores de lo artístico y con ello propagar un tipo de práctica poética y unas nociones bastante estables de lo que significaba la literatura en su tiempo. No hay ingenuidad en la práctica artística de Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo, por el contrario, la llevaron a cabo con la ambición de resarcir las relaciones entre literatura y poder rotas con la emergencia de positivismo como hegemonía cultural.

La crónica de crítica literaria representa un espacio de privilegio para indagar sobre las intenciones programáticas de los modernistas y sus ansias por ganar poder. El primer capítulo de este trabajo se dedica a la crónica como espacio heterogéneo en conflicto, que en su momento desplegó la ficcionalización en el campo como una lucha contra un medio cultural que había degradado al escritor. Dicha crónica fue la arena en la que las luchas modernistas se llevaron a cabo, y al mismo tiempo el testigo de los triunfos de esta generación. Su raíz periodística le dio a estos textos la capacidad de influir día a día en el ámbito cultural mexicano. Como textos bañados de cotidianidad, generaban conceptos que pretendían expandirse hasta lograr efectos perdurables en el campo. Por ello la crónica es heterogénea, no sólo porque participa de la literatura y el periodismo, sino porque gracias a esa mezcla logró insertarse exitosamente en el campo de la cultura como un detonante para las cambiantes relaciones de poder. Este género, además, tiene la capacidad de expresar las potestades letradas de los escritores. Bajo su signo se poseía la letra cotidiana –aunque ya no la del Estado–, y con ella el escritor tenía el poder de ficcionalizar un campo literario y otorgarse un lugar privilegiado en él, a pesar de los desprecios positivistas. El periódico le permitía a la crónica llegar a un amplio sector, al tiempo que su carácter literario y culto le abría paso al poder generador de la letra.

Gracias al instrumento de la crónica, en particular a la que se ocupa de la crítica literaria, Manuel Gutiérrez Nájera pudo impulsar algunas ideas sobre el arte que dejaron una estela determinante para la historia de nuestras letras. En efecto, ante la dominación discursiva del positivismo, el Duque Job generó un código literario capaz de cuestionar esa dominación y generar todo un campo de posibles discursivos para la práctica artística. Ante la declaración positivista de que la poesía debía marginarse, Nájera responde que el arte es Dios. Esa inversión de valores permitió la emergencia de un nuevo artista y un nuevo arte modernos que navegaban entre los vaivenes del mercado literario y el poder político. Al mismo tiempo, sugirió la idea de que la literatura debía erigirse como un discurso “autónomo”, libre de todo condicionamiento político, moral y económico. Esto se traduce en una distancia respecto a las generaciones anteriores que pedían una misión civil al literato.

La autonomía propugnada por Nájera para el campo cultural permitió a los modernistas apropiarse de ciertas señalizaciones del arte. Es decir, si no había condición alguna para la práctica literaria, entonces la decisión acerca de lo estético frente a lo no estético recaería directamente en el artista. Sin una instancia reguladora externa –como podría ser la Iglesia, el Estado o la Academia– el modernista no sólo se hace dueño de su instrumento, sino que se convierte en el rector de las reglas artísticas. De manera que se adjudicaba el poder de incluir y excluir obras y autores que no compartieran sus señalizaciones. Así surge la idea de un “sujeto artístico”, señor del campo cultural, que se construye en igual medida de espaldas el discurso científico y al gran público de fin de siglo. Con las señalizaciones en sus manos, Gutiérrez Nájera no necesita la sanción de ninguna institución, pues con la crónica ha logrado construir un discurso literario autónomo y un sujeto artístico que lo sustenta. Es evidente que dicho sujeto artístico no puede ser

cualquiera. La autonomía creadora del Duque también implica la libertad de separar “lo artístico” de “lo vulgar”, señalar lo que es arte y no lo es también al interior del campo literario.

José Juan Tablada y Amado Nervo se adjudicaron la herencia de Nájera y continuaron su labor de autonomía para el arte y el artista, además de asumir el poder de las señalizaciones estéticas. Con el antecedente del Duque, el grupo modernista que aquellos dos escritores conformaban, asaltó el campo cultural de fin de siglo con un gesto arrebatado y juvenil: el manifiesto decadentista. Dicho gesto no pretendía solamente escandalizar al medio, sino sentar las bases del juego artístico moderno. Ante la convivencia con escritores que se aferraban a conceptos pasados y ya inoperantes de la escritura, los modernistas abrieron con su manifiesto la posibilidad de la “revolución” artística. Sin embargo, no tardarían mucho en convertirse también en los emisarios de la “contrarrevolución”.

Una vez consolidado el efecto decadentista, el grupo se refugió en la idea del “patriciado lírico”, un espacio de exclusividad que no permitía la entrada a ningún extraño. Estos escritores no habían ganado notabilidad en el campo para repartirla entre todos ni para permitir la permanente revolución cultural, por el contrario, condensaron el prestigio y evitaron que se derramara en el horizonte de su tiempo. El patriciado lírico es más que un espacio de autonomía, se trata de una idea ficcionalizadora que lleva al extremo los postulados de Nájera. La literatura determina al medio social, dice Nervo, por ello, si queremos un medio de excelencia para México como sociedad debemos impulsar y sostener el trabajo del patriciado lírico, aun cuando no nos interese o parezca que no lo necesitamos. En otras palabras, el patriciado lírico es una autonomía de jerarquía mayor. Ya no es solamente que el escritor deba crear a su vera, sino además que sus creaciones son privilegios sociales que deberían otorgarle una vida patricia. Ulteriormente, Nervo

transforma la idea del patriciado lírico en una “plutocracia literaria”. Es decir, lo que se podía entender aún como un privilegio meramente espiritual, abrió la capa y mostro sus intereses de clase. El destape no se llevó a cabo en un momento cualquiera del desarrollo modernista, sino que se logró gracias a la labor del Duque Job, al asalto decadentista y a la apropiación de los bienes culturales capaces de distanciar lo artístico de lo vulgar. Es decir, después de una serie de ficcionalizaciones que suman determinado poder cultural, llegamos a la plutocracia literaria, el sueño modernista en los albores del siglo XX.

En efecto, en la última década del gobierno de Díaz, los modernistas considerarán que dada su regencia cultural, cumplían una función social indispensable para el Estado y para las élites, por lo cual debe otorgárseles la añorada plutocracia literaria. Las obras modernistas dedicadas al dictador son la expresión más burda de esta función, pero no las únicas. Con el poder cultural y el poder ficcionalizador en sus manos, los modernistas generaron la creencia en la distinción artística de sus obras. Desde sus más tempranas crónicas de crítica literaria, Nervo y Tablada insistieron en que la sensibilidad, la aristocracia del espíritu y la moda refinada se encontraba *únicamente* en sus manos. Ellos se invistieron como portadores de las claves del discurso capaces de distinguir entre las verdaderas élites culturales y las masas vulgares. A partir de ello, sugirieron su importancia para el campo cultural de principios de siglo y ganaron para el resto de sus vidas el favor del Estado y los cargos diplomáticos. Aunque la caída de Díaz en 1910 se tradujo en inestabilidad para Amado Nervo y José Juan Tablada, sobrevivieron a esa caída y continuaron con su trabajo literario y diplomático durante los gobiernos emanados de la Revolución. Como se podrá inferir, las ficcionalizaciones modernistas sobre el “arte” y el “artista” han tenido una influencia determinante en todo nuestro siglo XX. Ellos

inauguraron un tipo de relación con el Estado y las élites que se hará diversa y compleja en el siglo pasado, pero que mantendrá sus raíces hasta nuestros días.

Este análisis de las crónicas de crítica literaria pretende ser un paso más en la historia intelectual mexicana. Decidí emprender este trabajo teniendo presentes los medios de producción y las plataformas específicas del campo literario a fin de siglo con el objetivo de lograr una imagen más completa de la situación cultural de los conceptos modernistas. Gracias al trabajo realizado en la *Hemeroteca Digital Nacional de México* los periódicos y las crónicas se han vuelto accesibles para un análisis material capaz de arrojar resultados significativos para la historia cultural. En la medida de mis posibilidades me he esforzado por considerar las características materiales de los textos en el proceso de interpretación particular de las crónicas y general de los procesos ficcionalizadores. No obstante que es posible revisar las crónicas dentro de su contexto periodístico, un trabajo más completo debiera considerar un mapa discursivo más extenso; es decir, trataría de entender las crónicas no sólo en el entorno de su publicación, sino en el complejo periodístico de su época; sobre todo cuando se trata de crónicas que participan de una polémica. Aunque intenté realizar este análisis, dentro del trabajo me limité a esbozar algunas características generales del entorno periodístico, en espera de lograr en el futuro una comprensión más cabal del lugar desde el que los escritores modernistas hablaban.

Las interpretaciones de este trabajo se realizaron gracias al esfuerzo intelectual de la crítica cultural latinoamericana. Una tarea como esta no se puede emprender sin considerar los trabajos pioneros de José Carlos Mariátegui, Ángel Rama, Julio Ramos y Antonio Cornejo Polar; quienes se han esforzado más que nadie en comprender las dinámicas culturales, sociales y de poder en nuestro continente. Mi trabajo tiene una deuda enorme con estos maestros y cabe decir que mi intención ha sido esforzarme por dar un paso más

en la labor titánica que esos intelectuales han llevado a cabo. Finalmente, agradezco a mis maestros y a mis compañeros de posgrado, quienes aportaron ideas fundamentales para el desarrollo de este trabajo; así como a la Unidad de Posgrado y nuestra generosa Universidad Nacional por darme el espacio y la oportunidad de llevarlo a cabo.

CAPÍTULO I: LA HETEROGENEIDAD EN LA CRÓNICA DE CRÍTICA LITERARIA

La crónica literaria como género

La crónica es un espacio heterogéneo de carácter fronterizo: por un lado se asemeja al reportaje, al artículo o a la columna de opinión; por el otro parece cuento, poema en prosa o ensayo. Para el mapa categorial –de la misma manera que las fronteras para el mapa geográfico– la crónica es incómoda; su existencia amenaza la identidad de todos los géneros, pues sus múltiples rostros desdibujan las líneas que los dividen y cuestionan las imágenes totalizadoras de la clasificación de textos. Si la crónica engulle tal diversidad de formas, ¿el género como forma textual existe?, ¿cuándo hablamos de cuento, ensayo literario, artículo de opinión o crónica?

El caso de las crónicas que emprenden cierta crítica literaria en el periodo modernista es particular, se trata de un terreno en donde al menos tres territorios se tocan. El primero de estos territorios es el ensayo, sitio en donde estamos acostumbrados a ubicar la crítica. El segundo de ellos, el artículo de opinión, se acerca espacialmente a la crónica por los medios de producción que comparten, es decir el periódico. Finalmente se encuentra el terreno baldío de la elusión del género, como ocurre en las ediciones contemporáneas de estos textos, donde se evita sistemáticamente proponer una hipótesis acerca de la zona categorial a la que pertenecen¹.

Jacques Derrida en su conferencia titulada “La ley del género” esboza el problema de las categorías: toda discusión sobre género es en realidad una discusión sobre fronteras

¹ Por ejemplo, la reunión de textos críticos de Gutiérrez Nájera, emprendida por Ernesto Mejía Sánchez, se llama *Crítica literaria, ideas y temas literarios*; la de José Juan Tablada, hecha por Adriana Sandoval, simplemente se titula *Crítica literaria*; lo mismo que la sección de las *Obras completas* de Amado Nervo de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. Otros tomos o secciones de las obras completas de estos autores llevan el género literario como título; así *Narraciones I y II* de Nájera, *La resurrección de los ídolos. Novela americana* de Tablada, y la sección “Cuento-novela” de Nervo.

(2-3); y a toda ley del género –“no mezclar los géneros” (1)– le corresponde una contra-ley que subyace en el mapa categorial y que en secreto lo desacredita y lo sostiene a un tiempo. “¿Y si la condición de posibilidad de la ley fuera de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que enloqueciera el sentido, el orden, la razón?” (3-4), de manera que sería imposible no mezclar los géneros, como es imposible no mezclar los países. El concepto de fronteras existe para ser cruzado; bajo la aparente “naturalidad” de los límites se oculta la arbitrariedad de separar lo semejante². Esta paradoja que sostiene un sistema completo de géneros literarios nos permite aislar áreas de conocimiento y pensar conceptualmente la relación de diversos textos, pero su naturalidad seductora nos hace creer que los límites se levantaron por sí solos y que las casillas que delimitan son capaces de albergar todo texto producido en todo espacio y lugar.

Si la crónica modernista fuera admitida dentro de un mapa general de las categorías textuales, donde la forma o la estructura fueran los principios reguladores –la rosa de los vientos de su geografía–; entonces los textos identificados como crónicas estarían destinados al fracaso. Su carácter heterogéneo no les permite permanecer en una sola casilla, su forma misma –independientemente, incluso, de otros elementos como los medios de producción o el público lector– está urgida por cruzar fronteras. La crónica dedicada a hacer crítica literaria se solazaría en pasarse al lado del ensayo y nos engañaría permaneciendo ahí, al tiempo que cruza también las fronteras del artículo de divulgación, de la narración, del texto teórico, etc. La diversidad formal del género no nos permite colocarlo cómodamente en un espacio propio. No obstante, si la mayoría de los textos de

² Comenta Derrida: “Un texto no pertenece a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia. Y esto no ocurre a causa de un desborde o una riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto del código y de la marca genérica” (10). De esta manera expresa la paradoja de la “ley del género”: una ley hecha para romperse, pero que es indispensable. ¿Qué romperían los textos y qué fronteras cruzarían los géneros si no existiera dicha ley?

crítica literaria de los modernistas cobra una forma ensayística, ¿por qué no llamarlos así y pasar por alto las diferencias?

En un artículo de 1978 titulado “El origen de los géneros”, el crítico Tzvetan Todorov explica que los géneros aíslan determinadas “propiedades discursivas” que se vuelven socialmente significativas. Es decir, del *continuum* territorial de los géneros se eligen sólo ciertas características para determinar su pertenencia. No obstante, las “propiedades discursivas” no pueden formar un sistema independiente porque su institucionalización depende de elementos significativos para una sociedad en un tiempo y un espacio determinados (52-54). Dichas propiedades tienen un carácter inclusivo y multidimensional; por ejemplo, la clasificación de géneros novelescos responde a propiedades distintas: el concepto de novela de folletín se construye principalmente por sus medios de producción, el de la novela picaresca por un personaje, el de la novela realista por una teoría mimética, el de la novela sentimental por una idea filosófica, etc., etc. No existe un paradigma capaz de albergar la totalidad de las novelas, ni siquiera en términos formales.

Así que los paradigmas para determinar un género discursivo cualquiera dependen del contexto y la situación. Un paradigma formal aplicado a las crónicas, como el sugerido más arriba, está destinado al fracaso por la plasticidad de estos textos; incluso en las crónicas de crítica literaria. En este caso, parecería natural leer dicho género como ensayo antes que como crónica, pero entonces el paradigma tendría que dar la espalda a una serie altamente significativa de elementos que participan en esos textos. Por principio, tendría que ignorar el placer que parecen sentir los cronistas al cruzar las fronteras de la ley del género; pero no sólo eso, también la realidad material de las crónicas, su circulación, sus

lectores, su prestigio cultural, la situación cultural y política en la que surgen y su relación con un contexto periodístico.

Si para el género “ensayo literario” existen ciertas normas que deben cumplirse (Todorov, 52), la determinación de un paradigma u otro para la clasificación de dicho género es siempre un asunto electivo. No es que se pueda tomar cualquier paradigma de manera arbitraria, sino que la elección de cierta perspectiva para la crónica depende de su situación social, de lo que es significativo en el momento de producción o en el momento de lectura. Dice Todorov: “una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología; es por esto que la existencia de ciertos géneros en una sociedad, o su ausencia en otra, son reveladores de esta ideología y nos permiten establecerla más o menos con una gran certeza” (54)³. En suma, la elección de la categoría “crónica” sobre la categoría “ensayo” para describir los textos de crítica literaria emprendidos por los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo pretende abarcar una realidad discursiva más compleja que comprenda tanto el carácter trasgresor de los textos, como su relación con una situación social y un contexto periodístico específicos.

La teoría de géneros discursivos descrita por Amy Devitt en su libro *Writing Genres* nos ayuda a acercarnos a los textos de acuerdo al “uso” que les damos, en otras palabras, se trata de una perspectiva pragmática que une el sentido y la práctica del lenguaje. Según la estudiosa, la identificación del género como “forma” va en detrimento del sentido de los textos; la escritura aparece como un producto terminado y se obvian los procesos de producción, así como los procesos de lectura. Finalmente, el género entendido de esta

³ Más allá de las definiciones clásicas del género literario, como un simple proceso histórico –Ferdinand Brunetière o Benedetto Croce– o como normas esenciales –Goethe o Aristóteles– (véase Sinopoli, 172-174); Todorov defiende la idea de que “el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria eventual” (55). En otras palabras, más que normas de comportamiento o evoluciones históricas, los géneros revelan los elementos simbólicos importantes para una sociedad. De forma que se convierten en nodos altamente significativos en la historia literaria.

manera supone una ley de normalización en donde textos e individuos pierden su interacción con el medio y su singularidad (5). Por otra parte, cuando un género es nombrado por ciertas marcas formales, esas marcas se hacen identificables justamente porque el género ha sido nombrado. La tautología es imposible de superar: la forma no puede determinar un género porque en la misma medida teórica un género tiende a definir la forma. “At most, then, genres are associated with but not defined by textual form [...] The fact that genre is reflected in formal features does not mean that genre *is* those formal features” (11)⁴.

Los sistemas generales de clasificación de géneros también tienen varios problemas. Por principio, dichos sistemas tienden a estabilizar el género y disimulan la naturaleza mutable y multidimensional de los discursos. Las clasificaciones dependen más de lo que pensemos que es el género que de las obras en sí, pues aquéllas eligen un solo paradigma en un universo de posibles. No quiero decir que clasificar es del todo superfluo; sin embargo, estos sistemas están condenados de antemano por el hecho de considerarse “generales”, pues toda elección de paradigma depende de un uso en cada caso determinado –como querer leer una novela a partir de las características de un personaje, por ejemplo. De manera que el paradigma depende directamente de los usos que se quieran dar a un texto a la hora de producirlo, reproducirlo o recibirlo (6-12).

En suma, podemos afirmar que los géneros dependen del uso que le demos a los discursos, no de meras consideraciones formales. Nuestros autores producen “crónicas” –no exactamente ensayos– por el uso que como escritores le dan a su discurso, lo mismo que

⁴ “A lo sumo, entonces, los géneros están relacionados, pero no identificados, con la forma textual. El hecho de que el género se refleje en ciertas características formales no significa que el género *se define* por esas características formales”. Todas las traducciones citadas de este texto son mías. A menos que se indique lo contrario, todos los subrayados en las líneas citadas son de los autores mismos.

sus lectores cotidianos. Así pues, para la investigación del género crónica parece más apropiado elegir un paradigma que abarque las maneras de leer y escribir que uno que prefiera las características formales solamente.

De acuerdo a su idea sobre el uso de los textos, Devitt sostiene que los géneros se relacionan con situaciones retóricas recurrentes con las que escritores y lectores se encuentran repetidamente. Estas situaciones se convierten paulatinamente en aceptables y convencionales, de ahí surge un género. El reconocimiento de las formas y su comprensión a partir de una respuesta determinada son capaces de develar un espectro mayor de características significativas para los géneros que un paradigma formal arbitrario (12-19). “Connecting genres to situation provides genre with an essentially rhetorical nature. It helps explain how language users know to take particular reader and writer roles, how they select a particular genre when they have a particular purpose, and why certain genres are most commonly used with particular groups” (16)⁵. Los lectores y escritores de crónicas a finales del siglo XIX fueron capaces de aislar una situación retórica recurrente gracias al soporte material de estos textos –periódico–, su constitución formal y las firmas que los acompañaban. En otras palabras, era fácil suponer que si un lector del *El Nacional* en la década de 1890-1900 encontraba un texto bajo el título de “Fuegos fatuos” y con la firma de Rip-Rip –seudónimo de Amado Nervo–, lo identificaba con el género crónica, independientemente de si tenía un tono narrativo o ensayístico.

Los géneros responden a situaciones retóricas específicas en la misma medida en que esas situaciones suelen responder a géneros determinados. La escritura de una carta, por ejemplo, está determinada por una situación –formal, familiar, laboral, etc.– y a la vez

⁵ “Relacionar a los géneros con las situaciones aporta al género una esencia retórica. Esto ayuda a explicar cómo los hablantes aprenden a asumir posturas particulares de escritor o lector, cómo seleccionan un género en especial con cierto propósito, y por qué determinados géneros son más comunes para grupos específicos”.

la carta determina la situación: la recepción y la respuesta. De manera que la relación entre género y la situación retórica es mutua y dinámica: las parodias de géneros literarios, como las novelas de caballerías o las policiacas, producen situaciones de lectura particulares. “To alter the situation, the genre must be altered, and to alter the genre, the situation must be altered” (23)⁶. Este rasgo es de suma importancia para la intelección de las crónicas modernistas, un género naciente en un momento particular responde a una situación y a la vez aspira a cambiarla. El periódico permitía a estos autores una difusión que de otra manera sería imposible alcanzar, sus textos intentaban sembrar en los lectores ciertas ideas acerca de la importancia de la poesía y la literatura, y, ulteriormente, la necesidad de que el Estado se encargara de ellas.

Si las publicaciones periódicas eran capaces de abrir un espacio adecuado para la crónica modernista, entonces podemos afirmar que hay una correlación entre género formal y prácticas de lectura y mercado. Así ocurre, por ejemplo con las novelas actuales conocidas como “románticas” que se encuentran colocadas en los supermercados con el fin de ser accesibles para las amas de casa. Dichas novelas toman referentes que se supone son atractivos para su público, al tiempo que echan mano de un lenguaje específico que tiende a ser simple y directo. En este ejemplo la correlación es evidente, pues no sólo se construyen estos libros a partir de sus lectoras, sino que esas lectoras están a la vez delimitadas –con prejuicios o con roles preestablecidos que se supone que las mujeres y las amas de casa deben jugar– por el producto que se les ofrece. Para Devitt el entorno tiene una influencia determinante en la construcción del género; no se trata de decir simplemente que el género es producto de una situación, sino que ciertos rasgos específicos lo determinan, como el

⁶ “Para alterar una situación, el género debe ser alterado; y para alterar el género, la situación debe ser alterada”.

mercado de libros o su distribución. Como apuntamos más arriba, de la misma manera en que estas condiciones hacen posible al género, éste es capaz de producir las situaciones. Si continuamos con el ejemplo anterior, diríamos que el género de las novelas “románticas” está relacionado con su situación de mercado; en otras palabras, este género está hecho para venderse en los supermercados. La situación queda alterada por el género porque estos espacios no son paradigmáticos de la venta de libros.

Los hablantes no habitan un mundo sin géneros, no construyen discursos desde cero, de forma que el lenguaje siempre se desenvuelve en un contexto de géneros que originan ciertas dinámicas sociales. Los hablantes construyen géneros y los géneros construyen hablantes en la medida en que aquellos los proveen de identidad o de roles que cumplir dentro de un horizonte de conocimiento y determinadas relaciones de poder (49). En contraste con los sistemas generales de géneros, Amy Devitt propone sistemas de géneros específicos que responden a los propósitos de un grupo social determinado. Estos sistemas interactúan con otros sistemas y con otros géneros, de manera que se definen mutuamente. En los sistemas, cada género suele ocuparse de una actividad en particular, pero todos están relacionados íntimamente (54-59)⁷. Se puede explorar el “sistema de géneros” que refleja el repertorio modernista, junto con el objetivo que persigue: construir un arte, un artista y unas condiciones de producción específicos para la literatura mexicana y latinoamericana. La crónica es un elemento más de ese sistema que pretende alterar situaciones en específico. En este contexto, el poema es otro género que pretende agrupar a un tipo diferente de

⁷ Devitt pone como ejemplo el género “propuesta de matrimonio”, emparentado con otros géneros discursivos como los “votos”, el “brindis”, etc.; cada uno cumple una tarea, pero todos tienen el mismo objetivo: la boda (57). Cabe recordar aquí que la autora no sólo está interesada en los géneros literarios, sino que expande su campo de investigación a los géneros discursivos en general.

lectores e implica otro nivel de comprensión, pero al mismo tiempo comparte los objetivos de la crónica.

A pesar de que los sistemas de géneros expresan valores comunitarios, horizontes epistemológicos y relaciones de poder, no podemos olvidar que cada individuo –productor y producto, escritor y texto– interpreta ese complejo social de acuerdo a la propia rigidez del texto y la perspectiva que lo suscribe. Las generalizaciones caben siempre y cuando se considere tal individualización (82-85). De ahí que podamos considerar a los textos de crítica literaria “crónicas” al mismo nivel de otros textos modernistas de naturaleza más bien narrativa, y tradicionalmente identificados como tales.

Variation may exist within a genre set, allowing different genres to reflect different community values and beliefs. Variation surely exists within a genre, allowing each instantiation of that genre to be both similar and different from all other instantiation of that genre. And variation surely exists in how individuals are encompassed by or operate within those genres (85)⁸.

Aunque la heterogeneidad es un concepto clave en la construcción de la crónica modernista, no implica que no se pueda decir nada acerca del género –por ser infinitamente variable–, pero tampoco podemos tomar el polo opuesto y definir un género neto y sólido en donde las variaciones sean descartadas. Las crónicas cambian con el tiempo, no sólo porque los valores epistemológicos del grupo y las relaciones de poder cambian, sino también porque pasan por una continua interpretación y palimpsesto por parte de los escritores. De ahí la importancia de estudiar las crónicas en una relación situacional –¿cuál apareció antes y cuál después? Una crónica infinitamente variable no constituye un género, pero un género infinitamente invariable no es más que el mismo texto repetido una y otra

⁸ “La variación puede existir dentro de un conjunto de géneros, donde se puede permitir que distintos géneros reflejen diversos valores o creencias. Ciertamente la variación existe dentro de un género, donde se permite que cada característica genérica sea similar o diferente a cualquier otra característica del mismo género. Y ciertamente hay variación en cómo los individuos son incluidos u operan dentro de esos géneros”.

vez. En suma, se puede establecer teóricamente la pertenencia de un conjunto de textos a determinado género sin pasar por alto las variaciones.

El espacio limítrofe de la crónica no existe. Las fronteras son el no-lugar, cada vez que se les quiere definir resulta un territorio nuevo, enclavado entre otros dos, que tiende a establecer a su vez sus propias fronteras. No existe el territorio de la frontera entre crónica y ensayo, de postularlo crearíamos la categoría “crónica-ensayística” que no es ni una ni otro. La heterogeneidad de la crónica tiene derecho a establecerse en su propio territorio y puede sostenerse categorialmente si comprendemos las características que la mantienen –condiciones de producción, lectores, forma, etc.–, la ruptura de sus leyes y las variaciones de sus textos. Me parece preferible llamar a estos textos de crítica literaria “crónicas” en la medida en que la violencia de sus límites no es ajena a la construcción del género y el paradigma que las designa se corresponde con una situación discursiva lo bastante específica como para agruparlos. Por otro lado, esta elección permite comprender la relación de estos textos con una situación político-cultural específica y las transformaciones que el género quiere operar sobre ella.

La crónica literaria y el presente del periodismo

Llamar crónicas a los textos de crítica literaria parece una paradoja etimológica: ¿cuál sería el “tiempo” (Κρόνος) de la crítica literaria? “Crónica” se refiere tradicionalmente al paso del tiempo en una narración, una sucesión de hechos que causan la ilusión de que el tiempo corre al interior del discurso. No obstante, los textos de tipo ensayístico, como la crítica, también guardan en su seno una noción fundamental de tiempo. Según consigna Liliana Weinberg en *Situación del ensayo*, el presente en los ensayos pone en juego un juicio que se despliega. No sólo hay una voz que habla desde el presente, sino que esa voz actualiza su

juicio desde un horizonte de sentido propio y otro perteneciente al lector. El carácter performativo de este tipo de textos condiciona su lectura: no puede pensarse el ensayo o las crónicas de crítica literaria únicamente desde lo ya pasado, pues su construcción se rehabilita a sí misma, por ello es un juicio susceptible de reactualización (61-69). En otras palabras, el juicio que se despliega y el lector que lo recibe mantienen a estas crónicas en un perpetuo presente. No es que no estén enclavadas en su propio horizonte, sino que el discurrir interno del texto –su desplegarse– se encuentra en presente:

El presente nos remite entonces al momento de la enunciación, pero también al desdoblamiento en la representación que el propio ensayista hace de sí mismo, a la emancipación relativa del texto configurado respecto de las condiciones de su producción, a la dinámica de la inscripción del texto en ámbitos más amplios de sentido, al proceso de indagación o búsqueda, a la suscripción activa de lo dicho y del diálogo con el lector, quien al asomarse al ensayo se encuentra ante un texto abierto y permanentemente reactualizado (69).

De manera que se trata de un presente de doble filo: por un lado, perpetuamente enclavado en su horizonte; por el otro, en búsqueda de una constante reactualización. Estos textos no sólo pretenden causar un efecto en lo inmediato, sino que aspiran a reencarnar, a que desde nuestra perspectiva de lectores su juicio se despliegue convincentemente.

Por otra parte, el soporte de la crónica, el periódico, la dota de una temporalidad inmediata. La crónica se despliega en el devenir del día a día. Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* reconoce que la periodicidad de estos textos implica el paso del tiempo y la inmediatez (73). El libro tiende a perdurar, aunque a veces no lo logre; el periódico tiende a pasar, aunque a veces no se deseche inmediatamente. La crónica, empapada de presente, se enfoca en el acontecer diario, está enclavada sólidamente al día exacto en que fue publicada. La lectura de estos textos exige la conciencia de que fueron hechos para un día específico y al mismo tiempo intentan dejar su impronta en el campo cultural. Aunque la letra pase, el sentido pretende perdurar.

Un presente perdurable sólo es posible con un medio como la prensa. Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* describe los procesos mediante los cuales un espacio como el periódico se hizo posible. De acuerdo a este pensador, en la época moderna la representatividad feudal se disuelve y los asuntos pasan a la esfera de lo público. De manera que los sucesos económicos y las novedades pasan a formar parte de un ejercicio de poder continuado (56). Al mismo tiempo, la administración económica familiar, que solía ser doméstica, pasa a ser el elemento fundamental de la constitución de lo “público”; de manera que se convierte en parte del interés general. La construcción de una sociedad mercantil, como la mexicana a finales del XIX, supone la interdependencia de poderes económicos, por lo que la administración de cada casa concierne a la sociedad en general. Gracias a la configuración capitalista, el espacio de lo público gana terreno a lo privado y se consolida como un espacio común (57).

En esta tesitura, el poder público se inmiscuye en lo privado. De ahí pueden extenderse dos consecuencias inmediatamente discernibles: por un lado el individuo se convierte en ciudadano público al llevar sus asuntos económicos anteriormente privados a la esfera pública; y por el otro, los ciudadanos se encuentran ante la necesidad de criticar al poder público, pues las resonancias económicas de su actuar llegarán “hasta la cocina”, es decir, hasta lo más íntimo del ámbito doméstico o social: a la familia, al despacho, a la cátedra, al púlpito, al salón, al restaurante, a la cantina, al bar, al ministerio, etc. El instrumento idóneo para realizar dicha crítica será la prensa (62). A partir de la práctica social de la prensa como instrumento de expresión de lo privado, se pretende hacer pasar al poder público por la censura de la opinión pública, constituida por entes privados ocupados de lo público (63). “La publicidad burguesa puede captarse ante todo como la esfera en la

que las personas privadas se reúnen en calidad de público” (65)⁹. Estas aclaraciones tienen múltiples resonancias; en el ámbito de la literatura, el engrosamiento de la opinión pública provoca que el escritor tenga que extraer del campo de letrados su postura estética y del campo del poder la negociación de su sustento económico. Ambas, estética y economía, se vuelven susceptibles de aparecer en la esfera pública, en la prensa. La entrada de la literatura en el mercado también provoca que los escritores consideren necesario publicar sus reflexiones sobre los medios de producción y la remuneración de su trabajo, pues su sustento depende directamente de las consideraciones que se le tengan en la vida pública. De ahí las constantes quejas sobre el papel del cronista frente al repórter, y el desdén por el periódico expresado en sus mismas páginas.

La relación entre la emergencia de un poder público y la práctica de la crónica modernista es fundamental, pero por ahora detengámonos un momento en el medio de producción: la prensa. ¿Qué características específicas tiene la prensa mexicana de fines de siglo que permiten la emergencia de un género tan ambicioso como la crónica modernista? De acuerdo a Florence Toussaint Alcaraz, el periódico jugaba un papel crucial en el México porfiriano: antes del inicio de la educación gratuita, el periódico llevaba información e instrucción a la ciudadanía (7). La producción de publicaciones periódicas en la época no es poca cosa: se editaron alrededor de 2,579 periódicos, 576 de los cuales aparecieron en la capital. En cuanto a los diarios, la Ciudad de México también acapara por mucho la producción con 101 publicaciones de las 256 de todo el país (15-16).

⁹ Es importante aclarar aquí que cuando el traductor de la edición consultada traduce “publicidad” no se refiere a propaganda ni a ningún tipo de distribución del discurso comercial, sino a lo relativo a lo “público”, la “vida pública” o la “opinión pública”. En fin, a todo lo que entra en circulación o es “publicado”, llevado a lo público (40).

En promedio, un periódico costaba tres centavos, y algunos de ellos alcanzaban los 5 o 6 centavos. Para darnos una idea del costo de la vida en esos tiempos, podemos señalar que en 1899 el precio de un kilo de maíz era de 4 centavos, 14 para el arroz, 44 para el café, 42 para el azúcar, 24 para la carne de res, y 2 para el carbón (70). En suma, el periódico era un artículo de lujo que, no obstante, podía llegar a un sector significativo de la sociedad. El precio fue disminuyendo con los años, pues se implementaron nuevas técnicas que lograron una mayor producción en menos tiempo y se necesitaron menos operadores para manejar las máquinas. Por otra parte, el financiamiento de la publicidad comercial y del Estado permitió que algunas publicaciones cotizaran muy por debajo de su costo de producción (16).

Un dato interesante para comprender la difusión del periódico es el tiraje de algunos de ellos. En 1885 *El Monitor Republicano* alcanzó los 7,000 ejemplares, mientras que *El Siglo XIX* sólo alcanzaba los 600. Periódicos con subsidio gubernamental como *El Partido Liberal* o *La Patria* de Ireneo Paz lanzaban 1,000 copias, las mismas que la publicación de oposición *El Diario del Hogar*. En 1896 apareció *El Imparcial* de Reyes Espíndola, el proyecto periodístico más grande de la administración de Porfirio Díaz, con un tiraje de entre 8 y 10 mil copias, las cuales se multiplicaron vertiginosamente hasta alcanzar, en 1907, entre 104 y 125 mil ejemplares; estos números son elevados incluso para las publicaciones actuales (31-32). Aunque no podemos asegurar que todos los ejemplares encontraban a su lector, estos datos revelan la creciente importancia de la prensa a fin de siglo. Una edición tan masiva de periódicos nos habla de una expansión de la vida pública, no sólo en cuanto al número de participantes, sino también en lo relativo a los temas que se hacen públicos: la ciencia, las artes, el comercio y la literatura, por poner algunos ejemplos.

Los datos que aporta Toussaint nos brindan un apoyo para especular sobre la situación de los lectores en el porfiriato. Hay dos tipos de restricciones que nos permiten descartar posibles consumidores de periódicos en la época, una absoluta y otra relativa. Por una parte, en el periodo 1895-1910, entre el 17 y el 13% de los mexicanos no sabían español, restricción absoluta que nos autoriza a descartar a este sector. En el mismo periodo sólo entre el 14 y el 20% de los habitantes del país sabían leer, mientras que en la Ciudad de México podían hacerlo entre el 38 y el 50% de los habitantes. Si bien esta restricción nos permite eliminar a los que no sabían leer como compradores de periódicos, no podemos descartarlos como lectores, pues se sabe que en aquellos años la lectura en voz alta de publicaciones periódicas era bastante común. De ahí que se le pueda llamar una restricción relativa, pues es posible que hayan existido más lectores en el porfiriato que personas que sabían leer¹⁰ (68). Tomando en cuenta el número de habitantes promedio –unos 10 millones–, menos los que no sabían español, menos los que no sabían leer o eran niños menores de diez años, la autora calcula unos 2 millones y medio de mexicanos con capacidad de consumir periódicos. No obstante, debe considerarse que en ese tiempo la mayoría de la población era rural y los problemas de comunicación hacían prácticamente imposible que las publicaciones alcanzaran a todo el país, por lo que el cálculo debe reducirse a apenas el 10% de compradores potenciales del total de la población –más o menos un millón de personas (69). Para interpretar a cabalidad estos datos, no podemos dejar de apuntar que este 10% de posibles consumidores es, casi seguramente, el sector más

¹⁰ Gracias a que las prácticas colectivas de lectura era comunes, pudieron existir numerosos periódicos dirigidos a los obreros que, al parecer, sí llegaban a sus destinatarios, como *El Socialista*, *El Hijo del Ahuizote*, y el mismo *Regeneración* de los hermanos Flores Magón. Por supuesto, no se puede descartar que se siguieran las mismas prácticas con periódicos que no eran propiamente obreros, sino dirigidos a las élites, como es el caso de los periódicos en los que publicaban nuestros modernistas (70-71).

influyente del México porfiriano, los que se encuentran en la cima del poder político, económico y cultural.

Los diarios se constituían en artículos de lujo para clases medias y de consumo cotidiano para las clases pudientes. Es casi seguro que sus adquirientes estaban, en primer lugar, entre los mismos periodistas, luego entre los políticos, administradores, miembros de la jerarquía burocrática, los comerciantes, los industriales, los maestros y algunos estudiantes adinerados (70).

Este es el público al que aspiran llegar las crónicas. Finalmente, un mercado potencial que comprende al millón de habitantes más influyentes de México no es para nada despreciable.

Entre el abanico de publicaciones periódicas había algunas que tenían cierto grado de especialización: publicaciones para médicos, ingenieros, obreros, mujeres, niños, etc. Para nuestros propósitos destacan las publicaciones literarias; en la Ciudad de México se editaron 23 publicaciones exclusivamente literarias y 21 periódicos “político-literarios”. Entre las más importantes se encuentran la edición literaria de *El Federalista* (1871-1877), dirigida por Alfredo Bablot; *El liceo mexicano* (1885-1892), dirigido por Luis González y Obregón; *La Revista Azul* en su primer época (1894-1896), bajo la dirección de Manuel Gutiérrez Nájera; y las dos épocas de la *Revista Moderna* (1898-1903, 1903-1911), dirigidas por Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo respectivamente (Toussaint, 41-42). Sin embargo, la mayoría de los periódicos incluían al menos una sección literaria, donde aparecían cuentos, poemas, crónicas o fragmentos de novelas. Estas secciones podían ir firmadas por escritores afamados o noveles, dependiendo del periódico y su importancia.

En general, en las publicaciones de entonces había dos tipos de escritores: los articulistas y los gacetilleros. Los primeros solían ser, además, directores editores o dueños del periódico; y se dedicaban a escribir las notas de contenido, mientras que los segundos simplemente consignaban sucesos diarios. Un periódico importante, como *El Tiempo* o *El Diario del Hogar*, contaba entre sus filas con un redactor en jefe y varios articulistas de

renombre, en la parte política y literaria (57). Hasta 1896 los periódicos, que usualmente tenían cuatro páginas, destinaban la primera a la crítica política, a la polémica, a la editorial o al artículo de opinión, generalmente acompañados de una firma conocida. Las noticias o sucesos diarios; tales como necrológicas, nombramientos, inauguraciones, sucesos nacionales o internacionales, etc., estaban destinados a la página 3 y parte de la 4, cuando la publicidad lo permitía. Esta relación entre artículo y noticia se invirtió con la aparición del aplastante periódico *El Imparcial* (1897-1914), que, gracias a la fuerza de su subsidio estatal y su tiraje, logró transformar la idea de periódico que hasta ese entonces se tenía. Con esta publicación se termina la prensa del siglo XIX y comienza la del XX, para bien y para mal (34-36)¹¹. La mayoría de las crónicas de Gutiérrez Nájera, Nervo y Tablada aparecían en las primeras o segundas páginas, ya sea junto al artículo de opinión política o junto a las noticias en la época de *El Imparcial*. Sus textos aparecían en la primera columna de las publicaciones literarias y cerca del principio en los periódicos no especializados. Esta presentación sugiere un especial énfasis en sus crónicas y subraya el peso que tenían sus firmas en la prensa a finales del XIX¹². Dentro del inventario de escritores de periódicos su nombre se encontraba en las primeras planas de las publicaciones más prestigiosas y

¹¹ En ese sentido, Alberto del Castillo Troncoso comenta: “Se trataba de un proceso en el cual la prensa transitó de la hegemonía del editorial político de los periódicos «de partido», al imperio del reportaje, impulsado por los nuevos órganos de información con pretensiones de neutralidad. Estaba en juego un cambio hacia los intereses de empresa, en el que los reporteros se profesionalizaron, los artículos literarios y las noticias se convirtieron en mercancías y el objetivo primordial se orientó a la atracción de nuevos lectores y anunciantes” (109). ¿Cómo pedirle los escritores modernistas que hablen de política, como sus antecesores románticos y nacionalistas, si la prensa que les da cauce, medio y sentido tendía a evitar deliberadamente esos perfiles de escritura? El cambio de estrategia en la pluma de los escritores y la especialización tanto de la prensa como de la literatura coinciden con la modernización del periodismo en nuestro país. La crónica es expresión de una nueva prensa, en donde cabe más lo cotidiano, y donde el efecto es fundamental para lograr atraer lectores. Aunque parecía que los literatos de élite despreciaban el espacio periodístico, en realidad se trataba de un tópico que les daba un aura especial. No obstante, conservan en esencia un patrón similar de escritura que les demandaba ser atractivos, dinámicos, variados y poco dados a la editorial política del régimen anterior.

¹² En el Anexo I se consignan las páginas en que aparecieron los textos de crítica literaria que aquí se toman en cuenta junto a una breve descripción del espacio físico que ocupan. Aunque se trata únicamente de una pequeña muestra del universo de crónicas y textos literarios que estos autores publicaron, nos da una idea del espacio que se les destinaba en la prensa.

duraderas. Existieron muchos periódicos combativos, obreros o infantiles en los que no participaron. Si consideramos a todas las personas de la época que ganaban dinero en los procesos de escritura, composición y venta de periódicos, estos autores eran los más privilegiados, sin duda alguna¹³.

Crónica, prensa y modernismo son parte del mismo fenómeno. La multiplicidad de la crónica depende del éxito comercial del periódico, y las innovaciones estéticas del modernismo tuvieron éxito y difusión gracias a la efectividad de la crónica y a la influencia de la prensa. Más que el elemento narrativo, la crónica de entonces se define por la intermediación del periódico, lo que hizo posible que el género se convirtiera en “*una forma de renarrativizar casi cotidianamente un orden real que se ha fragmentado*” (Rotker, 175), una narración del acontecer, del presente. La diversidad de los periódicos y sus demandas de novedad se corresponden con las características de la crónica; mientras que la influencia de la prensa en la opinión pública permitía a los modernistas colocarse en un lugar privilegiado de escritura. El periódico, con su organización comercial y su distribución masiva, representaba una violencia discursiva que retumbaba en el campo cultural y en los géneros discursivos de entonces. Apunta Julio Ramos:

El periódico moderno materializa –y fomenta– la disolución del código y la explosión de los sistemas estables de representación. El periódico no sólo erige *lo nuevo* –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos,

¹³ Las constantes quejas de Gutiérrez Nájera contra la prensa o el repórter son hasta cierto punto infundadas. Hasta el día de su muerte, el papel que jugaba en el periódico era mucho más relevante que el del gacetillero o repórter, no había punto de comparación. María Teresa Camarillo revela la conciencia que los escritores finiseculares tenían acerca de la importancia de la prensa: “La Prensa Asociada de la Ciudad de México logró consolidarse a fines de 1885. En enero de 1890 se transformó en Prensa Asociada de México, con socios de diferentes estados de la República. La presidieron, entre otros, Ireneo Paz, Apolinar Castillo, Heriberto Frías, Rafael Martínez y *Manuel Gutiérrez Nájera* [...]. En sus mejores épocas intentó darle al periodismo una categoría académica mediante la organización de conferencias, exposiciones, conciertos y cursos especiales para sus agremiados” (155). El subrayado es mío. Es evidente que el Duque no despreciaba a la prensa en ningún sentido. Cuando en sus escritos se queja de su situación de periodista, es indispensable tomar en cuenta su punto de enunciación y la construcción de un *ethos* de escritor que apunta hacia la conquista de espacios y bienes simbólicos.

tanto publicitarios como informativos; también *deslocaliza* –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo (123).

Si los géneros literarios en México a finales del XIX nos parecen incompletos o fallidos es porque los hemos aprendido a leer en libros, y los hemos extirpado de su medio real de desarrollo. Más que un soporte material, la prensa se introduce en los textos y los transforma, los “deslocaliza”; de manera que la crónica genera una temporalidad propia de la mano del periódico y sale a la conquista de sus propios modos de representación y posiciones estéticas, así como de su idea de escritor, escritura y poder. Debemos tener presente que *crónica, prensa y modernismo son parte del mismo fenómeno*.

El deslizamiento de los asuntos privados hacia la esfera pública y su ensanchamiento estaban fuertemente relacionados con el desarrollo periodístico del porfiriato. De pronto los asuntos íntimos de la escritura, la tramoya, se descubrió, y las críticas literarias aludían a procesos de composición, producción y venta de textos. La crónica representa ese espacio íntimo del escritor modernista llevado a la tribuna pública –su cocina descubierta–, donde puede expresar sus quejas, temores y ambiciones sin ambages. Este género tiene la doble ventaja de permanecer y perderse: el presente de la crónica le permite desvanecerse apenas se termine el día y al mismo tiempo, su presencia y su publicidad abren el espacio para crear efectos perdurables. Así podríamos resumir la relación entre modernismo y crónica –presente que se queda y que se va–, pero más importante que eso, así entendemos la emergencia de un género como la crónica modernista de crítica literaria.

La crónica literaria y la ficcionalización del campo cultural

La crónica es un espacio heterogéneo como las literaturas latinoamericanas en general. Según Antonio Cornejo Polar, se trata de “literaturas sujetas a un doble estatuto sociocultural” (“El indigenismo...”, 451), es decir, son diversas en distintos aspectos. En contraparte, las literaturas homogéneas, por así decirlo, circulan en el mismo espacio. Cornejo da el ejemplo de los relatos de José Donoso en Chile, en donde la clase media es la protagonista y la consumidora: “hay en ellos un proceso ideológico absolutivo, lo que es exclusivo de un sector social determinado” (455). En cambio, la heterogeneidad implica lo múltiple dentro del proceso productivo, lo cual genera una zona de conflicto porque al menos uno de los aspectos no coincide culturalmente con el resto.

Para este autor, la heterogeneidad puede encontrarse, al menos, en cuatro elementos básicos: la producción, el texto resultante, el referente y el sistema de distribución y consumo (455-456). La producción de la crónica se llevó a cabo por escritores altamente especializados y cultos para un público consumidor medianamente culto y diverso. Por otro lado, la crítica literaria pretendía centrar ciertos valores estéticos y determinadas nociones de autor, relacionadas con el beneficio económico, en un campo cultural que, en un principio, no los reconocía. Acaso el éxito de las crónicas está precisamente en estos dos niveles de heterogeneidad, pues la necesidad de volver públicas las nociones estéticas y las necesidades económicas de los escritores los llevaron a innovar formas susceptibles de consumo masivo. En otras palabras, para subsistir en un sistema de consumo como el periódico del México porfiriano era indispensable producir un texto heterogéneo, al mismo tiempo culto y masivo, aleccionador y parcial, que convenciera al público de la necesidad del autor único y privilegiado. Es decir, una crítica de corte académico en ese contexto sería

absurda, pues su intelección se hubiera refugiado únicamente en un sector de la población que ya de antemano estaba convencido de la importancia de la letra¹⁴.

En el mismo artículo, Cornejo rescata las crónicas del Nuevo Mundo como ejemplo de heterogeneidad, sus comentarios bien podrían aplicarse a la crónica modernista¹⁵:

Todas las crónicas, hasta las menos elaboradas, llevan implícito un sutil y complejo juego de distancias y aproximaciones: si por una parte producen una red comunicativa donde antes sólo había desconocimiento o ignorancia, por otra parte, pero al mismo tiempo, ponen de relieve los vacíos que separan y desarticulan la relación de las fuerzas que movilizan (457).

Estos juegos no son para nada neutros, existe un conflicto político-cultural en el seno de las crónicas del Nuevo Mundo y las modernistas. La especialización de la literatura y la salida de los escritores de la administración estatal provocaron un abismo entre los discursos de poder y los meramente literarios. El puente de enlace entre un público que no consume literatura y unos escritores inclinados al esteticismo es la crónica. Al mismo tiempo, este puente se encuentra minado por conceptos especializados y valores exclusivos de los escritores, como “el arte por el arte” o la deificación de la belleza.

En otro artículo de 1994 titulado “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”, Cornejo Polar refina su concepto de “heterogeneidad” y lo separa de términos clásicos como “mestizaje” o “trasculturación”. “Había que formular otro dispositivo teórico que pudiera dar razón de situaciones socio-culturales y de discursos en los que las dinámicas de los entrecruzamientos múltiples *no* operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades” (369). En efecto, lo heterogéneo para Cornejo no implica armonía

¹⁴ Marginalmente, aquí me gustaría sugerir una pregunta: en los tiempos actuales, donde la mercantilización global de los productos literarios nos hace preguntarnos sobre el lugar del escritor y la literatura; ¿qué tipo de crítica sería apropiada o siquiera posible?

¹⁵ Aunque sale de los límites de este trabajo, no está por demás señalar que un trabajo de comparación entre las crónicas del Nuevo Mundo y las modernistas desde la perspectiva de la heterogeneidad podría considerar los procesos de modernización e independencia, junto a los de conquista y evangelización. Aunque no podría sostener una relación directa entre estos dos tipos de texto, sí se puede afirmar que ambos resignifican un referente inédito.

sino violencia. En el caso de la crónica literaria, el encuentro entre periodismo y literatura no puede entenderse como un sincretismo estable y sin problemas. En primer lugar, se trata de discursos inestables, no obstante que se suele asumir teóricamente una postura que los pone en caras contrarias de la moneda modernista¹⁶. En ese tenor, la producción cronística se llega a colocar en el periodismo, pero se olvida que la mayoría de los textos mexicanos del XIX que hoy aceptamos como literarios aparecieron por primera vez en las páginas de la prensa. De manera que el periódico era el medio de producción por excelencia de la literatura y el periodismo al mismo tiempo, y no siempre hay una línea divisoria clara entre ambos discursos. Finalmente, las marcas formales que elegimos leer como literatura o periodismo son arbitrarias y evaden el conflicto. Ni el periodismo elude la ficción, ni la literatura al referente necesariamente¹⁷; por lo que ni lo “literario” ni lo “periodístico” existen en la crónica, sino que ambas son entidades en conflicto. Más que de dos discursos estables que se sincretizan, hablaríamos mejor de discontinuidades que tensan el campo cultural y generan relaciones de poder entre la producción, texto, referente y sistema de consumo. Más que de dos géneros que se unen, hablemos de uno solo que es heterogéneo.

La idea de que la letra y el poder van de la mano en América Latina ha sido prolíficamente trabajada por Ángel Rama en su conocido libro *La ciudad letrada*. Según apunta este estudioso, en nuestro continente el signo existe independiente del referente, el

¹⁶ Por ejemplo, en la opinión de Belem Clark: “De la lucha interna entre el periodista y el poeta, Manuel Gutiérrez Nájera se convirtió en el maestro de la crónica, espacio escriturario que defendió a pesar de la división, especialización y mercantilización de la literatura” (*Tradición...*, 50). ¿Los oficios de periodistas y poetas estaban suficientemente consolidados como para proponer una mezcla, o ambos se encontraban a cada paso?, ¿si Nájera defendió a la crónica de la mercantilización de la literatura, por qué cobraba por ella? El conflicto de la crónica representa el encuentro de dos discursos en su tiempo inestables, aunque para nosotros sean teóricamente diferenciados.

¹⁷ En artículo dedicado a la crónica de Carlos Monsiváis, Linda Egan establece que ni al periodismo le está vedado imaginar –o ya directamente mentir– ni la literatura tiene prohibido hablar de la realidad inmediata (148-151). Ella define a la crónica como un encargo “que no puede permitir que su elaboración artística desaparezca a su referente real” (155).

universo de las letras sobrevive porque no está a merced del mundo físico (45). Uno de los más grandes conflictos que encarna la heterogeneidad de la crónica es la existencia del signo antes que la cosa, la creación simbólica de la cosa; y esta cosa no es más que la modernidad en sus múltiples caras, desde la modernidad urbana¹⁸, hasta la social, educativa o literaria. Después de 1870 “la letra apareció como palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos” (103). De manera que la estrategia de la crónica modernista literaria corresponde a la necesidad de recodificar un campo cultural específico. No importa si las ideas estéticas que apuntan nuestros autores son novedosas o repetitivas, no hay que olvidar que se está construyendo un discurso moderno de lo literario en México. La crónica literaria –con las posibilidades que le da el periódico y con su carácter heterogéneo– abre nuevos campos discursivos, apunta hacia discusiones posibles dentro de una sociedad específica. De esta manera, el nuevo género fue capaz de oponerse al poder discursivamente –así entiendo la “autonomía” que menciona Rama–, pero también de plegarse a él desde otro campo –así entiendo la heterogeneidad conflictiva de Cornejo. Así pues, la crónica literaria fue capaz de ficcionalizar el campo cultural antes de que este tuviera una configuración moderna. Sus postulados estéticos se traducen en posiciones

¹⁸ Recientemente, Lucía Pi Cholula, en su trabajo titulado *La ciudad literaria: la construcción de la ciudad moderna y los imaginarios urbanos en la crónica finisecular*, ha sostenido que la crónica moderna ficcionaliza los espacios urbanos y les da lugar a partir de su puesta en símbolos: “La crónica moderna es el resultado latinoamericano de esta búsqueda incesante de algo que permitiera aprehender el mundo cambiante y retrata las transformaciones de la modernidad. Sin embargo, la crónica no se queda únicamente en el espacio de la fotografía instantánea, sino que por medio de la escritura no sólo retrató la modernidad sino que contribuyó en su construcción, generando diariamente imágenes que se depositaban en el universo de significaciones de los lectores, en las paredes de ladrillos intangibles, en los imaginarios urbanos” (180). A este texto y a su autora les debo gran parte de la idea de la ficcionalización del campo cultural que se expone a continuación.

dentro del campo, en negociaciones con el Estado y en prestigio cultural extraído de los lectores de periódicos, el millón más influyente del México porfiriano.

De acuerdo a Pierre Bourdieu, existir socialmente implica una serie de automatismos discursivos y mecanismos mentales que nos hace pertenecer a ciertos grupos y a tejer redes de relaciones que nos colocan en lugares determinados del espacio social (*Las reglas...*, 56-58). No obstante, “la escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social” (56). Así pues, la diversidad del género crónica responde a un “uso” específico, como querría Amy Devitt. La ficcionalización del campo cultural se levanta sobre el edificio de la prensa porfiriana y el mundo de la letra impresa en general. El presente perpetuo de la crónica apuntó en su momento a la resignificación de la cultura y perduró en los efectos que perseguía. Finalmente este género, con su doble estatuto de autonomía y cercanía al poder, resuelve su conflicto en una forma que cruza fronteras y rompe las leyes de la categorización textual. La heterogeneidad de la crónica literaria es un síntoma de ello.

CAPÍTULO II: EL PROCESO DE LA CRÍTICA LITERARIA MODERNISTA

Para nosotros, lectores y hablantes del siglo XXI, la separación de discursos nos parece algo natural. No hay nada raro en la capacidad que tenemos de hablar de literatura y política, arte y ética en terrenos diferenciados y en ocasiones incluso antagónicos. En todo caso, lo que nos parece difícil, para lo que tenemos que esforzarnos especialmente, es para reunir esos términos en una sola interpretación coherente que respete las diferencias. Justamente cuanto más políticos se tornan los escritores, menos literarios nos parecen; cuando se insinúan menos perdurables es justo cuando prueban su pluma en el terreno de la producción de textos o en el sustento económico del artista. Acaso esa interiorización de discursos plenamente especializados es lo que nos separa del gusto y la práctica de nuestra literatura del siglo XIX, centuria de convivencia, conflicto y proliferación del literato político, del literato científico y del literato moral. Entre ellos y nosotros se encuentra el modernismo, mediador no sólo entre siglos, sino también entre guerras fratricidas de Reforma y Revolución.

Para Miguel Gomes el modernismo implica una metacrítica en sí, un quehacer que los escritores emprenden sobre sí mismos, en su construcción y destrucción. Bajo estos parámetros, el esfuerzo de la crónica de crítica literaria no es dar espacio o justificar una poética, sino crearla en su seno mismo, como parte de un entramado ficticio que configura los albores literarios del siglo XX, con todos los conflictos de su heterogeneidad. “Que Blanco-Fombona o Baroja denostaran una corriente literaria a la que pertenecían lo explica uno de los rasgos de ésta: el ejercicio autocontemplativo, metalingüístico. Nadie se rió mejor y más abundantemente de los excesos del modernismo que los modernistas mismos” (X).

Estos dos elementos, separación discursiva y metacrítica, configuran este objeto mediador que es el modernismo, con todo su poder transformador y conflictivo de la práctica literaria y la idea de escritor. Este suceder, está cruzado por el cronotopo del periodismo. Según Bajtín, un cronotopo es la articulación del tiempo y del espacio en la literatura, en ellos “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (238). A su vez, un cronotopo representa el punto de articulación básico que relaciona diversos mundos con el del texto, pues en su entrelazamiento temporal y espacial, tiende a entablar un diálogo tanto con otros cronotopos de la obra, como de los mundos del autor, el lector, el oyente o el intérprete; “y esos mundo son también cronotópicos” (400-401). En suma, la materialidad del periódico y el doble presente del discurso periodístico conforman el cronotopo básico de la crónica de crítica literaria que nos ocupa.

El modernismo no fue hecho de una vez y para siempre, sino que cruzó por varias etapas de transformación e incluso tuvo que superar al menos una época de incertidumbre en donde su trascendencia no estaba asegurada. El periódico fue testigo de ese proceso en sus diferentes fases, y así como este cronotopo enarbola un presente de efectos perdurables –como las ideas de “escritor”, “literatura” o “modernismo”–, también evoca otro de textos inmediatos, sujetos a la fecha de su publicación. En este trabajo nos limitaremos a las crónicas de crítica literaria porque ponen en juego más evidentemente las ideas literarias del modernismo.

En este apartado revisaremos los ensayos críticos de tres de los autores más importantes del periodo: Gutiérrez Nájera, Nervo y Tablada. La revisión pondrá un especial énfasis, como se ha insinuado, en la construcción de su cronotopo básico. Dado que trabajamos con textos que se encuentran enclavados en un momento y bajo una

materialidad específicos, los tomaremos como puntos de referencia fijos. En otras palabras, el análisis que aquí se propone se ciñe a una serie de textos de crítica literaria puestos en perspectiva temporal; no hay duda que estos textos tienen una relación estrecha con sucesos y otros discursos de su época que están determinados también por la convivencia textual y por el devenir político. Sin embargo, el análisis descarta ese devenir y se enfoca en resaltar relaciones entre las crónicas críticas de nuestros autores a través del tiempo. Las conclusiones pues, deben ser consideradas a la luz de estas restricciones, no obstante que nos parecen válidas para describir el panorama intelectual modernista del México en torno a 1900.

El análisis de cada texto responde a líneas generales de interés para este trabajo, sin descartar la posibilidad de otras interpretaciones. Básicamente, se trata de indagar sobre la emergencia de un proceso ficcionalizador particular para la literatura, un sujeto artístico autónomo y un sitio de enunciación —en el juego de las jerarquías culturales— y sus transformaciones a través de la práctica crítica del Duque Job y el grupo modernista. Como veremos, la delimitación de un código, un sujeto y un sitio son fundamentales en la construcción de lo que hoy conocemos como modernismo. Por un lado, encontramos que Gutiérrez Nájera emprende un esfuerzo sostenido por delimitar un campo literario específico y autónomo, mientras que el grupo modernista que le sigue pretende la rectoría de ese campo junto con la venia económica del régimen del dictador Díaz. En ese sentido es que comentamos los ensayos de crítica, no sólo como enunciación de postulados estéticos, sino como problematización de dicho postulados¹⁹.

¹⁹ Con el fin de hacer más accesible la lectura, las referencias biblio-hemerográficas de cada uno de los textos de crítica literaria de nuestros autores se encuentra enlistada en el Anexo II. En primer lugar se puede leer la publicación original de cada texto, más tarde sus reimpressiones en la época, si las hubo, y finalmente el sitio de consulta, además de otras fuentes posibles en caso de haber sido localizadas.

Manuel Gutiérrez Nájera y la ficcionalización de un código crítico

Gutiérrez Nájera es uno de los escritores modernistas más prolífico en lo que a la crónica de tema literario se refiere²⁰. Su trabajo en este terreno se extiende desde el temprano año de 1876 hasta la antesala de su muerte en el 95. A lo largo de los casi veinte años de ejercicio crítico el Duque contribuyó de forma decisiva a las transformaciones literarias, sociales y políticas que derivarían en una idea distinta del escritor mexicano y de su papel en el mundo. El crítico, empero, no siempre fue el veterano censor de sus últimas crónicas, como veremos páginas abajo; por el contrario, su práctica, sostenida materialmente por el periódico y la revista, participaba de un campo intelectual específico, con todas sus jerarquías y transformaciones a través del tiempo.

Creo pertinente poner en perspectiva el corpus crítico de nuestro autor para entender su presente de enunciación y la relación de inmediatez que esos textos guardan. En otras palabras, no creo que el Duque haya sido un infortunado escritor caído en el periodismo, por el contrario, era el cronista de las élites, de acuerdo a los diarios en los que publicaba, y este hecho, antes que nada, le confería seguridad económica. La construcción del *ethos* del escritor apunta hacia la conquista de espacios y bienes simbólicos: frente al repórter o el gacetillero Nájera se coloca en una jerarquía social, moral y política que está por encima. Una forma del auto-encumbramiento es el desprecio por la contraparte, una forma de mover al público es la queja, una forma de sobresalir en el campo literario es la conquista de lugares simbólicos privilegiados frente a los otros escritores. No podemos obviar el cronotopo del periodismo en estos textos, el cual les confiere un fuerte anclaje en la situación inmediata. De tal suerte que los conceptos de nuestro autor, sus filias y fobias, sus

²⁰ Como se puede ver en los volúmenes que recogen este tipo de textos: *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios*, y *Obras IX. Periodismo y literatura*.

posturas literarias en suma, no pueden ser extendidas sin más al grueso de su obra. La interpretación de los valores estéticos en este caso debe comprender una fluctuación propia del periódico; más aún, debe considerar los cambios, variantes y contradicciones que vivió el escritor a lo largo de su dilatada escritura.

La “poética del pensar”²¹ que supone esta crónica es la puesta en marcha de un proceso ético que busca su forma estética propia. En otras palabras, supone una manera específica –poética, si se quiere– de tratar el referente. Bajo esta lente, la crónica no es neutra ni pura forma libre, sino una forma específica colocada ante una inconformidad con el mundo, de ahí los procesos de ficcionalización que implica. Por ello, las relaciones entre las posturas críticas de Gutiérrez Nájera y el campo que las sustenta son diversas y cambian en la medida en que el escritor y el propio campo evolucionan. En este capítulo nos dedicaremos a explorar esas relaciones y sus variantes a través del tiempo, con el fin de verificar los procesos conflictivos de ficcionalización del Duque, la consolidación de un lugar de enunciación en el campo cultural y la construcción de un “sujeto artístico” especialista en hablar del arte.

La primera crítica del Duque: Arte vs. Materialismo y la ficcionalización de un código diferenciado (1876)

El año de 1876 puede considerarse como la época de consolidación de un discurso crítico para Manuel Gutiérrez Nájera. Con tan sólo 17 años hace su entrada no sólo en el campo de la crítica literaria, sino también en el terreno de la polémica. En efecto, en aquel temprano año, el Duque entabló la discusión que lo llevaría a la creación del conocido texto “El arte y el materialismo”, acta de nacimiento simbólica de su quehacer como crítico literario. En

²¹ El concepto está tomado del libro *Situación del ensayo* de Liliana Weinberg (48-49)

suma, este año se caracteriza por el contraste entre el crítico mordaz e intolerante de la polémica, y el mesurado novato que poco a poco se iba dando a conocer. Por debajo de todo este deambular, el Duque comenzó a ficcionalizar un código crítico diferenciado dentro del cronotopo del periódico que al mismo tiempo representaba una postura dentro de un campo cultural. Un código que no sólo se sostenía por el estilo, sino que suponía una postura respecto al arte, al artista y a la producción artística; así como una serie de oposiciones binarias que contribuyeron a dibujar las líneas que lo separaban de sus antecesores en el campo cultural mexicano a fines de siglo XIX y le conferían un sitio particular.

“El arte y el materialismo” denuncia, además de una voluntad de distinción, un esfuerzo específico por oponerse al discurso positivista. Reiteradamente, el autor contrapone visiones que él identifica como “artísticas” a las que considera “materialistas”. Sin embargo, su caracterización del opuesto material es parte del esfuerzo por definir al arte, no una precisa oposición doctrinal contra el positivismo. De manera significativa, el poeta Nájera considera que para hablar de arte hay que “oponerse”. En el seno mismo de su teoría del arte, en sus imágenes de comparación y en el decurso entero de su crónica, la contraparte “materialista” está presente. Pero no un materialismo equivalente a cualquier doctrina que podríamos enunciar, sino uno acomodado justamente para contraponerse a su noción de arte. Un “materialismo” que no existe sin el “arte” y viceversa. En suma, con este ensayo Gutiérrez Nájera consolida una idea de arte impregnada por una ficcionalización de código distinto que programáticamente se opone a una idea de “materialismo”. No hay otra manera de construir dicho código que con la propia praxis crítica. En ese sentido, asimismo resulta sumamente significativo que el Duque comenzara su carrera como crítico “oponiéndose”, tomando parte en una polémica.

En 1875 el poeta michoacano Agapito Silva dio a la imprenta la colección de poemas *Páginas sueltas*²², en las que, a decir del Duque Job, cultiva el género conocido entonces como “alemán”, o *lied*²³. Por su parte, un año después Francisco Sosa publicó en *El Federalista*²⁴ una reseña sobre el libro de Silva en la que desestima la sensibilidad del poeta y su vocación por la lírica. Según el periodista, “Agapito Silva debe emplear su talento en obras más útiles”²⁵, pues las necesidades de la época:

Exigen algo más que esas estrofas apasionadas en que campea un idealismo sin objeto, y ese algo más no es otra cosa que el trabajo asiduo por llegar a un fin práctico y positivo [...]. Esto no puede conseguirse, mientras los jóvenes como Silva esterilicen su inteligencia con tareas que a nada conducen si no es a la expresión de sentimientos meramente personales (Carter, 30).

Poco tiempo después, Gutiérrez Nájera respondió a Sosa con un nuevo estudio titulado “*Páginas sueltas*, de Agapito Silva”²⁶, con ello se inaugura la polémica y el Duque comienza su propia carrera de creación crítica. Este texto se publicó en cuatro entregas,

²² Según consigna Ernesto Mejía Sánchez (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 109, n.1).

²³ “Dividese en tres partes el nuevo libro de Agapito Silva: Es la primera una colección de composiciones poéticas del género alemán; titúlase la segunda «Bocetos dramáticos»; y la tercera «Páginas blancas»” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 110). En el mismo texto, páginas adelante, el autor aporta una definición para el género: “Es el *lied* de los alemanes una composición poética breve y ligera en la forma, que ora encierra algún pensamiento filosófico, o moral, ora arranca a nuestros labios una sonrisa con la sal ática del sarcasmo, o bien encarna nuestro sentimiento con la incomparable dulzura de la melodía” (117).

²⁴ Respecto a la línea editorial de *El Federalista*, Rafael Pérez Gay comenta: “Un extraño sabor de actualidad se agrega a la fundación del diario [*La Libertad*], producto de una pelea, un amor malogrado y una separación. Sierra, Cosmes, García y De Garay se separaron de *El Federalista* porque Alfredo Bablot, el director, les corregía y censuraba los artículos. Altamirano intervino como árbitro de la riña, pero no logró nada, los jóvenes se iban a escribir su periódico a otra parte. Sierra decía, además, que *El Federalista* era un diario en quiebra, que había pasado de la penuria económica a ser una empresa con una sospechosa salud financiera. ¿De dónde había sacado Bablot el dinero? (*La Libertad*, 10.2.1878). Como suele suceder, los dos contrincantes se enseñaban. *El Federalista* era un lerdista de hueso colorado y, por tanto, un derrotado; *La Libertad*, un porfiriano y un triunfador con el dinero suficiente para echar a andar la nueva imprenta” (s.p.). Como veremos más adelante, ésta no será la única vez en que los polemistas del modernismo serán al mismo tiempo opositores al régimen de Porfirio Díaz.

²⁵ El artículo de Sosa se publicó originalmente en *El Federalista* el 26 de marzo de 1876. Hasta el momento, no he podido localizar dicha publicación, por lo que transcribo las citas que aparecen en el resumen de la polémica que hace Boyd Carter en el apartado “El arte y el materialismo” en *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos* (29-45).

²⁶ *La Iberia*, 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876.

todas en las páginas 2 y 3 de *La Iberia*²⁷, como único contenido de la sección “Variedades”. Como se consigna en el Anexo I, no siempre se incluía una parte literaria en este periódico y Gutiérrez Nájera no parece ser un colaborador habitual; por ello, puede suponerse que ésta era un trabajo especial, acaso por encargo de los editores del periódico. *La Iberia* cerró poco después de la publicación de esta crónica, por ello “El arte y el materialismo” no se publicó ahí²⁸. El texto comienza con una defensa del autor de la poesía sentimental frente al materialismo del artículo de Sosa. En seguida, Nájera hace un breve recorrido por el género de los *lied* alemanes, específicamente en referencia a Heine y a su influencia en poetas mexicanos –como Pedro Castera, José Monroy, etc. Finalmente, el autor emite juicios desiguales respecto al libro de Agapito Silva, si bien su sentimentalismo genera alabanzas completas, su falta de unidad y el género cómico que en ocasiones procura son causa de censura por parte del Duque.

Lo más interesante de este primer ensayo de Nájera para los fines de la polémica es lo que responde a Sosa en torno a la individualidad del poeta. Como ya vimos en la cita anterior, el periodista desestima las producciones que no se avocan a un fin práctico y colectivo, a un fin positivo para que el artista sea bardo del progreso de la patria. Por su parte, el Duque rechaza una vocación directamente social del poeta, no se trata de cantar dolores comunes, ni penas, ni objetivos de la comunidad; se trata del individuo. El autor no descarta la moral o el patriotismo de la poesía, sino que los subordina a la individualidad del poeta. En otras palabras, el escritor tiende al ideal y desde ahí tiende a todo lo bello, a

²⁷ De acuerdo a la editorial del día 12 de mayo de 1876, día en el que apareció la tercera entrega de la crónica de Nájera, *La Iberia* fue un periódico dedicado exclusivamente a las noticias de España. Suele comentar brevemente los acontecimientos que tienen lugar en México, y cita extensamente los documentos del congreso español. En el editorial del 14 de mayo, día de publicación de la quinta y última entrega de la crónica aludida, el director se define como patriota y cristiano, además de férreo opositor a la independencia de Cuba.

²⁸ Todas las referencias sobre el espacio físico de las crónicas se remiten al Anexo I. Cuando no hay comentarios al respecto es porque el texto no fue localizado en la *HDNM*.

todo lo bueno y a Dios; de forma que construye una moral, un patriotismo e incluso una religión personales, emanados de su propio sentir. Bajo estas premisas, la poesía no es inútil, más bien su utilidad es espiritual: si el poeta tiende al ideal de lo bello y bueno y lo expresa, entonces construye un beneficio específico para el lector: el engrandecimiento del espíritu o más bien la distinción de su “espíritu”. En otras palabras, el poeta no está comprometido con *la* verdad, sino con *su* verdad, la verdad de un código que, por ser espiritual, se supone que expresa la verdad de Dios.

Dedíquese en buen hora el historiador a relatar los acontecimientos que en el mundo se verifican; en buen hora el filósofo consagre sus tareas al perfeccionamiento intelectual y moral de la humanidad; resérvese para el moralista la benéfica censura de las costumbres sociales; empero, déjese al poeta levantar su espíritu del sucio fango de la tierra, déjesele volar libremente en alas de su imaginación por los celestes espacios del idealismo, cernerse como el águila en las ondas purísimas del éter, y soñar con mundos de luz y de ventura, con ángeles de amor y de belleza. No pretendamos coartar el arrebatado vuelo del genio, no queramos aprisionar su imaginación en los estrechos y mezquinos límites de la realidad; dejemos a los soñadores formarse un mundo a su antojo, no arrebateemos la libertad, la santa, la sublime libertad, a ese ser misterioso que llamamos poeta, a ese ser que ama todo lo grande, todo lo bueno, todo lo bello y que sufre la nostalgia del cielo [...] El arte es una escala constantemente ofrecida al espíritu humano para ascender a lo divino (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 111-112, 114).

En suma, Nájera considera que el engrandecimiento espiritual de la patria está en el tono personal del poeta, en su propio código, que, por tender a lo bello y bueno, es el código de Dios. Independientemente de las implicaciones cristianas, se trata del encumbramiento de un discurso poético por encima de los demás, que a su vez no es “cualquier” discurso poético, sino específicamente el sentimental, el propio de Gutiérrez Nájera. Como vemos, la defensa de la individualidad del poeta se proyecta en la defensa de una posición en el campo cultural, una suerte de jerarquía que aspira a tomar el centro de un campo que solía privilegiar las expresiones que se ocupaban de la colectividad. En este

punto, asistimos a la génesis de una manera de entender al arte literario y una postura diferente a la dominante en el campo de la literatura mexicana.

La polémica continuó con P.T.²⁹ y su texto “La poesía sentimental (al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera)”³⁰, publicado en la página 2 de *El Monitor Republicano*, después de las noticias extranjeras, en la sección “Variedades”. El texto comienza por una serie de elogios al naciente talento de Nájera y una disculpa por sus devaneos en nombre de su juventud. Finalmente, P.T., con una ausencia notable de argumentos señalada por Nájera³¹, expresa, a manera de axiomas, que el espíritu y el amor no existen y la mujer no es digna de la atención del hombre; y recomienda a los poetas que canten a la patria, al progreso y a la industria.

Convénzase el crítico de *La Iberia*, sistemas fundados en hipótesis no pueden tener valor alguno; no sabemos si el espíritu existe, el amor no es más que un nombre que sirve para designar la atracción de los sexos, natural y necesaria para la conservación humana, pero que no tiene ninguno de los atributos que su acalorada imaginación de poeta le concede; y la mujer, lejos de ser un ángel, como él la cree, viéndola a través seguramente de aquella a quien ama, es por el contrario, la causa de todas nuestras desdichas (P.T., 2).

El tono “cientificista” positivo es evidente. Al insinuar que Nájera construye un sistema defectuoso, el autor hace patente una distancia discursiva. El código del Duque no

²⁹ Con argumentos que no son para nada concluyentes Carter determina que P.T. es Pantaleón Tovar, militar liberal dado a escribir poesía y teatro (38 y ss.). Carter identifica positivismo con liberalismo, la aseveración es dudosa porque el liberalismo triunfante, en términos ideológicos, no implicaba necesariamente perspectivas materialistas, ni siquiera ateas. Por otra parte, el argumento principal descansa sobre el hecho de que P.T. nunca contestó la polémica y esto coincide con la muerte del mencionado Tovar el 22 de agosto de ese año –dos semanas antes de finalizada la publicación de “El arte y el materialismo”. Sobra decir que puede haber infinidad de razones para no contestar una polémica. En suma, P.T. bien puede ser Pantaleón Tovar, o bien puede no serlo. En este trabajo se prefiere P.T. por ser la firma del artículo y se evita cualquier discusión en torno a su autoría.

³⁰ En *El Monitor Republicano*, 24 de junio de 1876. Este artículo fue directamente consultado en la HDNM (<http://www.hndm.unam.mx>) porque no se encontró ninguna otra edición. En el Anexo III se reproduce íntegramente el texto, los números de página que se citan le corresponden a dicho anexo.

³¹ En “El arte y el materialismo” el Duque Job apunta: “Dice el crítico del *Monitor* que en vano ha buscado en nuestras ideas, engalanadas, según él, con vistoso ropaje, una sola que pueda convencerle, porque dimane de un raciocinio lógico y preciso; y ¡cosa extraña! algo semejante nos ha ocurrido a nosotros al leer el bien escrito artículo de nuestro escéptico adversario” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 50).

participa de las “hipótesis” y los “sistemas”, sino de la “belleza” y “Dios”. No se trata aquí de ponderar uno de los códigos por encima del otro, sino de subrayar sus distancias. Más allá de lo más o menos “filosófico” que pueda resultar uno de los discursos, o lo más o menos “poético”, destaca el hecho de que se plantean como irreconciliables. No hay comunicación posible entre ellos; y, lo que es más importante, aluden a espacios diferenciados del discurso. Junto al código “materialista” del lenguaje, existe otro código particular del “arte”.

Otro rasgo interesante de este texto es la distancia generacional que el autor marca respecto a Gutiérrez Nájera. Originalmente, P.T. alude a la juventud del Duque para desacreditarlo, disculpa sus “errores” por sus pocos años: el sentimentalismo, como la juventud, es una enfermedad que se cura con el tiempo. “Disculpamos al Sr. de Gutiérrez Nájera. Es joven, siente latir su corazón con toda la violencia con que palpita en esa edad de sueños y de ilusiones, el amor con todos sus encantos le rodea... ¡cómo, pues, no había de defender el sentimentalismo!” (P.T., 2). Bien podemos interpretar en ello una distancia simbólica entre el pensamiento de este autor y el de Nájera. No se trata precisamente de que el sentimentalismo corresponda a la generación poética del Duque y el positivismo a la generación anterior, sino que la postura de nuestro autor irrumpe como novedosa en un contexto en el que se había llegado a las conclusiones opuestas. Como joven, como nueva, esta postura toma por asalto el campo cultural y busca enraizarse en él, aún a costa de granjearse el descrédito de las posiciones antagónicas³².

³² En otra parte de su artículo P.T. expresa sorpresa por la forma original de los textos de Gutiérrez Nájera: “forma extraña y nada común en nuestro periodismo mezquino y gastado por las cuestiones políticas, y que más bien se asemeja a la forma oratoria, que tanto entusiasmo y tanta fuerza de convicción ejerce” (2). Más allá de los dejos de ironía que pueden leerse en esta cita, el detenimiento con que P.T. lee la forma puede sugerir la emergencia de un nuevo género: la crónica modernista.

Llegamos por fin a una de las crónicas críticas más reproducida³³ del joven Gutiérrez Nájera: “El arte y el materialismo”, publicada por entregas el mismo año de 1876 en *El Correo Germánico*. Las condiciones materiales de esta polémica nos dan una idea de la posición en el campo que por esos años ocupaba el Duque, el novel escritor publicó su primer texto en *La Iberia* publicación en declive que duró 9 años en circulación (1867-1876) y que en ese momento estaba a punto de desaparecer. Este texto, por su parte, se publicó en *El Correo Germánico*, periódico que tuvo sólo dos meses de vida (agosto-octubre de 1876). En contraparte, P.T. publicó en *El Monitor Republicano*, periódico que se imprimió durante 50 años (1846-1896), y que además para entonces estaba lejos de desaparecer. Las simples fechas de publicación de estos periódicos³⁴ nos dan una idea bastante nítida de las condiciones de la polémica; sin duda alguna, Nájera era un escritor joven que se enfrentaba a un periodista consolidado en el campo. Podemos especular que el joven Duque buscó una publicación que diera cabida a “El arte y el materialismo” y se tuvo que conformar con un periódico pequeño para enfrentarse a una publicación y un periodista más grandes que él, en ese momento al menos. Así también se explica el desdén de su polemista, y su respuesta rápida frente a la escritura copiosa de “*Páginas sueltas...*” y “El arte y el materialismo”. Finalmente, Nájera escribe estos textos “desde abajo”, por ello se entiende la urgencia de componer largas crónicas y de consolidar una posición crítica en ellas³⁵.

Este texto concluye que el arte debe ocuparse de la belleza y que tal elemento es inefable a la manera de Dios. Sin embargo, la conclusión del texto no es lo fundamental en

³³ Véase Anexo I.

³⁴ Los datos fueron tomados de la *HDNM*.

³⁵ Por otra parte, ésta también podría ser la razón de que P.T. no haya contestado a la polémica. Probablemente esta crónica jamás llegó a sus manos.

él. De acuerdo a lo que nos dice Georg Lukács, el escritor de tono ensayístico procura un juicio que le da unidad a su texto, pero que no concluye la vivencia de la que se ocupa. En ese sentido, se trata de “un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar”, como si en su juicio previniera la llegada de una verdad. El juicio es completo, la verdad que viene sólo un señalamiento. Esta “verdad” puede llegar o no, o puede ser superada con el tiempo, pero el texto no pierde su valor: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (38)³⁶. El presente de la crónica puede desdoblarse en el “juicio” de Lukács. Como proceso de juzgar, la crónica expresa un presente que aspira a perdurar, un efecto que se recrea y que señala lo que espera se convierta en una verdad, al menos desde cierto punto de vista.

Después de citar la negación que hace P.T. del espíritu, el amor y el valor de la mujer, el ensayista responde:

Notará desde luego el señor P.T., que hemos pasado por alto su negación de la existencia del espíritu; pero como quiera que no encontramos en su artículo un sólo argumento en pro de aquella negación, no tenemos cosa alguna que refutar, y nos vemos precisados a decir con Víctor Hugo: «a una negación sólo puede contestarse con una afirmación» (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 54)³⁷.

En otras palabras, lo que era la base argumentativa de los polemistas del Duque, el axioma sobre el que se fundan las aseveraciones apenas citadas, queda intocado. En el

³⁶ Lukács se refiere en este fragmento al ensayo y al ensayista, pero me parece que su postura puede adaptarse a la noción de crónica que se pretende utilizar.

³⁷ Según Leopoldo Zea, nuestros positivistas: “Creyeron poseer un método filosófico al cual se podía someter todo lo existente. Se consideraron poseedores de una verdad válida para todos los hombres y en su nombre atacaron todas aquellas verdades que no se conformaban con la suya. La historia no fue para ellos sino la penosa marcha que conducía a las verdades positivas. Los hombres no podían ser sino positivistas *completos o incompletos*” (18). De ahí que para P.T. estuviera bastante claro que Gutiérrez Nájera se equivocaba. “El amor es una quimera, el espíritu no existe, la mujer no es digna del amor del hombre” no es un silogismo incompleto, simplemente es una verdad, no necesita ser argumentada. Como podemos ver, en realidad se trata de una polémica entre códigos tan distantes entre sí que no pueden entablar ninguna comunicación.

proceso de juzgar de esta crónica, Gutiérrez Nájera le da la espalda a la polémica que se le había planteado. Es decir, renuncia a argumentar en el campo que sus adversarios le propusieron –campo en el que el espíritu no existe, por cierto– y señala un espacio diferenciado desde el que toma la palabra. A un “no” responde con un “sí” y esa es toda la polémica. ¿Qué significa este dar la espalda?, o mejor, ¿a qué le está dando la espalda el Duque Job? ¿A un discurso positivista?, ¿a la hegemonía cultural? La primera posibilidad supondría una postura respecto a la crítica de arte, una negativa a establecer una metodología estricta –sistemas e hipótesis– o a utilizar metáforas provenientes de la ciencia positiva y un privilegio del discurso “espiritualizante”. Por su parte, la oposición al discurso hegemónico implica una toma de posición más allá de la crítica de arte. Esta inobediencia se verá en el dibujo de un campo cultural cuyas relaciones con el poder se encontrarán permanentemente problematizadas.

Un asunto fundamental tanto en esta crónica, como en el texto del polemista P.T. es la libertad. Para éste último:

¿Dónde encontraremos un hombre más digno, no sólo de la admiración y el entusiasmo, sino del religioso respeto, que Juárez, ese coloso del pensamiento a quien debemos cuanto somos y cuanto seremos en el porvenir; porque nos libró del férreo yugo de la tiranía y salvó la independencia de la patria, porque nos dio, en fin, las instituciones benéficas que nos rigen, ese código sublime, en cuya primera página se lee la mágica palabra de Libertad?

Esos sí son asuntos dignos de la lira de los poetas, que no los cantos religiosos y las trovas de amor (2).

Así pues, nos encontramos con que este autor encumbra la libertad como valor proveniente del código civil de Juárez, una libertad política que permite al poeta cantar al mismo código civil. En términos literarios se trata de la libertad que se impone al poeta para que componga versos acerca de ella misma, una libertad para cantar “lo que debe ser cantado”.

En cambio, el Duque apunta: “Lo que nosotros queremos, lo que siempre hemos defendido, es que no se sujete al poeta a cantar solamente ciertos y determinados asuntos, [...] ese principio que defendemos, es el santo, el sublime principio de la libertad” (Gutiérrez Nájera, 52). Con ello el autor señala un campo literario cuyo signo distintivo, por lo pronto, es el de no cantar “solamente ciertos y determinados asuntos”. En ambos textos opera una determinada especialización de “discursos”; en otras palabras, se puede hablar de política y de arte en terrenos con un mayor grado de diferenciación (Rotker, 60-64). La libertad que pide el Duque sugiere el trazado de un campo discursivo específico frente a la libertad de P.T.; no asistimos al reparto de temas entre poetas y positivistas –hablar de ciencia o política, por ejemplo–, sino que en el proceso de juzgar, el autor ficcionaliza un “código” especializado, cierta forma de crear discursos que pide el poeta para sí. La incomunicación entre polemistas se debe a que Nájera rechaza un código positivo en nombre de otro, un “sí” a un “no”.

En el apartado llamado “Masa, cultura, latinoamericanismo” (202-228), Julio Ramos explica que el lugar que ocupa la cultura en la polarización modernista la coloca en la esquina opuesta al imperialismo norteamericano, al materialismo y al positivismo. Bajo esta idea, el autor demuestra que para esta generación de escritores la “cultura” se constituyó como un campo de especialización que los hacía posibles y necesarios, al tiempo que se erigía como una instancia terapéutica capaz de contrastar el voraz mercantilismo –o cualquier característica de la modernidad que se haya sentido como negativa. Es decir, no se trata sólo de un código diferenciado, sino jerárquicamente superior. Se puede leer en la última página de “El arte y el materialismo”:

Ahora bien, ¿a quién corresponden las bendiciones de los buenos?, ¿de quién son las palmas de la patria? ¿De vosotros, los que inculcáis en el corazón humano el escepticismo que todo lo agota; de vosotros, los que apresuráis al desengaño; de

vosotros, los que concedéis el suicidio? No, una y mil veces no. Son de nosotros, que en vez de herir, consolamos; son de nosotros que sostenemos los principios santos que alientan al hombre en la borrasca de la vida [...]. Son de nosotros, los defensores del amor y la familia, de la sociedad y la patria, los mantenedores denodados de la belleza (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 64).

En otras palabras, la defensa de la poesía sentimental supone una elevación moral y un código especializado respecto al discurso positivista. No es una “libertad”, ni un “arte” neutrales, sino una toma de posición también moral frente al discurso en el poder y al mismo tiempo el encumbramiento de esa postura de oposición. El artista se inviste como el sujeto defensor de la espiritualidad y de todo lo bueno y bello en nuestro país, como un “héroe”, un sacerdote del sentimiento que los profanos quieren destruir³⁸. En el pasaje más conocido de nuestra crónica leemos: “Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios. [...] Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios” (55). Nada más ilustrativo de una jerarquía plenamente diferenciada que decir que el arte es Dios.

Como citamos anteriormente, Ángel Rama opina que después de 1870 “la letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos” (103). La estrategia ficcionalizadora de Gutiérrez Nájera corresponde a la necesidad de recodificación

³⁸ De manera muy significativa, Justo Sierra, cuando habla de los primeros años como escritor de Manuel Gutiérrez Nájera, comenta: “don Anselmo de la Portilla... lo presentó al mundo de las letras mexicanas como un precocísimo poeta de estro y de porvenir... la sociedad católica que atravesaba una crisis aguda de descomposición y recomposición a consecuencia del triunfo definitivo del liberalismo, miró en Gutiérrez Nájera a su *niño sublime*, como dijo Chateaubriand de Hugo, y esperó verle tremolar, al son de incomparables himnos, los *vexilla regis* de la religión y el arte” (Carter, *En torno a Gutiérrez Nájera...*, 134). La afirmación de Sierra sobre el joven Duque está acorde a los planteamientos cristianos de “El arte y el materialismo”. No obstante, como se verá más abajo, los periódicos católicos terminarán por oponerse a Nájera, pues la creación de su código artístico no sólo desborda sistemas filosóficos, sino que también es incapaz de someterse a la jerarquía religiosa.

de un campo cultural específico, lo cual, como puede verse en la cita anterior, supone el acceso al campo de poder mediante la letra. No importa si las ideas estéticas que apunta el Duque son novedosas o repetitivas, no hay que olvidar –como él no lo olvida– que está construyendo un discurso por oposición. Más que el regreso al neoplatonismo, Nájera echa mano de él para ficcionalizar la poesía llamándola “sentimental”, ficcionalizar al positivismo llamándolo “asqueroso”³⁹, y ficcionalizar al arte llamándolo “Dios”. Con ello cumple una operación que lo encumbra como figura poética y crítica, pero sobre todo apunta hacia otras discusiones “posibles” dentro de un código que da la espalda al discurso hegemónico. Eso no quiere decir que sus discursos serán netamente “contrahegemónicos”, sino que codifican de manera distinta, lo cual abre la posibilidad de oponerse al poder discursivamente, pero también la de plegarse desde otro campo. De esta manera funciona la ficcionalización en el Duque.

“No hay esencia de lo bello y los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica” (*El sentido social*, 37), dice Bourdieu refiriéndose al arte contemporáneo y más tarde a la revolución pictórica emprendida principalmente por Manet. Estas reflexiones nos valen para entender el hecho artístico modernista. Repetir que escritores como Gutiérrez Nájera escriben “en busca de la belleza” es caer en la trampa, pues lo que en realidad se promueve consciente y sistemáticamente en esta crónica es un tipo de belleza, *su* tipo de belleza particular sobre las demás, lo cual supone una reflexión respecto a su propio lugar en el mapa de la cultura. Todo parte de una imposición crítica: “lo tuyo no es bello, lo mío

³⁹ “Guiados por un principio altamente espiritual y noble, animados de un deseo patriótico, social y literario, puesta la mira en elevados fines, alzamos nuestra humilde y débil voz en defensa de la poesía sentimental, tantas veces hollada, tantas veces combatida, pero triunfante de las desconsoladoras teorías del realismo, y del asqueroso y repugnante positivismo” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 50).

sí lo es”, que supone un movimiento constante para perpetuar un efecto. De ahí que las afirmaciones sobre arte, pero principalmente las negaciones sobre el positivismo, tienden a elevar la figura del artista y finalmente a un crítico que se apropia de una forma de codificar.

Y con mayor razón ahora que el materialismo más repugnante invade los dominios del arte, amenazando destruirlo con su calcinadora huella; ahora que de locos se tilda a los que con recto espíritu buscamos la más elevada revelación de la ideal belleza; ahora que no contentos con la imitación servil de la naturaleza, pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida, las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 60).

Reiteremos: no cualquier tipo de belleza, sino una belleza ideal en contra de la imitación de las partes bajas de las capas sociales y las larvas de una sociedad corrompida. En suma, una belleza *suya*, distintiva, un arte suyo. Así, las diferencias en la libertad de P.T. y del Duque Job se nos aparecen como una pugna por un poder crítico y por un lugar cultural. Ambos autores, en la misma medida, invocan cierta libertad que se traduce en la “libertad de escribir como yo digo”, ya sea desde el código civil o desde la belleza, se trata de una libertad impositiva. A final de cuentas Gutiérrez Nájera no se opone a la actitud de su polemista, sino que desliza su imposición –ficcionalización– política al ámbito de la vida privada, a la “individualidad” del poeta, como en el texto apenas revisado “*Páginas sueltas*, de Agapito Silva”.

Como en este caso en particular, la historia completa del campo cultural es la historia de las luchas por imponer categorías y formas de percepción frente a otras. Si las obras envejecen, es por la patente lucha por consolidar una “diferencia”, una distinción que dote a su portador de un lugar privilegiado en el campo, siempre y cuando no se normalice dicha distinción (Bourdieu, *El sentido social*, 220-221). En “El arte y el materialismo” Manuel Gutiérrez Nájera le da la espalda a un discurrir positivista en nombre de un código diferenciado, en este caso la “diferencia” en la que se empeña el Duque parte desde la

oposición de códigos: uno artístico frente a otro materialista. De ahí la importancia de la ficcionalización de conceptos en la pluma del Duque: “materialismo”, “poesía sentimental”, “positivismo”, etc.; pues “las palabras, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, tienen tanta importancia porque hacen las cosas: signos distintivos, producen la existencia de un universo en el que existir es diferenciarse, «hacerse un nombre», un nombre propio o un nombre común (a un grupo)” (Bourdieu. *El sentido social*, 220-221). Los antagonismos absolutos del Duque dificultan que los lectores permanezcan neutrales, este texto casi exige una toma de posición y con ello incurre en un mecanismo diferenciador. Es decir, la lectura de “El arte y el materialismo” produce distinciones entre textos, formas de representación y también lectores; es un texto “distintivo” que separa al “arte” y sus partidarios del “materialismo”.

Hacia el final de su texto, el Duque propone dos ejemplos para distinguir lo que él entiende por arte y lo que se opone a ello, se trata de dos pinturas sobre la creación. La primera:

Es una fotografía de la verdad material. Adán y Eva están realmente en cueros, y se les tomaría por una pareja feliz que se baña en una posesión particular. Las plantas y los árboles podrían ser clasificados por un botánico, tal es la propiedad y la minuciosidad con que están reproducidos; un jardinero podría formar un ramo de las flores que se le pidieran; un domador de fieras compraría para su colección aquel elefante, aquel león, aquel tigre. Se distingue entre los pájaros, al tordo del mirlo; entre los insectos, la abeja de la mosca epiforme; entre los moluscos, la púrpura del múrice; y un geólogo dirá viendo el país del cuadro –este es *humus*, esto es terreno primario, terciario o cuaternario.

Pero después de haber admirado todo esto con los ojos de la cara, echáis de ver que no se ha asomado a ellos vuestra alma (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 59).

El tono paródico es evidente: Adán y Eva “están en cueros” en una de sus posesiones, casi como una pareja de burgueses que atestiguan el despliegue de la botánica, la zoología, la geología y la matemática. Los espectadores de la escena son un jardinero y un domador de fieras que solicitan entrar al paisaje en términos de compra-venta. Finalmente, en toda esta

obra no aparece el “espíritu”, ni el alma, ni el arte; en lugar de ello, aparece el *humus* y el terreno: nada más mundano. Evidentemente estamos lejos del discurso que precede al Duque en la polémica, el autor no imita el código materialista y sistémico de Sosa o de P.T., no obstante, tanto en el léxico, el recurso de la enumeración y la clasificación del paisaje, como en las reacciones que despierta –querer comprar, querer vender– se experimenta cierto tono paródico en el cuadro que desestima la representación realista o fiel a la que aquellos autores aludían⁴⁰.

Por su parte, el paisaje artístico:

Deja en cambio mucho que desear como fiel imitación. No se comprende bien qué árboles son aquéllos; hay acaso algún león con peluca y algún elefante que tiene grandes narices en lugar de trompa; hay faltas de corrección en el dibujo y grande escasez de detalles: empero, la composición es grandiosa; los pájaros cortan el aire, los brutos corren por la pradera mostrando su variedad infinita y como negándose a la servil imitación; el aire y la luz lo bañan todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos. El pensamiento, herido por aquella apariencia de verdad que encierra el sentimiento de la verdad misma, y como un ángel que para llegar con sus alas al cielo toma impulso hiriendo con su pie la tierra, desde la obra del artista se eleva hasta la grandeza de Dios.

He aquí el arte (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 59).

No hay domadores que quieran comprar las fieras, en cambio, éstas llevan peluca y grandes narices; la naturaleza misma se niega a la imitación, el pensamiento se eleva en nombre del sentimiento y la composición es “grandiosa”. En este cuadro, en suma, se asoma Dios. Los ejemplos evocados por el Duque son un artificio magistral para ejemplificar la distinción de códigos. Nájera nos propone dos pinturas que no vemos, a las que no tenemos acceso más que por su descripción; en otras palabras, se trata de pinturas que no existen sino en el lenguaje que las describe. En ese sentido, lo descrito se define no sólo por la acumulación

⁴⁰ Por ejemplo, al comentar el artículo de Francisco Sosa, P.T. apunta: “El Sr. D. Francisco Sosa publicó en *El Federalista* un juicio crítico de las *Páginas sueltas* de Agapito Silva, en el cual criticaba principalmente el género sentimental al que las composiciones mencionadas pertenecen, aconsejando a su apreciable autor a que se dedicase al género realista, que es el único admisible en nuestro siglo” (5).

de elementos, sino por los adjetivos que los acompañan, por el orden de la presentación, y por la tierra vuelta *humus* en contraste con el aire transformado en color y alegría. El tema es el mismo, incluso hay algunas palabras que se repiten; sin embargo, la manera de codificar es opuesta.

Este ejemplo parte de una impostura, pues se supone que los pintores deben ocuparse del momento de la creación del Génesis. Es evidente que un pintor materialista no pintaría aquello. Por principio, no hay posibilidad de encuentro, ni de reconciliación: se trata de discursos antagónicos. No hay manera de salvar la diferencia que propone el Duque porque no es una distancia entre argumentos, léxico o metáforas, sino en la construcción de ese mismo discurso. De ahí que este trabajo proponga una distinción de códigos, pues se trata principalmente de un inventario de “posibles” en el discurso, una gramática del pensamiento que distingue a Sosa de Nájera, o a P.T. del Duque Job. “El arte y el materialismo” está muy lejos de constituirse como un tratado de estética, ni siquiera se ocupa de definir la belleza ni de argumentar en contra de sus polemistas; por el contrario, se trata de un texto cuyo juicio se consolida a partir de la ficcionalización de un código que configura el discurso y que por definición no puede comunicarse con el anterior. El Duque en esta crónica no está dialogando con el positivismo o el materialismo, más bien genera su propio interlocutor al proponer una sintaxis del discurso que al mismo tiempo aporta las herramientas para ser entendido, dentro y –principalmente– fuera de la polémica. En tiempos de estabilidad política y cultural, Nájera propone expandir el campo e inserta toda una gramática del arte que lo distinguirá del resto de sus contemporáneos. Esa gramática genera su propio diálogo, su propio dialoguista y el particular código en el que se busca envolver el mensaje. El conflicto de lo heterogéneo que propone Cornejo Polar se hace evidente en estos antagonismos: la crónica no es la síntesis, sino la puesta en marcha del

conflicto. En cuanto a los lectores, parece natural pensar que Nájera distingue entre los “artistas” y los “materialistas”, pero el género y su publicación periódica nos hacen imposible pensar que el Duque no considerara que su texto necesariamente desbordaría a esos lectores. En otras palabras, el texto empuja a tomar postura a la diversidad de lectores que accedían a los periódicos y a la crónica, deliberadamente trata de ser un elemento de distinción.

El hecho de que el Duque se oponga a este discurso materialista no implica necesariamente que se oponga al poder; más aún, en ocasiones ese mismo código le servirá para plegarse al régimen de Porfirio Díaz. La ficcionalización de un código diferenciado no define la elección de determinados temas o determinados aliados en el campo cultural; define, primordialmente, un empeño por distinguirse; de ahí un estilo, un léxico, unas imágenes, una estructura y una forma de pensamiento. Un código particular denuncia una manera particular de manifestar el pensamiento dentro de un campo cultural, antes que un punto de vista. Decir que el modernismo de Gutiérrez Nájera es contrahegemónico requiere matices⁴¹. Como hemos visto con “El arte y el materialismo”, ante todo hay una voluntad por diferenciarse y diferenciar a los receptores en el terreno de los discursos. En ese mismo terreno la contrahegemonía es posible: el discurso cronístico del Duque se opone aquí principalmente al positivismo en tanto rector de los espíritus. Sin duda que se trata de una de las caras del poder en el México decimonónico, pero no la única.

Al final, hay que tener presente que el ataque de Gutiérrez Nájera al “materialismo” en nombre del “arte” supone el encumbramiento de una actitud artística, no

⁴¹ Cfr. “Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera” (Schulman, 125-142). Una de las tesis principales de este texto es proponer que los textos de Gutiérrez Nájera son contrahegemónicos porque descentran la modernidad. Cabe mencionar que ese “descentramiento” bien puede negociar con la hegemonía, justificarla, atacarla o defenderla indistintamente.

específicamente frente al positivismo, sino también frente a otras formas de hacer discursos. Como veremos, Nájera polemizó lo mismo con periodistas que atacaban al régimen, como con academicistas que censuraban su cosmopolitismo. La trampa está en que nos hace creer que su contrahegemonía es la única posible, o la única que efectivamente se llevó a cabo. Algo parecido ocurre con su noción de *arte*, tan ceñida a su antagonismo, que descarta otras formas:

Ese es el materialismo de la música; ese es Offenbach, que no va a inspirarse en la contemplación de la naturaleza, ni en los puros sentimientos del corazón humano, sino en la mefítica atmósfera de estruendosos festines, en las libres costumbres de las *cancaneuses* de París, *¿Y esto puede ser el arte? No; éste es el tormentoso cancan de la humanidad prostituida*⁴² (Gutiérrez Nájera, 62).

Sin duda que esta noción de arte no agota a la literatura mexicana a finales del XIX, sólo representa una forma de codificar en medio de otras, un lugar en el campo que no lo abarca todo, pero que aspira a regirlo. En otras palabras, podemos decir que el acta de nacimiento que le da origen al Gutiérrez Nájera crítico, es una polémica en la que exige para sí la noción de belleza, de libertad y de arte: un lugar rector en el campo de la literatura mexicana.

En la construcción de una crónica como “El arte y el materialismo” podemos hablar de una unidad de articulación, un punto de quiebre para un conjunto de consideraciones formales, contextuales y hermenéuticas que se relacionan con el despliegue del juicio del escritor en tanto valores de partida que no necesariamente están enunciados, como la idea de diferenciar un código.

La afirmación de Gutiérrez Nájera, que contesta y cancela la negación de su antagonista, cifra una actitud intelectual particular. Cuando el poeta trae al final de siglo mexicano las nociones platónicas de belleza y verdad, además de adoptar una tradición

⁴² El subrayado es mío.

específica, provoca una herida –una violencia heterogénea– en el panorama de los letrados mexicanos, pues escinde o interpreta esa escisión ya operada, como un corte entre el pensamiento “científico” o material y la práctica “poética” o espiritual. Con ello se inaugura una serie de temas, estructuras y formas escriturales capaces de oponerse a la discursividad oficialista –ya plenamente establecida– y capaces de señalar todo un nuevo terreno para la literatura mexicana. Por primera vez en la historia de nuestro país, el poeta no es el aedo del “discurso oficial”, sino el bardo de su propio campo cultural, el nuevo intelectual cuyas relaciones con el Estado y el mercado serán siempre complejas, paradójicas o perversas.

Consolidación de un campo cultural o los antagonismos del Duque (1880-1890)

La década que corre entre 1880 y 1890 fue testigo de la consolidación y expansión de la tarea crítica de Gutiérrez Nájera. Una vez contruidos una voz y un código propios, el Duque llevó a cabo una práctica discursiva que generó oposiciones y denuncias críticas cada vez más acusadas y que contribuyeron a dibujar con mayor claridad su posición privilegiada dentro del campo cultural finisecular. En estos años se nota no ya la intención de generar un código propio, sino su práctica, su expansión, y su dominio. Con el paso del tiempo, nuestro escritor ha conquistado cierto prestigio periodístico que le permitió llevar a cabo una crítica cada vez más autónoma y diferenciada, así como dictar principios literarios como la libertad o la individualidad. En otras palabras, no fue necesario que Nájera ficcionalizara un código cada vez que tomaba la pluma, pues conforme pasaba el tiempo, dentro del mapa cultural su lugar iba siendo cada vez más reconocido. En ello se cifra el rasgo fundamental que distinguió esta etapa de la anterior, pues en estos años fue el propio poeta quien propuso las polémicas, no fue ya el joven que defendió sus ideas frente a los

maestros, sino el provocador que concentró las miradas y los ataques críticos; de ahí que pueda afirmarse que en esta década ha ganado mayor prestigio cultural.

El periodo comenzó en 1881, año de copiosa producción crítica para el autor. Todos los textos críticos de este año se dieron a la imprenta en *El Nacional*, publicación en aquel momento naciente y con 38 años de vida en total (1880-1918), en cuyos primeros tiempos el nombre Gutiérrez Nájera aparecía regularmente entre la nómina de redactores. A diferencia de las crónicas anteriores, estos textos tienen una tribuna y un respaldo más amplio, con un proyecto editorial que durará más tiempo y con una larga vida por delante. El surgimiento de *El Nacional* y la participación del Duque en ello suponen un escalón más en el camino hacia la cima literaria respecto a su trabajo en *La Iberia* y *El Correo Germánico*.

En 1881 aparecieron al menos cuatro crónicas en las que el Duque se queja con amargura de la “pobre” producción literaria en el México de aquellos años. En “Tranquila está la venta”, por ejemplo –crónica publicada en las páginas 1 y 2– el autor apunta que “las aguas estancadas se corrompen, y la literatura que no pugna, que no lucha, que no se mueve, tiene de corromperse irremediabilmente” (Gutiérrez Nájera, *Obras IX*, 46). Por su parte, en “El movimiento literario mexicano” –página 1, inmediatamente después de la editorial– aparece un franco desprecio por los escritores de aquellos días. Al proclamar que la literatura mexicana está enferma lanzó un improperio a los que por ese año publicaron. El Duque reconoce los viejos triunfos literarios y da su lugar a personajes como Altamirano o Justo Sierra, pero a nadie más reconoce de sus contemporáneos. El autor escribe sobre la literatura mexicana que:

Sus hombros están apergaminados y flacos como los de una vieja inglesa; los pómulos salientes de su cara, le dan una vejez anticipada; necesita mucho hierro para dar fuerza a la sangre; mucho hígado de bacalao para vigorizarse; está enferma,

clorótica, menesterosa de cuidados y urgentemente necesita de ejercicio (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 189).

No se distingue en el paisaje la agitada tropa de una raza nueva, que empuña de nuevo la clava de los Hércules (191).

Si los escritores de su tiempo no merecían sus elogios, la profesión misma del escritor mexicano de entonces se halla amarga bajo la pluma del Duque. En “Las fuerzas perdidas” –página 1, después de un editorial que también versa sobre el periodismo en México– se habla de la condición del escritor en el mundo moderno. Bajo la construcción de una alegoría de la industria, se descubre al periodista como pieza de engranaje que pronto puede ser reemplazada. Se insiste sobre todo en la ligereza de las producciones de la prensa: una industria demandante no da espacio para la reflexión ni para la asimilación intelectual. Finalmente, se trata de la determinación de un sitio para el escritor en la era industrial, un sitio pobre, ciertamente, pero posible. Aunque el texto trata más bien del periodista que del literato, su condición se iguala porque el segundo requiere entrar en la industria y tomar la máscara del primero. Es interesante que Gutiérrez Nájera use la imagen de Arlequín y de Colombina para guardar el rostro del que en otro tiempo fuera artista. De esta manera plantea irónicamente el lugar del arte literario en el mundo moderno: el pasado es mejor, el presente literario es la industria y por lo tanto el escritor se encuentra degradado.

Aquel zurcidor de graves editoriales es Cassandro. Ese poeta de femenil dulzura es Colombina. Este mozuelo boruquiento que reparte puñadas o hace reír en la traviesa gacetilla es Arlequín. Acaso tras la joroba de Cassandro estaba la figura austera del filósofo; tras el disfraz de Colombina, el rostro melancólico de Tasso, y tras la careta negra de Arlequín, la faz regocijada del Satírico (Gutiérrez Nájera, *Obras IX*, 113).

El hecho de que el Duque haya publicado esta misma crónica prácticamente sin variantes cuatro veces⁴³ –dos en el mismo año del 81– pone de relieve su importancia. Nájera dejó de

⁴³ La segunda vez se publicó en *El Cronista de México* el 24 de diciembre de 1881, ese mismo día Nájera apareció como redactor de *El Nacional*. La tercera apareció en *La Libertad*, en 1883, ese mismo mes

manifiesto lo que para él en la década de los ochenta era el escritor, antes de la *Revista Azul* y de la *Moderna*: un mero engrane de una industria insaciable. Sin embargo, de alguna manera debemos entender que al hablar del periodista principalmente habla nuestro autor de sí mismo, de su posición en el campo cultural y de su sentir como escritor profesional.

En el mismo año, firmada por M. Gutiérrez Nájera, apareció una crónica titulada “*Bocetos literarios de F.J. Gómez Flores*”, en la página 2 de *El Nacional*, como tercer texto en el periódico. En ella, además de cumplir con el comentario literario, Nájera expresa algunas de sus ideas sobre la crítica. Se trata de exigencias propias de una crítica profesional: un grado importante de conocimiento, manejo del lenguaje y un espíritu cercano al espíritu artístico. Si como periodista buscó acreditarse a cada momento, si como escritor defendió su calidad y su sensibilidad; como crítico quiso conquistar el campo con un tipo de discurso elocuente, erudito y artístico.

Andan muy fuera de camino los que conceptúan la crítica literaria como una cosa llana y fácil, propia de espíritus menguados e intelectos impotentes. La crítica, tal como nosotros todos la entendemos, es tan creación como el drama o la epopeya. Es un arte acabado para el que se requiere gran copia de saberes, extremada habilidad e ingenio discretísimo (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 201).

Al buscar un lugar en el campo también desde la crítica literaria, Nájera desacreditó a una serie de críticos de pocos saberes, sin experiencia y sin sensibilidad. El Duque no descuidaba sus frentes: quiso mantener y elevar su posición como poeta, cronista, periodista y crítico; en suma, se fundó a sí mismo como intelectual mexicano. Los lamentos por la pobreza de la literatura mexicana contemporánea deben leerse también en una clave inserta en el campo cultural, en otras palabras, deben entenderse como la aspiración a conquistar una jerarquía letrada. El hecho de que este periodo comenzara con un Nájera severo que

aparecieron varias colaboración del Duque en columnas como “*Cartas a Junius*” y “*La vida en México*”, todas en la primera columna. De la cuarta publicación no hay datos.

censuraba la producción literaria, el lugar del artista y la crítica de sus pares y que desestimaba la literatura en México, sugiere una sólida conciencia de figura intelectual; o, lo que para estos efectos es equivalente, la ficcionalización de dicha figura. Bajo esa idea, diríamos que el autor, al hablar de los otros, hablaba de sí mismo; por lo que las censuras que aplicó lo encumbraban como figura crítica dentro del campo literario: “no hay buena literatura ni buenos críticos en México, yo lo digo, *porque yo lo sé*”. Una vez establecido un código crítico con “El arte y el materialismo”, estos años son los de la ficcionalización de un sujeto portador de dicho código. En otras palabras, para asaltar con determinación el campo cultural, Nájera comenzó por limpiarlo: “no hay poetas, no hay un lugar para el artista, no hay críticos, no hay literatura en México, *ahora comienzo yo*”.

Uno de los momentos más interesantes de la década de los ochenta para el Duque es sin duda la polémica que sostuvo en torno a la Academia de la lengua en México. Como hemos visto con la polémica anterior, desde el principio mismo de su carrera el éxito periodístico del Duque Job estuvo acompañado también de fuertes críticas, descalificaciones y ataques directos. En 1882, por ejemplo, bajo el seudónimo de Cero, el propio Vicente Riva Palacio satirizó a Gutiérrez Nájera, quien se defendió en *El Nacional* con un escrito titulado “Cuestión personal”. En el extremo de los ataques, en 1890, la rivalidad entre la redacción de *El Nacional* y *El Partido Liberal* empujó a Gonzalo A. Esteva y a Manuel Gutiérrez Nájera a batirse en duelo. Las pasiones que levantaba el éxito del Duque constituyen un buen ejemplo de la manera en que empezó a configurarse el campo intelectual de fin de siglo (Díaz Alejo, LXIX-LXXXVII).

Nájera no siempre fue blanco inocente de las críticas, en muchas ocasiones también él tomó la espada para asestar estocadas a sus rivales en el campo cultural. En 1884 y sin

provocación directa aparente, apareció el texto “La Academia mexicana”⁴⁴. En este artículo encontramos a un Gutiérrez Nájera francamente beligerante contra una de las instituciones que sancionaban el quehacer de las letras en nuestro país: la Academia. Los ataques no son sólo literarios, el autor tilda de conservadores a los académicos en el sentido político de entonces. Señala el Duque que los verdaderos poetas están fuera de la Academia –¿cómo él mismo?– y con ello desacredita no sólo a sus miembros, sino a la institución misma como instancia sancionadora. Es evidente que Nájera está ficcionalizándose como literato dentro del campo cultural, ello implica crear antagonismos incluso con escritores que en el pasado él mismo había elogiado, como Ipanandro Acaico⁴⁵.

Las academias son una de las primeras “formaciones de organización interna”, es decir, formaciones de producción cultural con reglas y prácticas autónomas, ajenas a las instituciones políticas directamente. Aunque en la concepción más contemporánea del artista individual ésta parezca una organización extraña, muchas grandes obras se lograron bajo formaciones de este tipo (Williams, *Sociología de la cultura*, 53-54). En particular la Academia era una formación secular que distinguía entre las artes y los oficios propios de

⁴⁴ No debemos sobreestimar estos textos, aunque desde nuestra perspectiva puedan parecer fundamentales, lo cierto es que todos fueron publicados en un sitio menor. Acaso este hecho esté relacionado con que Justo Sierra y Gutiérrez Nájera eran redactores del mismo periódico y en parte la polémica se desarrolló entre compañeros.

⁴⁵ En efecto, en 1878 apareció el artículo “Ipanandro Acaico”; en él, el Duque escribe sobre el obispo Montes de Oca: “Yo no sé si es un teólogo, yo no sé si es un filósofo, sé que es un artista. Tiene la serenidad de un río caudaloso que apacible corre entre verdura. La luz ha penetrado a oleadas en su cerebro. Su poesía parece que se escapa gota a gota como el agua de un manantial escondido. En su paleta hay sólo tres colores: el azul, el blanco y el gris perla. No es un mar que hierve, es un arroyo que se desliza” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 176). Mientras que en “La Academia mexicana”, publicado seis años después, se puede leer: “¿Cuál es el gran poeta entre los académicos? ¿El señor Montes de Oca? Su señoría ilustrísima tradujo a Píndaro y a los bucólicos griegos con bastante fidelidad y en correcto español; pero su señoría ilustrísima es de los poetas que se hacen con la receta de Masdeu. No es un poeta malo: lisa y llanamente no es poeta” (248). Por supuesto, es posible que Nájera simplemente haya cambiado de opinión en estos años, pero también podemos ver en estas actitudes disímiles los avatares de un crítico que poco a poco va construyendo un lugar para sí en el mapa cultural. Independientemente de la sincera opinión de Nájera sobre Ipanandro Acaico, las citas anteriores deben considerarse insertas en su tiempo particular; es decir, los elogios vienen de un joven que apenas busca colocarse dentro del círculo de la prensa literaria, mientras que las censuras provienen de la pluma de un hombre reconocible en el medio.

los gremios. Así pues, la relación cambió de maestro-aprendiz a profesor-alumno, pues se puso un especial énfasis en la educación artística; de ahí su carácter perceptivo. Poco a poco el prestigio artístico del academismo se fue identificando con una posición social (56-57), por ello no es raro que dentro de las críticas del Duque destaquen los señalamientos sobre el partido de afiliación política de sus miembros.

Hasta ahora, con excepciones muy contadas, la Academia se ha compuesto de personas adictas al trono y al altar; de hombres *temerosos de Dios y de la gramática*, que con igual entereza repugnan los pecados contra la ley de Dios y los pecados contra la sintaxis ortodoxa. Para aspirar a la honra apetecible de ser compañero, aunque distante, de don Mariano Catalina, se necesita tener en la hoja de servicios tantas cédulas de comunión como años hayan transcurrido desde que el candidato se acercó por primera vez a la mesa eucarística.

Sin este requisito indispensable, el portero de la Academia no abre las puertas de la augusta casa. No está por demás haber servido al Imperio de Maximiliano, pronunciando un discurso en las veladas de la Sociedad Católica y compuesto con santa devoción una oda a la Cruz o una “Vida de San Alejo”. Si el candidato es sacerdote tiene ya andada la mitad del camino (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 248)⁴⁶.

Este fragmento ilustra la confusión que promovió el Duque entre desprestigio político e incompetencia literaria. En principio, no debería existir relación alguna entre ideología o creencia religiosa y calidad poética, pero justamente el autor ha insistido en esta identificación –“temerosos de Dios y de la gramática”– porque su juicio no es fundamentalmente estético. Por el contrario, identifica a los escritores de la Academia como “conservadores” y defensores del Imperio de Maximiliano y a escritores como Altamirano, Prieto y él mismo como “liberales”. En este contexto bien se puede suponer que el epíteto de “conservadores” sirve para desprestigiar y mofarse. No parece que Nájera haga un distingo político propiamente, sino que se trata de descalificaciones en última instancia literarias, aunque sin fundamento estético. Finalmente, se trata de una falacia –el hecho de que los académicos sean conservadores y católicos no significa que sean malos

⁴⁶ El subrayado es mío.

poetas– que sugiere que el Duque Job pretende para sí el prestigio y acaso la autonomía de la Academia.

El protagonismo de la pluma de Gutiérrez Nájera en 1884 se hace evidente porque al día siguiente, sin mayor tardanza, el editor de *El Tiempo*⁴⁷, Victoriano Agüeros, respondió a los ataques del Duque⁴⁸; el periodista cayó en la provocación. No hay nada raro en ello, *El Tiempo* era uno de las publicaciones que se oponía más recalcitrantemente al trabajo de Nájera (Díaz Alejo, LXXIV-LXXVI), es completamente natural que en esta ocasión salieran a contender con él. El sólo hecho de que esta polémica se haya llevado a cabo revela un triunfo para el Duque, pues logró llamar la atención sobre el tema de la Academia. Apunta Agüeros en su texto:

De las escuelas liberales lo que *parte siempre* son las inconsideradas innovaciones que, arrollándolo todo y sin frenos ni respetos, conducen a un abismo las ideas y principios que las escuelas conservadoras tratan de salvar, y en efecto salvan (45). [...] Una corporación que abre sus brazos a las ideas nuevas que han sido probadas en el crisol del buen sentido popular, cerrándolos a peligrosas doctrinas, es una corporación que merece el respeto y la veneración públicas (46). [...] Pero lo peor del cuento es que la Academia no es más que «un grupo de personas que oyen misa y admiran al obispo Montes de Oca». Eso está malísimo. Sería mejor que en lugar de ir al templo visitaran a las doncellas de alquiler, y en vez de admirar a Montes de Oca se postraran delante del Duque Job, con todo y puro (Clark, *La construcción*, 47).

En términos de estética, el redactor de *El Tiempo* responde justamente lo que el Duque quería oír y lo que se esperaba de un defensor de la Academia: las ideas nuevas en arte pueden ser peligrosas y hay que evitarlas. Ya hemos hablado de la libertad creadora que

⁴⁷ *El Tiempo* fue un periódico que se publicó en México por 29 años, entre 1883 y 1912. Se trata fundamentalmente de una publicación de carácter religioso. En su primer número, el 24 de mayo de 1883, describe de la siguiente manera su labor: “Incúmbenos como a tales [periodistas] dos importantísimas tareas: la crónica y la polémica. En la primera procuraremos la mayor verdad, prontitud y oportunidad: en la segunda –¿por qué no decirlo?– a hacer prevalecer las enseñanzas de la Iglesia en el Estado, en la sociedad, en la familia y aun en el individuo, se dirigirán todos nuestros esfuerzos” (1). Más adelante, en el mismo texto editorial, se afirma que la misión de este periódico se encamina a hacer “guerra al error”, es decir, a polemizar en contra de quienes no acaten a cabalidad los preceptos católicos.

⁴⁸ Si bien el artículo de *El Tiempo* no apareció firmado, Ernesto Mejía Sánchez (Clark, *La construcción*, 41) sugiere que el autor bien puede ser Victoriano Agüeros, por aquellos años redactor en jefe de dicho periódico.

defendió Nájera desde “El arte y el materialismo”, una libertad para que el poeta genere una belleza propia, por ello las ideas de su detractor son una suerte de plataforma sobre la que se coloca nuestro autor dentro del campo. Agüeros defiende la moralidad y la religiosidad de los académicos, no su estética, por eso pierde, acepta tácitamente la acusación de “no poetas” del Duque Job.

La distinción entre lo estético y lo no estético es propia de una sociedad altamente desarrollada y en proceso de secularización, donde los valores absolutos están puestos en duda (Williams, *Sociología de la cultura*, 120-121). De ahí que la escritura de crónica literaria del Duque Job haya surgido en un momento de estabilidad política, pero inestabilidad ideológica, por llamar de alguna manera a la crisis cultural del fin de siglo. Según Raymond Williams, la percepción de lo que es arte y no es arte resulta siempre práctica –se haga después teórica o no– y depende en gran medida de *señalizaciones* de lugares y ocasiones. En otras palabras, hay lugares señalizados para el arte –como una galería– de cuyos productos normalmente no se duda. El lugar puede ser cuestionado, e incluso pueden crearse espacios alternos, que, sin embargo, no dejan de estar condicionados por *sistemas de señales*. Estos sistemas por lo general son bastante estables y conservadores, de ahí que se pueda jugar con ellos, omitiéndolos o alterándolos (121-124), como lo hace Gutiérrez Nájera desde el inicio de su producción crítica.

Las señalizaciones del arte modernista necesariamente debían generarse en un nuevo espacio en contra de los lugares habituales. Si se aspira a que los viejos moldes formales no operen, también deben generarse señales que soporten nuevos tipos de prácticas literarias (121-122). Por ejemplo, un sistema de señalización puede encontrarse en el periódico, la crónica misma se convierte en una señalización. La lectura –o el “uso”, como propone Amy Devitt– del espacio cronístico como señalización del arte es un triunfo

modernista, en particular de Gutiérrez Nájera. La práctica escrituraria del Duque inventa un nuevo género para un nuevo sistema de señales. El código que nuestro autor ficcionaliza desde “El arte y el materialismo” puede entenderse también como parte de ese mismo sistema que identificó una nueva práctica poética y crítica frente a otra. No es simplemente que Nájera con su código crítico –espiritualizante, con aspiraciones moralmente superiores, centrado en una belleza individual, etc.– pretenda distinguir lo que es artístico de lo que no lo es, sino que principalmente buscó distinguirse de otros códigos con los que convivía.

Los datos formales de esta señalización –que la distingue de los positivistas o los académicos– son en parte el estilo, pero también el tema –fundamentalmente artístico– y el proceso de ficcionalización de la realidad; en otras palabras, el código. Las polémicas en este caso resultan muy útiles para identificar las oposiciones y las nuevas posturas estéticas que impulsaba nuestro autor. Como ya vimos, la polémica de “El arte y el materialismo” apuntaba a la ficcionalización de un código, en cambio la polémica sobre la Academia se ocupa de las señalizaciones. Se trataba, pues, de mostrar a la Academia, y de paso al conservadurismo, como señales de lo no artístico; al mismo tiempo que el código najeriano y modernista, junto con el género crónica, se convertían en señalizaciones contrarias. No se trata exactamente de que el Duque pretenda desprestigiar a la Academia sin razón, sino que procura colocarse por encima de ella, usar su prestigio como escala para el encumbramiento de su posición cultural.

Ese mismo año, sin tardanza, Gutiérrez Nájera respondió a Agüeros más o menos en los mismos términos en los que emprendió la primera crónica. Más tarde, el eco de la polémica alcanzó a Justo Sierra quien, el 2 de agosto, respondió con un artículo titulado “La Academia mexicana. Rectificaciones”. Sierra; en tono conciliador y con ánimo de templar el ánimo de Nájera, quien en ese momento era su redactor; reprendió al autor por el

señalamiento de que no hay poetas en la Academia mexicana⁴⁹. Por su parte, Nájera respondió con dos últimos artículos el 14 y el 15 de agosto de aquel año. En ellos el poeta descubre su objetivo con el ataque a la Academia: crear una nueva asociación que se decante por la libertad y desprecie el preceptismo. En otras palabras, se busca un cenáculo no académico centrado en la libertad, principio caro al Duque.

¿No adivina usted, Justo, qué pensamiento me ha guiado? Yo estoy seguro de que lo sospecha. Puesto que la Academia es reaccionaria y no admite en su seno a los que tenemos por maestros, fundemos frente a frente de ese cuerpo que como tal ha hecho muy poco, casi nada [...]; fundemos digo, un Ateneo en donde quepa toda noble inspiración, ora venga del sur, ora del norte (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 262).

Más allá de si dicha asociación tuvo lugar o no, al final de la polémica nos encontramos con una confesión completa del Duque: lo que buscaba con estos ataques era ganar para sí el prestigio de la Academia. Destaca la intención de fundar una asociación literaria cuyo programa sea básicamente la “libertad”. No obstante, como lo vimos con “El arte y el materialismo”, no se trata de una libertad creativa completa. ¿Qué libertad es esa que se centra en *no escribir* como lo hacen los conservadores y académicos?, es la libertad de imponer una forma de belleza específica sobre otras.

En su artículo “El mercado de los bienes simbólicos”, Pierre Bourdieu explica que la historia del arte en la modernidad puede definirse por la producción, circulación y consumo de los bienes simbólicos dentro de un campo artístico y un campo de poder determinados:

⁴⁹ Este texto de Sierra debe ser comprendido dentro de un presente muy específico. En el momento en que Nájera publica estos textos, Sierra era redactor en jefe del periódico en el que aparecieron, *La Libertad*. Más que una postura ideológica específica, lo que expresa el autor es un deseo de mesura por parte de su redactor: “Esta escrito; mi destino como redactor de *La Libertad*, es crearme obligado a manifestar mi inconformidad con algunas afirmaciones de mis compañeros, es verme en la necesidad de hacer esa manifestación en el mismo diario, casi al calce de sus escritos [...] De lo que he tratado es de reparar injusticias, no de enderezar opiniones de que no era responsable (Clark, *La construcción*, 53-54). En otras palabras, Sierra no expresa en esta polémica su adhesión al conservadurismo literario, sino su deseo de conciliación desde la posición que ocupaba.

En efecto, a medida que en un campo intelectual y artístico tiende a constituirse [...], definiéndose por oposición a todas las instancias que pretenden legislar en materia de bienes simbólicos [...], las funciones objetivamente impartidas a los diferentes grupos de intelectuales o de artistas según la posición que ocupan en ese sistema relativamente autónomo de relaciones objetivas tienden a convertirse en el principio unificador y generador (por lo tanto explicativo) de sus tomas de posición y, al mismo tiempo, en el principio de la transformación, en el curso del tiempo de esas tomas de posición en el orden de lo estético y lo político (85).

Ese paso del tiempo determina que la oposición al positivismo del joven Nájera tenga un signo particular, distinto a lo que ocurre en la polémica contra la Academia. Si algo debemos reconocerle a nuestro autor, es el conocimiento y el manejo del campo cultural. En la constitución de dicho campo, los antagonismos de Nájera dibujaron poco a poco la posición de cada uno de los actores. Al tomar distancia de los positivistas y más tarde de los académicos y rechazar el preceptismo de ambos, podríamos decir que el autor hizo una inversión de su capital simbólico que a la postre le redituará un lugar cada vez más identificable, prestigioso y central en el banco de los bienes simbólicos.

El constante uso de las crónicas sobre literatura para perseguir una posición prestigiosa en el campo continúa con una “Crónica del domingo” de 1885⁵⁰, texto firmado por El Duque Job. Apareció en la primera plana de *El Partido Liberal*, después de una urgente noticia sobre el cólera, y abarca casi toda la página. Aunque el Duque fue colaborador asiduo de ese periódico, ningún otro texto suyo apareció en primera plana ese mismo mes; así que esta “Crónica...” destaca por la posición que ocupa, mucho más prominente que las de la polémica sobre la Academia. Al intentar definir la literatura propia de México, el autor renuncia a una empresa colectiva y dirigida: la única manera de crear una literatura propia, según él, es permitir y fomentar el desarrollo de una serie de individualidades poderosas. Esta individualidad literaria nos habla de una forma particular

⁵⁰ Ernesto Mejía Sánchez, en *Obras I*, titula a este texto “Literatura propia y literatura nacional”.

de ser escritor, una forma de existir y colocarse dentro del campo literario: “que se me deje desarrollar mi individualidad como poeta, que se me ayude a hacerlo”, parece decir, “con ello ganará en prestigio el panorama de la literatura nacional”.

Finalmente, al declinar la década, apareció una “Carta de Junius” en torno a la crítica literaria⁵¹. En este texto el autor se queja de que no haya disputas entre escuelas literarias en México, sino posturas políticas encontradas en el terreno literario: conservadores –dueños de la gramática– y liberales –inspirados, pero mal compuestos. “No estamos divididos en bandos literarios; no giramos en sendas y diferentes círculos artísticos; en México no hay naturalistas ni idealistas irreconciliables, no hay más que *mochos y puros*” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 375). En fin, el autor boga por un campo cultural despolitizado, o al menos que no se base en criterios políticos para emitir juicios literarios: “Esto de involucrar la política y las letras es superlativamente tonto” (376). En otras palabras, busca distanciar el campo de lo político del campo de lo literario.

En estos últimos dos textos destaca la intención “individualizante” del escritor y la voluntad de consolidar cierta autonomía para el campo literario frente al campo de poder. En *Marxismo y literatura*, Williams señala la consolidación de cierto “gusto” literario establecido en torno a ciertos textos canónicos como la distinción de prestigio de una clase social. Sin embargo, el desarrollo del capitalismo preponderantemente industrial trajo consigo, según él, la especialización del trabajo intelectual o “poético”. A partir de dicha especialización la autonomía de clase es posible, pero ello no evita el desarrollo de un sector de individuos –como Nájera y los modernistas más tarde– que, apoyados en la nueva ciencia crítica de la “individualidad” y la “imaginación”, pretenden para sí una posición

⁵¹ Publicada primero en 1889 y de nuevo más tarde, en 1892, con supresiones y adiciones. Ver Anexo I. La primera vez aparece en la tercera columna del periódico, página 1, con un encabezado bastante llamativo. La segunda vez, en la primera columna, como artículo principal.

importante dentro de un campo cultural. La especialización de un gusto de clase, pues, derivó en la de una intelectualidad sensible que buscaba apropiarse de lo “literario” (62-69).

El amplio significado general [del concepto de “literatura”] todavía era utilizable; sin embargo, comenzó a predominar firmemente un nuevo significado especializado en torno a las cualidades distintivas de lo “imaginativo” y lo “estético”. El “gusto” y la “sensibilidad” habían comenzado como categorías de una condición social. Dentro de la nueva especialización se asignaron cualidades comparables, aunque más elevadas, a “las propias obras”, a los “objetos estéticos” (65).

Se trata de un desarrollo material del concepto. Si pensamos en esta especialización en un sentido de secularización de la belleza –respecto a la religión, pero también al Estado y la política–, resultaba natural que los escritores de la época definieran de manera “esencialista” a la literatura –como en el caso de la “libertad–, ya que su construcción como escritores dependía en gran medida del lugar que adoptaran dentro de un campo *esencialmente* simbólico de valores. No hay que olvidar que, al menos en principio, este campo se traduce en valores materiales, por lo que la intención de construir una literatura nacional independiente de la política y basada en individualidades también respondía a las aspiraciones literarias de prestigio y *económicas* del Duque Job. Este proceso estaba acompañando de la emergencia del género crónica, el cual no sólo era una plataforma nueva para expresar una situación inédita, sino que ella misma ficcionalizaba los valores estéticos y el campo cultural para provocar su construcción. Las polémicas constituyeron en parte esa provocación.

En la larga década que corre entre 1880 y 1890 hemos identificado tres momentos clave dentro del corpus crítico de nuestro autor. Después de ficcionalizar un código específico en el terreno de lo literario, Nájera comenzó el periodo con un marcado desprecio por al ambiente cultural de su tiempo, lo cual supuso una manera de “sesgar” el campo antes de comenzar el propio encumbramiento. Más tarde, se refuerzan las

oposiciones que determinaban el campo con el reto que derivó en la polémica de “La Academia mexicana”, de la cual salió avante y con una serie de “señalizaciones” que desacreditaban a la institución académica y lo encumbraban a él como escritor autónomo. Finalmente, las dos últimas crónicas citadas pusieron el énfasis justamente en esa autonomía y en la libertad en la que desde el principio insistía el Duque como una manera de granjearse para sí el concepto mismo de “literatura”. En otras palabras se trata de un periodo de especialización del discurso crítico que supuso la delimitación de varios conceptos. En los años setenta Nájera creó un código específico que se distinguía del cientificismo, mientras que en los albores de los ochenta se desprendió de la literatura de su tiempo nombrándola “una vieja con hombros apergaminados”. Más tarde, en 1884 tomó distancia respecto a la Academia, su preceptismo y su conservadurismo; finalmente en 85 y en 89 nos dejó dos textos en los que defendía la individualidad y autonomía del poeta frente a cualquier consideración política; lo cual, evidentemente, supone defender *su* autonomía y *su* libertad. Podemos ahora construir un mapa mucho más claro del campo que Nájera generó: es artístico, no positivista –porque no es científico, ni filosófico–, no académico ni conservador, es nuevo –pues no se relaciona con la literatura de su tiempo– y no está definido por ninguna postura política. En suma, el discurso crítico de Gutiérrez Nájera pretende constituir un campo cultural esencialmente *autónomo*.

La distancia entre el cronista y el mundo: los últimos años de la crítica literaria de Gutiérrez Nájera (1890-1895)

En el recorrido que hemos llevado hasta ahora a través de algunas crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera se ha señalado la ficcionalización de un código crítico propio de cierta actitud artística y la emergencia de un campo literario y cultural cada vez más autónomo. El

último periodo de la producción crítica de nuestro autor se caracteriza por una mayor trascendencia de la figura del Duque como maestro, intelectual de prestigio, poeta y crítico literario. Es decir, si en “El arte y el materialismo” encontramos un ensayista joven que necesita legitimar una voz, y en “La Academia mexicana” a una pluma audaz, dispuesta a tambalear el campo cultural mexicano; en los años que corren entre 1890 y 1895 el que escribe es ya una voz *autorizada*, reconocible en el mapa cultural. Manuel Larragaña Portugal en el 93 le envió un poemario con una nota en la que se lee:

[Mi libro] es demasiado humilde, pero lleva la expresión sincera de mi afecto y de mi admiración por usted. Mucho he de agradecerle, si tan afortunado soy, que lo reciba usted entre sus libros, y le conceda un momento, que diga cuanto de él piense y la impresión que le cause (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 503, n. 2)⁵².

A estas alturas de su vida, el Duque era un hombre maduro que se había convertido en una institución literaria, capaz de sancionar lo bueno y separarlo de lo malo. En otras palabras, se encontraba en el centro del campo cultural: los poetas jóvenes pedían su venia y su bendición. En 1893, en las páginas de *El Partido Liberal*, en ese momento bajo la dirección del propio Gutiérrez Nájera, apareció la crónica titulada “*Flores de iris*, de Manuel Larragaña Portugal”. Con un encabezado llamativo, el texto es el segundo en importancia en la primera plana de aquel día. En la crónica se reproduce la carta que Larragaña envió al Duque junto con su libro, en donde, con tono modestísimo, le solicitó una crítica. Sin duda que no basta la producción cronística de nuestro autor para entender a cabalidad el prestigio literario que alcanzó para 1890, no debemos olvidar jamás que paralela a la voz del cronista de crítica literaria corre el yo poético, el discurso del cronista de sociales, el comentarista político, incluso el narrador. No obstante, la autoridad que se

⁵² La construcción formulaica de esta nota la hace al menos sospechosa. No obstante, el hecho mismo de que se le quiera dirigir a Nájera con el fin de obtener un comentario de su parte es ya significativo.

hace evidente en los comentarios de Larragaña Portugal, es prueba suficiente de que no tratamos con el mismo escritor que comenzó a hacer crítica en 1876.

No es lo mismo pensar en un Gutiérrez Nájera de diecisiete años que polemizó con Francisco Sosa, que en el maduro creador de la *Revista Azul*; sin embargo, para efectos de la crónica eso no es lo fundamental, sino la emergencia de un sujeto lingüístico diferenciado dentro de cada uno de sus textos, del artificio de la voz que habla en uno u en otro momento. En otras palabras, más allá de la “persona” Manuel Gutiérrez y de sus variaciones a través del tiempo, para nosotros es interesante la particular construcción lingüística del sujeto escritor a través de su carrera como crítico literario. De ahí que sea posible afirmar que el cronista Nájera después de 1890 habló desde el centro del campo cultural, independientemente de los avatares del hombre detrás de la firma.

Un sujeto que enuncia desde un lugar culturalmente protagónico señala, evidentemente, la existencia de un campo literario bastante autónomo. Ese proceso se ilustra, como vimos más arriba, con los diez años anteriores de crítica literaria, 1880-1890, donde de manera paulatina Nájera sugirió autonomías que fueron dejando a la literatura cada vez más sola: deslinde entre arte y ciencia –materialismo–, arte y moral, arte y política, arte y magisterio del arte, etc. De tal forma que en este punto crítico asistimos al protagonismo de una voz que ha conquistado para sí el concepto de “literatura” en términos de prestigio e independencia cultural. En 1890 apareció por primera vez el artículo “Ver morir” en *El Partido Liberal*, en él se reconoce al espectáculo de la muerte como una necesidad de la sensibilidad humana, pero se remarca la distinción entre un espectáculo “artístico” y otro “vulgar”:

Pero el artista se flagela con varas de rosal, porque siquiera lo perfuman. Presencia decapitaciones de lirios, como la decapitación de María Estuardo. Quiere que vibren sus nervios como las cuerdas de una harpa heridas por una mano hermosa. O busca lo

terrible, lo divino, lo satánico, lo superior a él, lo que le obliga a arrodillarse. La tempestad o la tragedia [...].

En cambio la multitud que asiste a estos fusilamientos sólo inspira asco. Nos queda en la memoria como nos queda en el paladar el dejo de un pescado podrido. Es el harapo humano en pleno y libre movimiento. Es la bestia, pero no la bestia como el león, ni siquiera la bestia como el tigre: la bestia como el cerdo (Gutiérrez Nájera, *Obras IX*, 325).

En este fragmento el Duque Job comenta el espectáculo de un fusilamiento en México y reprueba dicho espectáculo por vulgar. En otras palabras, no importa si es moralmente reprobable o no, si es justo; por el contrario, el autor habla de su estética. Tampoco reprueba este tipo de actos, específicamente, sino que compara al fusilamiento con otras manifestaciones espectaculares de la muerte, como el auto sacramental, las ejecuciones en masa o el circo romano. En ese tenor el fusilamiento pierde por la simpleza del decorado y por lo vulgar de sus pasiones y personajes, sin importar quién muere o qué hizo para merecer morir. Nos encontramos muy lejos de “El arte y el materialismo”, donde en última instancia una obra literaria era moral, aquí, antes que cualquier cosa, es estética. La salvedad de los actos artísticos de ejecución se encuentra en dos elementos: la belleza de la composición –lo que en términos concretos se traduce en el escape de lo vulgar y el rescate de lo refinado o aristócrata– y lo sagrado en términos de tragedia.

Mientras que en sus primeras crónicas hay una urgencia por ganar cierta preponderancia moral para el artista, a estas alturas se puede identificar una dimensión estética tan autónoma que no parece importante hablar de las implicaciones éticas del espectáculo de la muerte. En última instancia podemos hallar aquí una clave de lectura interesante, donde el campo cultural no se distingue de otros campos –filosófico, científico, político, etc.–, sino que se fragmenta en sí mismo, entre lo que es artístico y lo que no lo es. Imaginemos que en lugar de hablar de muerte, Nájera hablara de la literatura y distinguiera entre lo artístico –o “alta literatura”– y lo popular. En tal caso quedaría claro el desprecio

del Duque por las manifestaciones culturales de las masas. Sin embargo, habla de la muerte, y con ello construye una noción corporalmente más cercana y una separación no ya entre textos –ni entre pinturas o partituras– sino entre seres humanos. “Por fortuna, hay muchos otros que saben ver morir [...]. La toca blanca de la buena hermana, inclinada sobre el lecho del moribundo, hace que olvidemos la carcajada de la prostituta que vuelve alegre de un fusilamiento” (Gutiérrez Nájera, *Obras IX*, 326). En esta cita se transparenta una alegoría entre las producciones culturales populares y las artísticas.

Para este punto se ha llegado a una especificidad de la dimensión artística tan contundentemente marcada, que no divide únicamente áreas del conocimiento o del discurso, sino a sujetos mismos. Si en anteriores líneas hablábamos de la construcción de un código primero y un campo cultural más tarde, ahora nos encontramos con la configuración de un “sujeto artístico” autónomo. Se trata de una paulatina construcción lingüística, fundamentalmente, que va de la creación de un código a la emergencia de un lugar para enunciarlo y finalmente de un sujeto detrás de él.

Julio Ramos destaca la irrupción de una vida privada opuesta a la vida pública a fines del siglo XIX: “La emergencia de un nuevo campo de la privacidad, que comienza a oponerse a la comunicación «reificada» de «lo social», fue clave para la emergente literatura moderna” (95). En este contexto el periódico tuvo la posibilidad de tomar distancia respecto a la opinión generalizada en el ámbito de lo público (91-95). Por ello podemos decir que a Gutiérrez Nájera le interesaba escribir desde el ámbito de lo privado, luego de lo íntimo, y en última instancia de lo subjetivo-artístico; y de manera paralela, llevar todo esto a la opinión pública. No asistimos a una división de temas –en “Ver morir” se habla de dos maneras de entender un mismo tema: la muerte–, sino a la diferenciación de los sujetos que hablan de ellos. Se trata sobre todo de una “actitud” crítica que no

necesariamente deja de ocuparse de los asuntos públicos, pero que lo hace desde la concepción de sí misma como ente moderno y como ente privilegiado en tanto propiedad de un escritor artista.

La debilidad de este “sujeto artístico” –en tanto creación novedosa para el Duque– deviene en la necesidad de reunir a un conjunto de individualidades, una comunidad de artistas que participan de él y que buscarán manifestarse en común, entre otras cosas, en una publicación: la *Revista Azul*. El prestigio de Nájera y su papel en la consolidación de dicha figura lo harán tomar la batuta en esta empresa. En 1881 la fragilidad del campo cultural y el lugar incierto que el Duque ocupaba en él lo hicieron afirmar, como vimos más arriba, que la literatura en México estaba enferma, y con ello desestimaba la producción de sus contemporáneos. En cambio, las condiciones de las que gozaba en 1891, justo diez años después, lo llevaron a señalar una serie pequeña de “escritores artistas” que necesitaban un espacio de publicación:

¿Qué haría yo para sacar a “Micrós” de *El Nacional*; a Bustillos y Carlos López del *Correo...* a tantos otros que se tragan esos pozos llamados redacciones u oficinas?

Tener mucho dinero, claro está; y a tenerlo, de cierto que lo haría.

Pero entretanto (este entretanto quiere decir entre mucho), no tenemos una publicación literaria de importancia, ni un saloncito en donde hablar de arte. Casi ni amigos tenemos (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 451).

En esta pieza Nájera menciona a una serie de escritores esparcidos que no encuentran “casa” –de acuerdo al feliz título original⁵³– y que deben contentarse con la prensa o la burocracia. Justo diez años antes no mencionaba a ningún autor de su generación, ahora ya son varios. La queja se erigió en nombre de la necesidad de un espacio, lo cual sugiere que Nájera tenía ya en mente la creación de una revista; lo denuncian, por otra parte, las líneas finales apenas citadas. En todo caso, parece ya haber una conciencia de poetas que “buscan

⁵³ “Buscando casa”. Recientemente se publica como “La poesía mexicana en 1891”.

casa”, no necesariamente una escuela modernista, pero sí una generación que quiere sostenerse en un código ficcionalizado, un campo y un sujeto artísticos⁵⁴.

El 6 de mayo de 1894 apareció por primera vez la *Revista Azul*, verdadera manifestación material de los posicionamientos artísticos del Duque Job. La *Revista* sirvió de plataforma no sólo para el propio Gutiérrez Nájera, sino para un grupo completo de escritores artísticos. No podemos hablar propiamente aún de la escuela modernista, sino de un tipo de formación previa en donde se suelen compartir ciertas reglas artísticas o de producción, incluso se pueden compartir únicamente una posición social en el campo o una ruptura (Williams, *Sociología...*, 61). En este caso, encontramos un grupo que se oponía a las prescripciones de la tradición literaria y que se sustentaba en formas de producción y distribución independientes (60), cuya afiliación formal se manifestaba en el mismo espacio de publicación, la *Revista Azul*.

En las primeras páginas del primer número de la *Revista* apareció el texto “Al pie de la escalera” a manera de presentación del proyecto editorial. En él se planteó el programa de no tener programa y la misma vocación por la libertad artística de los primeros años del Duque como crítico. “Nuestro programa se reduce a no tener ninguno. No «hoy como ayer y mañana como hoy... y siempre igual...». Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 535). “Mañana de otro modo” es un gesto que anticipa las vanguardias y puede considerarse como uno de los fundadores del arte moderno en nuestro país. No obstante, como ocurre en “El arte y el materialismo”, su

⁵⁴ Algo similar ocurre en el artículo “*El Renacimiento*”, donde puede leerse: “A pesar de todo, creo que el difunto año de noventa y tres, por lo misérrimo y estéril fue verdadero año de hambre. Estuvo, simbolizado, en una de las siete vacas macilentas y enjutas que miró el profeta. Nos pasamos todo él sin un triste periódico literario, esto es, sin domicilio, sin más conferencias que las de San Vicente, de las que harta necesidad han los desperdigados escritores; sin albergue en liceos ni sociedades; sin teatro y sin consonantes en las letras”. (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 514). Este texto fue publicado en 1894, poco tiempo antes de la primera publicación de la *Revista Azul*.

no-programa y su libertad no representaban una práctica infinita de la literatura, ni un espacio para todos. Recuérdese: es la libertad de aceptar una forma particular de belleza, por lo que la *Revista* no es precisamente un espacio de democratización: “Pero a esta casa no llegarán los envidiosos, los mal educados, los que al pisar alfombras las enlodan, los que no saben conversar con una dama. Para que no entre esa gentuza y para recibir a los amables invitados estoy de guardia al pie de la escalera” (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 535). Sin duda que la “gentuza” que no entró a la *Revista Azul* no se determinó por posturas estrictamente estéticas, pues en sus páginas no sólo se difundió el estilo del Duque. Lo cierto, es que como editor, Nájera cuidaba sus páginas de “libertades” que no se avinieran con la suya; valga decirlo, de códigos. De manera que la distancia entre lo estético y lo vulgar puede compararse con las ideas de la crónica “Ver morir”; en ambos textos se desestima lo no refinado, lo popular, lo vulgar. En otras palabras, el portero sólo dejaría entrar a sujetos artísticos.

En todo caso, la identificación entre lo artístico y lo no artístico siempre es un problema irreductible de percepción, como explica Williams (*Sociología de la cultura*, 115-120); por lo que la costumbre generalizada de distinguir entre obras estéticas y no-estéticas cae fuera de la distinción meramente categorial, depende en gran medida de procesos sociales, económicos y culturales. Como ya habíamos comentado, es un sistema de señalizaciones lo que determina qué obra puede considerarse artística en un medio determinado. Sin aspirar al análisis sociológico completo que sugiere el autor⁵⁵, nuestro

⁵⁵ Apunta Williams: “Es en casos como estos, de modos formalmente identificables y de procedimientos técnicos, que expresa y exploran a la vez una gama de relaciones sociales conocidas, cambiantes y sólo recientemente posibles, donde encontramos los ejemplos más interesantes de aquellos sistemas de señales internalizados e internamente desarrollados —relacionados necesariamente con temas de señales más generales y externos pero no siempre determinados por ellos— que, a medida que se van convirtiendo en convenciones operantes, añaden toda un área de nuevo material para la sociología de la práctica cultural” (136-137). Las conclusiones aquí propuestas no pueden considerarse como un análisis sociológico completo

análisis nos permite al menos afirmar que el código artístico, el lugar en el campo cultural y la constitución de un sujeto artista son elementos fundamentales de señalización que determinan quién o qué subiría “por la escalera” de la *Revista* y quién no.

Otra distinción fundamental que el propio Duque sugiere para determinar lo que entra y lo que no a la *Revista Azul* la encontramos en una de sus últimas crónicas de crítica literaria, y la última que aquí revisaremos: “El cruzamiento en literatura”, aparecida el mes de septiembre de 1894⁵⁶. En este sugerente texto el autor establece el término de “cruzamiento” como una forma de cosmopolitismo, una asimilación de literaturas de otras tradiciones. No se trata en estricto sentido de una herramienta teórica de análisis crítico, sino de una noción para el escritor: conocer y asimilar distintas tradiciones, emanciparse, crear una tradición propia. Junto con su idea de la individualidad del poeta, el Duque consolida ahora un tipo de poeta específico: hay que ser “libre” en la tarea del escritor, pero también en la de lector y crítico.

Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aisle de las otras, ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya (Gutiérrez Nájera, *Obras I*, 102).

A final de cuentas, es claro que lo que estaba ponderando Nájera en estos escritos de teoría literaria es la propia figura de escritor. No sólo pone en el centro la libertad del creador, sino que justifica su actitud cosmopolita –que implica también sancionar lo que es arte y lo que no lo es a nivel internacional– con el “cruzamiento” en literatura, una categoría para escritores, antes que para críticos. Lo que se esconde detrás de esa libertad y

en tanto que toman una dimensión de sociabilidad limitada a las crónicas de crítica literaria de un sólo autor y las polémicas en torno a ellas. Sin embargo, bien pueden articularse con análisis más encaminados al fenómeno social de lo artístico a finales del XIX en México.

⁵⁶ Las dos últimas crónicas aquí citadas –“Al pie de la escalera” y “El cruzamiento en literatura”– aparecieron como textos principales en la *Revista Azul*. Este hecho no puede sorprendernos, dado el prestigio cultural de el Duque en estos años y que él era el redactor en jefe de la *Revista*.

de ese cruzamiento es una “forma” artística única. En otras palabras, si consideramos que la práctica artística se correspondía con un campo que no estaba abierto para todos, entonces el acceso a ella también estaba cifrado por un código especial, un código ficcionalizado. Ulteriormente, la construcción del “sujeto artístico” propugnaba por una orientación crítica excluyente, ajena para los que no compartían los valores de este proceso de recodificación o, mejor, para los que no entendían la resonancia de ello dentro de un campo cultural.

Meyer Howard Abrams en su clásico estudio sobre el romanticismo, apunta que “una orientación en la doctrina estética no es una idea, ni siquiera una premisa, sino una dirección habitual tomada como referencia” (151). Así pues, se pueden aislar ciertas orientaciones de referencia en la evolución de la crítica literaria de Gutiérrez Nájera a través de los años, desde la valoración, “el arte es Dios”, y la primacía de “la libertad”; hasta la ficcionalización elitista de un “sujeto artístico” que comparte con sus pares una manifestación material, como una revista. Estas orientaciones tendrán una natural repercusión en la constitución de un campo literario, así como en su mantenimiento y transformación; a pesar de que están muy relacionadas con elementos externos, su evolución ya nos brinda diversas indicaciones acerca de la práctica crítica en el primer modernismo mexicano.

La puesta en perspectiva de las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera y su participación en el cronotopo del periódico pretenden mostrar diferentes momentos en su tarea como crítico literario frente a la noción de simultaneidad, que nos oculta elementos fundamentales en la consideración de su obra. Por otra parte, si tomamos como referencia su carrera como crítico en la construcción del campo cultural mexicano, también podremos ver una conquista paulatina de un lugar para el artista finisecular. Es decir, si le ponemos fecha a cada pieza, podemos entender que la constitución de un código se convirtió en un

elemento de partida que permitió ejercer la crítica y generar más tarde un lugar y un sujeto emisor desde los cuales se puede hablar artísticamente. Hasta aquí el campo cultural ha evolucionado lo suficiente como para distinguir un sujeto artístico que puede proyectar su tarea materialmente en una revista artística. En la siguiente época del modernismo ese sujeto se hace fuerte desde la construcción más estrecha de un grupo que comparte más que un espacio o una estética, comparte incluso prácticas sociales, lugares de reunión y gustos literarios. Ese será el grupo propiamente modernista. Desafortunadamente, la prematura muerte de nuestro autor –en 1895– le impidió seguir el camino del campo cultural en los albores del siglo XX. No obstante, jugó un papel preponderante en la ficcionalización del escritor moderno en México, su voz y el lugar desde el que escribe.

La crónica literaria del grupo modernista: José Juan Tablada y Amado Nervo

Las historias literarias y las generalizaciones sobre el modernismo nos han llevado a establecer, así sea implícitamente, una relación de continuidad entre el trabajo del Duque Job y los jóvenes modernistas que emergieron entre 1890 y 1900. Esta relación fue establecida en primer lugar por los propios modernistas, quienes nombraron al Duque su “maestro” y se nombraron a sí mismos los “herederos”. De alguna manera, ellos fundaron una perspectiva desde la que querían ser entendidos, una tradición que los justificaba y un prestigio que los cobijaba en su juventud. Propiamente, sólo José Juan Tablada compartió escenario literario con Nájera, pero en todo el corpus de crítica literaria que se revisó para este trabajo no existe ninguna indicación de que el Duque lo considerara su alumno, su

protegido o su heredero de alguna forma⁵⁷. Debemos entender, pues, que fue el propio Tablada y su grupo quienes se adjudicaron el título.

Sin duda que la *Revista Moderna* (1898-1902) fue en gran medida continuadora de la *Revista Azul*, y que la práctica crítica de los modernistas tenía una estrecha relación con la de Nájera, pero, ¿fueron ellos sus únicos continuadores?, ¿sólo ellos deben ser los encargados de administrar su herencia en valores simbólicos? Declararse sus continuadores es subirse sobre sus hombros, establecerse en el campo cultural bajo la protección de un maestro muy reconocido ya en su tiempo y comenzar una carrera con la mitad del camino ya andado. Debemos reconocer que Amado Nervo y José Juan Tablada eligieron bien su tradición y supieron construir sobre los edificios del Duque y su ficcionalización: un código propio, un lugar de enunciación y un sujeto artístico. Su tarea, pues, comenzó a partir de aquí.

De Gutiérrez Nájera al decadentismo (1891-1893)

El punto de partida en las crónicas críticas de los autores que revisaremos en este capítulo corresponde a una perspectiva determinada que puede revelarnos muchos elementos importantes en el proceso de su intelección. En principio están relacionados con el trabajo crítico de Gutiérrez Nájera porque ellos deciden colocarse en ese lugar. En otras palabras, si

⁵⁷ La única mención de Tablada que encontré en las crónicas de crítica literaria de Nájera apareció en 1891 en el artículo "Buscando casa": "Siento alegría al ver en *El Universal* versos de José Juan Tablada, pensados en francés, casi escritos en francés, algo neuróticos, pero siempre bellos y reveladores de un gran talento artístico". Dos consideraciones deben ser tomadas en cuenta para esta cita. La primera es que el nombre de Tablada se encuentra dentro de una dilatada enumeración en la que también aparece Ángel de Campo, Balvino Dávalos y Enrique Fernández Granados, entre otros, por lo que la mención no insinúa ninguna primacía de Tablada en la consideración del Duque. La segunda es que no se ha identificado la fuente original de este artículo, su conocimiento parte de la edición de artículos del Duque emprendida precisamente por Amado Nervo. No pretendo sugerir aquí que el poeta nayarita haya realizado cualquier tipo de manipulación textual, sólo subrayo la relación como un elemento que debe tomarse en cuenta en su interpretación.

consideramos que las crónicas del Duque emprenden una “reinterpretación de lo pensable⁵⁸” en un campo cultural específico, nuestros autores vuelven a llevar a cabo una reinterpretación desde la herencia de Nájera, y desde el nuevo campo cultural.

En diferentes momentos de su trabajo crítico, tanto Amado Nervo como José Juan Tablada subrayaron su relación personal con el Duque, fallecido en 1895, además de los bienes simbólicos de los que se sentían herederos. Ese mismo año, Nervo, recién llegado a la Ciudad de México, fue el encargado de redactar una “Revista literaria” para el *Almanaque de Artes y Letras*. En su recuento, el texto divaga por publicaciones y autores y en apartado especial se ocupa de las muertes de José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera. Respecto a éste último, Nervo se reconoce como progenie. El encomio sobre Nájera es un encomio por un tipo de escritura, no necesariamente igual a la de él, sino que comparte su lugar en el campo literario:

Gutiérrez Nájera ha dejado huella; su estela es perceptible aún, fosforece en el mar del pasado y fosforecerá mucho tiempo; lo espero así.

Confieso que temí por esa gloria. En este país, donde no se lee, no podía ampararla sino la devoción de unos cuantos; temí que aquellas lágrimas vertidas en el panteón, ante el ataúd, no fructificasen más fortuna, y me equivoqué.

Pasada la explosión de dolor, sobrevive la remembranza y se vigoriza (Nervo, *Obras II*, 321).

Por su parte, José Juan Tablada en su “Crónica dominical” publicada el 7 de febrero de 1897 con encabezado vistoso en la primera columna de *El Universal*, se lamenta que el segundo aniversario luctuoso del Duque pase desapercibido. En esta pieza, cuyo subtítulo es “La segunda muerte de Gutiérrez Nájera”, nuestro autor apunta:

¡Cuántos subieron de rodillas las gradas del trono en que soberbiamente triunfaba el Duque Job! ¡Cuántos pidieron ávidamente el reflejo de uno de los rayos que irradiaba ese sol! Algunos agasajaban al Duque para que los citara en sus crónicas; otros

⁵⁸ El concepto es de Liliana Weinberg: “Proponer el ensayo como reinterpretación de lo pensable y lo imaginable permite [...] ver el vínculo entre los aspectos ideológicos, semánticos y organizativos que intervienen en él” (“Ensayo, interpretación...”, 524).

pretendían que el insigne orfebre colocara su nombre junto a una de sus luminosas poesías, ¡una dedicatoria del Duque Job! (Tablada, *Obras V*, 88).

En esta crónica Tablada fijó su filiación artística y cultural con Nájera. Se trataba de una declaración pública de que Tablada no lo olvida, no lo deja, lo sigue y no permite que caiga en olvido. La cita es significativa no sólo porque demuestra el respeto que el autor guarda para el Duque, sino su consideración prestigiosa dentro del campo. Para este autor, la memoria de Nájera implica cierta acumulación de capital simbólico. La reivindicación de la figura, para Tablada, es su reactivación.

La relación que pretende entablar nuestro autor con el Duque no sólo se deja ver en el elogio directo o en el recuerdo. Las preocupaciones críticas que demostró en los primeros años de su labor como cronista, se encuentran íntimamente relacionadas con la última crítica del Duque Job. En los mismos años en los que el maestro se ocupaba de la consolidación de un sujeto artístico, es decir entre 1890 y 1894, Tablada publicó dos artículos que defendían la libertad del escritor. El primero de ellos, llamado “El bibliógrafo y el artista, el peón y el arquitecto”, se encuentra en la segunda página de *El Universal*, justo después de una crónica de Nájera. En ese texto se puede leer: “Es, en mi concepto, la tarea del bibliógrafo, mezquina y secundaria. Él está subordinado por completo al creador y en la jerarquía literaria ocupa el mismo lugar que ocuparía el soldado asistente en la organización de un cuerpo de ejército” (Tablada, *Obras completas V*, 39). En consonancia con las preocupaciones de Gutiérrez Nájera en aquel momento, este artículo apunta a un escaño específico para el artista en el campo de la cultura. En otras palabras marca distancia entre el que escribe arte y el que escribe cualquier otro género del discurso –histórico en este caso–, sobre todo aquellos que son producto de la erudición y la labor documental. Se trata sin duda de marcar fronteras, de dibujar círculos cada vez más estrechos, dentro de los

cuales sólo quepa la labor artística entendida como algo superior y en una posición jerárquica dominante.

Por su parte, en “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna” –publicado en la primera página de *El Universal*–, Tablada insiste en la libertad creadora al rechazar la exigencia de una composición épica –patriótica– para el poeta; se coloca, pues en una generación distinta a la de los nacionalistas liberales. “El verdadero poeta debe creer en el arte por el arte que no sirve de nada ni para nada” (Tablada, *Obras V*, 44). La defensa de un “sujeto artístico”, cuyo menester debe ser completamente “libre”, es más acalorada, si cabe, que la del propio Nájera, que por entonces se ocupaba de lo mismo. La filiación queda clara cuando el autor cita al mismo Duque para apoyar su opinión respecto a la teoría del genio: “y contestaba el Duque Job: «es imposible separar la personalidad del poeta de su propia obra»” (43).

En los dos tempranos textos de Tablada apenas comentados se intuye un seguimiento de la tarea emprendida por el propio Gutiérrez Nájera, cuya distancia acaso sólo sea perceptible en el grado de fervor que se desprende de ellos. Ambos fueron publicados en noviembre de 1891, año en que el Duque emprendía el recuento de los poetas mexicanos llamado “Buscando casa”, en donde, dicho sea de paso, se menciona a Tablada. Podemos tomar este gesto como un punto de partida en el devenir crítico del autor, a partir del cual construiría para sí un espacio en el mundo cultural en parte heredado y en parte creado por él mismo. Dos años más tarde comenzó, de manera poderosa, la intervención de José Juan Tablada en el campo cultural mexicano. Dicha irrupción debe considerarse como uno de los hitos en la construcción de un campo literario e intelectual en México, nos referimos al texto “Cuestión literaria. Decadentismo” publicado en *El País* el año de 1893.

“Cuestión literaria” supone la emergencia de la corriente “decadentista⁵⁹” en México impulsada principalmente por Tablada. Se trata, pues, de un manifiesto cuyos mecanismos y efectos se acercan mucho a la vanguardia. No sólo eso, sorprende en este texto el desplazamiento del sujeto artístico hacia un sujeto colectivo o cobijado por la colectividad. Si bien Gutiérrez Nájera, en sus recuentos de poetas y en la edición de la *Revista Azul* ya había identificado a un grupo cerrado de “artistas”, la dedicatoria de este manifiesto y su conjuración de grupo en torno a una estética específica, representaban una novedad en el campo cultural mexicano. El manifiesto supone ruptura, pero también exclusivismo, filiación, protección y acción de grupo. La dedicatoria reza: “A los señores Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel”⁶⁰, con ello Tablada se asumía como parte de un grupo de poetas que compartían actitudes e ideas estéticas en los “márgenes” del campo cultural. Esta filiación va más allá

⁵⁹ Según explica Calinescu (153-222), el término *decadentismo* representa cosas distintas para la crítica de diversas tradiciones: a) para la crítica francesa, un momento muy específico dentro del universo esteticista de finales del XIX, equiparable al *simbolismo*; b) para los italianos representa, en general, el sentido de crisis en el ambiente artístico posterior al Romanticismo y que se extiende hasta el siglo XX; c) para el socialismo ruso marxista-leninista se refiere a la degradación del capitalismo y a la estética igualmente degradada que produce. La noción de *decadencia* en Francia, de donde nuestros modernistas seguramente la abrevaron, fue particularmente exitosa. Para unos era la posibilidad de regeneración, para otros, el debacle de las promesas de la burguesía y sus discursos, así como la noción progresiva de deshumanización; la mayoría de estos últimos eran artistas (Calinescu 164). Todo comenzó con la publicación del soneto de Verlaine “*Langeur*” que inicia: “Yo soy el imperio al final de la decadencia...” y con la novela de J. K. Huysmans, publicada en 1884, *À rebours*. El poema sirvió de manifiesto y la novela de paradigma para el grupo que se reunió alrededor de la revista *Le Décadent* publicada por Anatole Baju a partir de 1886. En ella se generaron una serie de manifiestos estéticos con el fin de escandalizar a la burguesía, sin lugar a dudas en una actitud francamente vanguardista. Sin embargo, ante la progresiva politización de Baju, los poetas prefirieron el término *symbolisme* propuesto por Moréas en 1886. Ya para el 89 la revista estaba en pleno abandono (Calinescu 173-179; Hauser, 2 439-440). No obstante, aquí se prefiere trabajar, más que un concepto esencialista o estético, con una idea del decadentismo más anclada en el contexto modernista. De ahí que se trabaje con la idea que los mismos escritores fundaron el “decadentismo” y su relación con el medio.

⁶⁰ A la fecha de publicación de este artículo, Tablada contaba con tan sólo 22 años. Según la información aportada por Juan Carlos Hernández Vera, Rosalina Reyes y Adriana Sandoval (Tablada, Obras V, 61-62, n. 2), los destinatarios del texto también eran bastante jóvenes: Balbino Dávalos y José Peón del Valle eran los mayores con 27 años, les sigue Jesús Urueta y Alberto Leduc con 26 y Francisco de Olaguíbel, el más joven entre todos ellos, con tan sólo 19 años. Así pues, podemos entender a este manifiesto, como un gesto esencialmente novedoso y de juventud.

de lo anecdótico, supuso el asalto de un conjunto de jóvenes al escenario poético de su época.

“Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna” (Tablada, *Obras V*, 62). En otras palabras, “el que no esté de acuerdo con nosotros, no es artista”. De alguna forma, este texto replica la actitud del Duque que consolida al sujeto artístico, pero lo lleva un paso más allá al darle un calificativo de grupo literario: “el sujeto artístico es decadentista”. Lo anterior supone que la particularización de dicho sujeto ha alcanzado un grado tal que se puede dividir el término “decadentismo” entre una acepción moral y otra artística que, aunque relacionadas entre sí, no son idénticas. El decadentismo moral supone un vacío ético, el artístico, el culto casi religioso a la belleza:

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias [...]. Ese es nuestro estado de ánimo, esa es la fisonomía de nuestras almas y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral; porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo *supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados (63).

La distinción ayuda a configurar al sujeto artístico no sólo por su tarea como escritor, sino también por sus creencias y actitudes frente al arte. No es poeta el que escribe, sino el que comparte una fe artística y un decaimiento moral. En pocas palabras, el sujeto artístico se vuelve un poco más exclusivo, colectivo y autónomo respecto del público e incluso respecto a su propia obra.

Este texto representa un acta de nacimiento para la supuesta corriente del decadentismo en México, más tarde identificado como modernismo. Más importante aún, representa el

nacimiento de una actitud vanguardista que hace del manifiesto y del escándalo la expresión del artista joven. Tiempo después el propio Tablada renegará de la etiqueta literaria, pero el gesto queda, la irrupción violenta de un grupo de jóvenes poetas marca una nueva época del campo literario mexicano, principalmente por la resonancia que generan. En efecto, a lo largo de ese mismo año, Tablada y su grupo son blanco de todo tipo de ataques, rencores y burlas. Ya sea por su lenguaje alambicado, por su actitud elitista o por su desprecio por el gran público mexicano; estos poetas son escarnecidos con una saña que revela la efectividad del gesto, lo certero del manifiesto.

En efecto, la respuesta no se hace esperar. Quince días después de publicado el manifiesto decadentista –el 26 de enero del 93–, Píldes, en la primera columna del *Diario del hogar*, dirige sus esfuerzos en contra del decadentismo: “La poesía o la prosa no tienen como único fin, a Dios gracias, el servirle de vehículo a los desequilibrados para que éstos nos cuenten sus noches de insomnio o sus majaderías de poseídos” (Clark, *La construcción...*, 120). El polemista claramente se opone a la postura estética del decadentismo –y a Gutiérrez Nájera–, pues descarta a la conciencia individual como catalizadora del arte y enarbola a la conciencia colectiva como su máxima sanción. En otras palabras, aboga por un arte equilibrado en lugar de lo enfermo y variable.

Por su parte, los artículos aparecidos en *El Demócrata* en febrero de ese año⁶¹ conforman una respuesta mucho más acalorada que incluso toca el insulto. De ellos se

⁶¹Son al menos cuatro. Los primeros tres son Indolente, “Un Decadente. Su estilo”, el 7 de febrero; Racha, “El Decadentismo. Escuela moderna de literatura” el 12; y S.A., “Psicologías literarias: Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, el 18 del mismo mes todos ellos reproducidos en Clark, *La construcción...* (137-138, 145-146 y 147-150). El cuarto se titula “Literatura nacional. Causas de su decadencia”, firmado por J. Antonio Rivera G. y publicado en la página 2 el 8 de febrero en *El Demócrata*. Éste se omite en la colección *La construcción del modernismo*. Hay un elemento interesante que podemos destacar aquí, el texto de Píldes fue publicado en el *Diario del Hogar* –identificado por Florence Toussaint como “de oposición” (31)– y el resto de ataques al decadentismo en *El Demócrata* –que se considera a sí mismo como opositor en la primera columna de la página 1 del día 16 del mismo mes y año de los textos en cuestión. El texto de J. Antonio

desprendía un encono por la actitud elitista del grupo, como se puede ver en el siguiente extracto, firmado por “Racha” el 12 de febrero el mismo año de 1893:

Hay en México tres o cuatro jóvenes más o menos ilustrados, más o menos instruidos, que, queriendo probablemente distinguirse, han dado en llamarse decadentistas, sin que hasta ahora hayan probado de un modo claro el motivo que los induce a formar un gremio aparte en nuestra literatura (Clark, *La construcción...*, 145).

Las críticas se agudizan respecto al “lenguaje decadentista”. En este punto es interesante recordar los afanes de Gutiérrez Nájera por ficcionalizar un código propio, un discurso que dividía lo que es artístico de lo que no lo es, y en última instancia, a quién es artista de quien no puede serlo: “Su frase extravagante y *chillona* expresa y no expresa –¡milagro del decadentismo!– lo que se propuso decir. El sentido común maltrecho calca la generalidad extraviada de los apóstoles de la nueva *escuela*, y deja al aire la gramática infeliz” (137). Y finalmente, en el colmo de la ira, asoma sin más, el insulto:

Hay en todas ellas [las composiciones decadentes] *inspiración* estancada, indócil: los *síntomas* del mal gusto, turbios, abundantes y... contagiosos. Falta el arte, pero sobra vulgaridad. Para ser un gran majadero no es preciso ser un gran artista, ni siquiera mediano, por ejemplo: Jesús Urueta (147)⁶².

En particular, estos artículos –todos de forma anónima– atacan el lenguaje “decadente”, rebuscado y falto de lógica y buen gusto; y al artista “decadentista”, según ellos, un majadero. Detrás de ello hay una cólera no muy velada, se puede ver, más que un

Rivera G. identifica al decadentismo con la decadencia del porfiriato y a sus escritores como gobernistas: “La literatura es una planta que sólo crece lozana y da flores y frutos en un ambiente de libertad. El despotismo, a modo de huracán, no la deja vivir, o le arrebató sus mejores galas: por lo que la decadencia de nuestra literatura nos sugiere un argumento más en contra del Gobierno emanado de Tuxtepec”. Más tarde abundaremos en la relación entre modernismo y porfiriato, por lo pronto vale señalar la percepción que los escritores opositores al gobierno tenían del decadentismo. No puede ser casual que todos los textos citados aquí y en *La construcción del modernismo* aparecieran en la prensa de oposición política.

⁶² Esta cita proviene del artículo “Psicologías literarias: Jesús Urueta. A propósito de unos disparates” que, además de responder al gesto de Tablada, tiene unas condiciones de enunciación especiales. Según consignan Clark y Zavala (*La construcción...*, 150, n. 2), José Juan Tablada en sus memorias cuenta el lance de Jesús Urueta ocurrido en 1893. Mientras era redactor de *El Siglo XIX* y cansado de los constantes ataques de sus detractores, publicó con su nombre ciertas prosas poéticas que en realidad eran de escritores consagrados, como Shelley o Shakespeare. Después de los ataques acostumbrados Urueta reveló el engaño y esto causó una retahíla de descalificaciones, ataques e insultos por parte de los redactores de *El Demócrata* en febrero de 1893. El fragmento que se cita, es sólo un ejemplo entre varios posibles.

desacuerdo meramente literario o estético, el enojo que causó el elitismo de Tablada y sus pretensiones por dirigir el campo cultural. No es simplemente que se ataque al grupo de nuevos creadores: recuérdese que nuestro autor insinúa que el decadentismo como escuela es “la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna” (Tablada, *Obras V*, 62), con lo cual desacredita toda estética distinta. Con todo, no acaba de quedar claro por qué estos jóvenes lograron tal resonancia. Como dice uno de sus defensores⁶³: “nunca se había desencadenado mayor saña, ira más tremenda, contra una nueva forma del pensamiento, la prensa gobernista, la de oposición, la religiosa, al unísono han injuriado, calumniado, burlado a *los decadentistas*” (Clark, *La construcción...*, 152). Lo cierto es que la entrada de José Juan Tablada y el grupo decadentista en el escenario cultural mexicano gana con el escándalo. El término “decadente”, como veremos, seguirá en la prensa más de quince años después, cuando hasta sus propios defensores de antaño lo rechazan. Así pues, los afanes por un sujeto artístico autónomo, ahora trocado en “colectivo”, se verán recompensados apenas unos cuantos años después; impronta que esta actitud ha dejado en la historia literaria mexicana permanecerá mientras permanezca el prestigio del término “modernismo”.

Del decadentismo a la Revista moderna (1896-1902)

Otro momento clave para comprender los avatares del grupo “decadentista” es la participación de Amado Nervo como cofrade y defensor. En 1896 el poeta nayarita escribió una defensa del grupo en su columna de *El Nacional*, “Fuegos fatuos”, publicada con regularidad, siempre en primera plana. Dicha crónica se titula “El decadentismo y el castellano”, que, más que sostener una postura estética frente a otras, dibuja fronteras

⁶³ Jeanbernat, con el artículo “Decadentismo. A José Juan Tablada”.

contra los imitadores. En efecto, Nervo subraya que ya existía una “escuela modernista” bien delimitada y precisa, además, que había escritores que caían fuera de esa categoría, que son malos imitadores y que por lo tanto ni ellos ni sus yerros deben ser adjudicados al grupo. Por otra parte, esta pieza también refiere la confusión momentánea entre el término modernista y decadentista, que, a decir de las palabras de Nervo, son prácticamente sinónimos: “esos que escriben sin saber lo que escriben y hablan sin saber lo que dicen, esos que se denominan a sí mismos *rubendariacos*, calumniando a Rubén Darío, que ha respetado la forma, enriqueciéndola, éstos *no son modernistas, no son decadentes*”⁶⁴ (Nervo, *Obras I*, 634).

No mucho más tarde, con motivo de la publicación del libro de Ciro B. Ceballos, apareció la crónica “*Claro-oscuro. Patriciado lírico*”⁶⁵, en la cual, además de elogiar al autor, se señala a los nuevos integrantes del grupo modernista. Se puede ver en esta pieza ya un cohesionado sentido de grupo. Básicamente comenta las cinco obras aparecidas entre finales del 96 y el 97, año crucial para el modernismo en México:

Serían esos cuatro libros, de factura extraña, un sí es no es arcaica, breves, mas pletóricos de exóticas esencias: el *Oro y negro* de Paquito Olaguíbel; el *Florilegio*, de Juan Tablada; la colección de versos de Balbino Dávalos, y el *Claro-Oscuro*, de Ceballos. [...] Cuatro libros..., y acaso uno después, con la literatura exquisitamente anémica y estragada de un niño que crecerá mucho: Bernardo Couto⁶⁶ (Nervo, *Obras II*, 339).

Con Nervo atestiguamos la aparición de los frutos que había generado la actitud vanguardista de 1893: una serie de libros modernistas, producto de un prestigio cultural que ya se ha ganado. La continuidad es evidente por la reiteración de tres nombres del catálogo

⁶⁴ El subrayado es mío.

⁶⁵ La crónica se publicó dos veces en *El Mundo Ilustrado* exactamente con 19 días de diferencia –15 de diciembre de 1896 y 3 de enero de 1897. No pude indagar por qué sucedió así. De la primera publicación no hay datos, de la segunda podemos decir que apareció en la página 3 de 17 con encabezado regular.

⁶⁶ Se trata del la colección de cuentos *Asfódelos*, publicada en 1897.

anterior: José Juan Tablada, Balbino Dávalos y Francisco de Olaguíbel. El autor sabía bien quiénes eran sus iguales y sabía también que el asalto al campo literario para irrumpir y regir en él era más efectivo en grupo. Se trataba sin duda de un amigo comentando a sus amigos para darles publicidad, pero la noción de conjunto hace que comentar a los otros sea como comentarse a sí mismo. Por otra parte, Nervo deja perfectamente claro que los modernistas aspiran ni más ni menos que a regir el campo literario: “soñaré con ese *Patriciado lírico*, único que despierta mis fibras y acelera mi pulso y sabe buscar, como el arquero hábil, el nudo de mis nervios para herir allí produciendo la convulsión voluptuosa que anuncia al arte nuevo, al arte Mesías, al arte Rey” (340). Un “patriciado lírico” no es otra cosa que la ficcionalización de pertenecer a cierta aristocracia artística donde el sujeto pase de simple colectivo, a una cierta “clase” especializada que vuela sobre las demás.

De entre esos cinco libros del parnaso modernista ninguno causó más escándalo ni mayor disputa –a pesar de su pobre permanencia literaria–, que *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel. A partir de su publicación se desata la polémica más interesante y nutrida del grupo modernista: la sostenida entre Victoriano Salado Álvarez y Amado Nervo⁶⁷. Ante la circunscripción del diálogo a un horizonte con más posibilidades de ser reconstruido –la polémica–, los textos de estos dos autores sugieren un doble juego entre lectura y escritura. Como ya ha sido comentado, el presente de la crónica pone en práctica un juicio que se despliega. No sólo hay un cronotopo que se extiende desde el presente, sino que también se actualiza un juicio desde un horizonte de sentido propio. En otras palabras, se entabla un

⁶⁷ Hay algo atípico con esta polémica: todos los textos aparecieron en la misma publicación y en el espacio exacto de un mes. Esto sumado a la relación cordial que sabemos que llevaban Nervo y Salado fuera de esta polémica, la hace, al menos, sospechosa. Por ejemplo, en 1904 Nervo publicó en la *Revista Moderna de México* una “Máscara” en honor a Salado Álvarez; en ella se puede leer: “Más aún, yo veo en el autor al crítico mexicano de mañana, y me holgaría sobremanera de que mis esperanzas se realizasen, y de que este mi buen amigo viniese a llenar hueco tan sensible en un país en que no hay más que afables aduladores...” (Nervo, *Obras II*, 151). Al no contar con las publicaciones originales, poco se puede esclarecer en este asunto.

diálogo entre lector y polemistas, imágenes del escritor que se ficcionalizan en la crónica a la sombra de una tradición de textos y autores que también están en juego, en este caso, sobre todo el grupo modernista. En términos concretos, el cronotopo periodístico de la crónica la ancla irremediabilmente a su tiempo de escritura, pero su voz constantemente actualizada también la remite al presente de lectura que lo hace suceder.

Finalmente, se trata de un anclaje en el tiempo a la vez que de una suspensión del tiempo. En este abismo que se abre entre dos presentes –uno que perdura y otro que insiste en quedarse– se inscribe una *poética del pensar* frente a otra (Weinberg, *Situación...*, 71). Podemos identificar, pues, al menos dos dimensiones en la polémica: la del texto individual, y la del texto en respuesta a otro. En ambos casos asistimos a la representación de un juicio, en el segundo se trata de un juicio que demanda ser completado con el otro. En lo individual, ambas piezas llevan a cabo un juicio y con ello un presente. Mas en lo colectivo, se hace evidente la incompletud de los textos y la relación que éstos guardan, no sólo uno con el otro, sino con un ambiente cultural específico y, por lo tanto, la relación con el entorno cultural del lector; por ejemplo, sabemos que el modernismo y Nervo triunfaron sobre la perspectiva de Salado. Si cada texto revela un presente que se concilia con el presente de lectura, la polémica también desnuda un entorno cultural en pugna, vivo, latente. De tal forma que describir una polémica como el encuentro de dos estéticas es incompleto, se trata, más bien, de dos poéticas del pensar en un entorno cultural y un cronotopo que las define a la vez que es definido por ellos.

Victoriano Salado aporta a la polémica dos textos sobre la poesía y el modernismo. El primero es una crítica y una reconvención dirigida a Francisco de Olaguíbel con motivo de su *Oro y negro*, mientras que el segundo es respuesta al texto de Nervo que aquél desató.

Ambos sostienen básicamente el mismo juicio y lo despliegan de manera parecida. Se lee en Salado:

La literatura no es sino uno de tantos resultados de la vida social, y lejos de ser influyente es influida, la obra que quiere perpetuarse o debe reflejar la manera de ser de los contemporáneos, sus ansias, sus temores, sus esperanzas, sus dudas, o reflejar la índole de la humanidad entera, con sus sentimientos, sus ensueños y sus ideales (Clark, *La construcción...*, 205-206).

Este fragmento basta para notar que las posturas de los modernistas y de este crítico resultan del todo irreconciliables. Son dos poéticas del pensar, dos códigos opuestos que parten de primicias diferentes. Mientras que para Salado la preeminencia de la composición literaria es social, para los modernistas se trata de un asunto propio del individuo. Si traemos el recuerdo de la polémica de Gutiérrez Nájera sobre el arte y el materialismo bien podemos identificar a ésta como una continuación, donde se ponen en juego también dos maneras de entender la libertad creativa. Mientras que para unos se trata de una autonomía respecto al entorno social, para el otro se trata de la libertad de la sociedad para dejar su impronta en la literatura. Más que una simple antítesis estética, las posturas encontradas marcan diferencias jerárquicas en el mapa cultural cuyas consecuencias se multiplican abundantemente. Reconocer que el artista debe cobrar autonomía dentro del entorno social es darle el derecho a ficcionalizar un código propio y a una regencia cultural específica –recuérdese el “patriciado lírico”– que necesariamente pasaría del campo simbólico al campo político, económico y cultural.

En respuesta, Nervo publicó dos crónicas el mes de enero de 1898: “Los modernistas mexicanos (Réplica)” y “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”. En ambos textos se defienden dos nociones estéticas básicamente: 1. el arte viene del espíritu subjetivo del artista, no está condicionado al medio, sino al sentir del individuo,

en todo caso el medio es condicionado por el poeta; y 2. el símbolo es la expresión moderna, las relaciones espirituales –subjetivas– son el motor del nuevo arte.

La literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará a la literatura [...].

Porque el modernismo va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, sutilizándose, será el verbo único del porvenir; ejemplo: la música, que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial, es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno. (Nervo, *Obras II*, 341-342).

Vista desde otro punto de vista, la primera afirmación de Nervo puede parecer alucinante: el autor insinúa que el poeta define al medio, y con ello propone una manera de ver la cultura en México cuyo signo primordial es la regencia del sujeto artístico. Más adelante veremos que a partir de esta noción tanto Nervo como Tablada llegarán a exigir que el gobierno sostenga económicamente al artista como tarea de primer orden. La segunda parte de la cita explica el proceso estético que defiende nuestro autor y que considera como “el verbo único del porvenir”: el símbolo. En tanto proceso intensamente transformador, el símbolo entendido como “traducción de ciertos matices del espíritu moderno” implica una reinterpretación individual de la modernidad en México, una ficcionalización operada conscientemente. Desde este punto de vista, la perspectiva de Salado pide que la modernidad –medio, momento, sociedad– rija los destinos de la poesía; por su parte, Nervo, pide para el símbolo –como procedimiento poético “seguramente modernista”– la capacidad infinita de ficcionalizar el entorno moderno. Pero el símbolo tiene dueño, ante todo se trata de centrar la modernidad en el sujeto artístico y su capacidad simbólica:

Fíjese usarcé, desde luego, en que los poetas especialmente y que los literatos en general, son espíritus de elección, florecimiento de una planta singular que ni es congénere de las que la rodean ni de la misma suerte se desarrolla; advierta luego que si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto; y considere, por fin, que todo lo bueno que tenemos en la nación es

artificial y antagónico del medio y realizado, por ende, a despecho del criterio popular (Nervo, *Obras II*, 341-342).

En paráfrasis: la poesía, como todo lo bueno que tenemos –según Nervo– debe ser creada “a despecho del criterio popular”. El autor enarbola a la ficcionalización del medio mexicano mediante el símbolo, de la misma manera en que Gutiérrez Nájera propugnó por un código particular. No obstante, ante la reconvención de Salado de ajustarse al medio social, Nervo llega al extremo de promulgar que dicha ficcionalización es sólo arma de modernistas, “a despecho del criterio popular”.

En la segunda de las crónicas de Nervo relativas a esta polémica, también destaca la solución que le da el autor al término decadentismo en México. Desde mi punto de vista, se trata de la mejor definición hasta ahora: “Empiezo por decir que el decadentismo ha muerto. Queda [...] como una palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios rectilíneos y normales (Clark, *La construcción...*, 250). Decadentismo: un acto de rebeldía hecho para hacer tambalear el medio literario mexicano. Y vaya que lo lograron, pues para este año del 98 ya son cinco los libros fruto de esa bandera desplegada. Resulta notable la plena conciencia que estos escritores tenían de su medio y de la manera de interferir en él, sobre todo a partir de propuestas que parecen no darle importancia a tal medio.

José Juan Tablada, en un texto que comenta la polémica entre Salado y Nervo, y que no se entretiene en la medida, también se suma a este abandono del decadentismo: “*porque no somos decadentes*. Desde que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores” (Clark, *La construcción...*, 231). Extraño apunte, sobre todo si lo pensamos a la luz del manifiesto del 93, en el que es evidente que el que desata “el más vulgar de los

errores” es el propio Tablada⁶⁸. En principio, cabe recordar que el soporte material de todas estas crónicas y polémicas es el periódico, que con su cronotopo de doble presente perpetúa juicios y efectos, pero no tiene memoria. Contrastar el manifiesto del 93 y esta polémica supone una violencia sobre el *corpus* que lo saca de su propio carácter pasajero. En tal caso, no debemos preguntarnos por qué Tablada cae en contradicción –que a la sombra del presente efímero del periódico, no es tal–; sino qué ha cambiado en el campo que hacía que en 1893 fuera oportuno desplegar las banderas de rebeldía –de acuerdo con Nervo–, y que cinco años después hacía preferible un acto de prudencia como el deslinde del grupo respecto al decadentismo. Sin duda, las razones son múltiples, pero bien podemos ensayar una propuesta, así sea provisional. Como se leyó más arriba, en principio lo que ocurrió en esos cinco años fue el asalto de un grupo de poetas al medio literario mexicano, cuya cúspide se alcanzó con la publicación o preparación de seis libros individuales de los miembros del grupo entre 1896 y 1899⁶⁹. Adicionalmente, ese mismo año del 98 aparecería la obra más célebre y perdurable de este grupo, la fundamental *Revista Moderna* (1898-1902), verdadero producto material de las luchas y triunfos modernistas. En este punto vale preguntarnos, ¿la actitud rebelde sostenida después de los libros y la revista sigue siendo benéfica para el grupo?

Para el análisis del modernismo como formación cultural, bien puede sernos útil el aparato teórico que Raymond Williams expone en *Sociología de la cultura*. Bajo esos términos, el grupo modernista resulta ser la formación de un ente que busca independencia

⁶⁸ Adicionalmente, nuestro autor también deja en claro que él fue el primer modernista: “Desde el año de 90 (entonces yo era el único que en México había francamente adoptado el procedimiento modernista hoy tan en boga), todo lo he oído, desde el consejo uncioso y paternal del docto *magister* empeñado en redimir al más empecatado, hasta las agresiones más toscas y las más agrias pasquinadas que pueden surgir de la gama del rebuzno” (Clark, *La construcción...*, 221).

⁶⁹ *Claro-oscuro* de Ciro B. Ceballos en 1896, *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo y *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel en 1897, *Perlas negras y Místicas* de Amado Nervo en 1898 y el *Florilegio* de Tablada en 1899.

respecto a las instituciones que en un momento dado rigen el campo cultural. Es *independiente* y de *ruptura*, pues se opone al academicismo –como en la polémica de Nájera– y a las formas estables de creación literaria y artística (58-61). En torno a su organización interna, debemos decir que en un primer momento supone una *afiliación* exclusiva que les da cierto estatus dentro del campo. Por otra parte desarrollan *manifestaciones públicas* como la carta abierta de Tablada, la polémica apenas comentada en torno a *Oro y negro* y la publicación misma de la *Revista Moderna* que enuncian perfectamente el catálogo de los afiliados (63-64).

En cuanto a sus relaciones externas, este modernismo se caracteriza por ser una manifestación cultural *alternativa*, cuya expresión son las revistas, espacio autónomo en donde desarrollarán un arte ante todo distinto. No son de *oposición* porque buscan integrarse a la institución literaria, tanto así que cuando logran un lugar importante en el campo dejan de ser productores alternativos y abandonan incluso las etiquetas que los hicieron llegar ahí (65-66): “decadentismo”, en este caso, o incluso “modernismo”, como veremos más tarde. En cuanto a su disidencia, “debemos resaltar [...] una generalización y un desarrollo crecientes de la idea de que la práctica y los valores del arte son despreciados por los valores dominantes de la sociedad «moderna», o deben ser diferenciados de ellos, o se consideran superiores u hostiles a los mismos” (67). Estas ideas son consecuencia de cierta crisis en los medios de producción, en las instituciones que los respaldan y en la manera en que el artista enfrenta al mercado⁷⁰. En el proceso de formación de un mercado estable, es natural el movimiento de los artistas hacia la oposición; este movimiento, que en última instancia depende de la negociación con el mercado, se realiza más efectivamente en

⁷⁰ Piénsese en el desplazamiento en cuanto a los soportes materiales de la producción poética de este grupo: Nájera sólo publica una colección de cuentos en vida, Tablada y Nervo transitan entre el periódico, la revista y el libro.

grupo que individualmente, de ahí la eficiencia de la formación modernista. Estas formaciones dependen de condiciones sociales específicas, como la diferenciación semántica de “arte” y “artista” caracterizada como un sistema de valores –frecuentemente alterno– (67-69) o la consolidación de un sujeto artístico específico, como la operada desde Gutiérrez Nájera.

Los modernistas sostienen una formación *simple* cuando son proclives a lanzar manifiestos con principios artísticos enunciables y programáticos, como el del decadentismo (75-76). Digamos que en ese momento, poco tenían que perder. En cambio, para el año del 98 la actitud beligerante atentaría contra sus propias conquistas. Recordemos lo que propone Bourdieu: “cada revolución que triunfa se legitima a sí misma, pero legitima también la revolución como tal, aun en el caso de la revolución contra las formas estéticas que ella misma impuso” (*Las reglas...*, 191). En tal caso, quitarle legitimidad al decadentismo, bandera de rebeldes, es resistirse a la perpetuación de la revolución estética y aspirar a la consolidación del movimiento mediante productos culturales de prestigio. En otras palabras, en principio hay que desestabilizar el campo para permitir la entrada y dominio de un nuevo grupo, para más tarde, una vez alcanzado dicho objetivo, estabilizar el mismo campo con el fin de perpetuarse⁷¹.

⁷¹ El mismo Williams propone cinco hipótesis que definen las vanguardias que se desarrollan entre 1890 y 1920: : 1) típicamente tienen base “metropolitana” (ciudad de autonomía cultural e internacionalismo frecuentemente relacionado con el imperialismo); 2) sus colaboradores son generalmente inmigrantes provenientes no sólo de regiones periféricas, sino hasta de naciones consideradas culturalmente provincianas (Nervo era de Nayarit, y Dávalos de Colima); 3) los análisis de las rupturas no deben verse sólo como diferencias formales, sino también como el encuentro de culturas periféricas con las de la metrópolis, relacionadas sólo pálidamente entre sí, a veces únicamente en la lengua; 4) las vanguardias comportan un tipo de movilidad cultural que tendrá una importancia creciente contra las nociones de nación o cultura hegemónica; 5) la concentración de riqueza y el pluralismo de las funciones en las metrópolis favorecen la disidencia (*Sociología...*, 77-78). De acuerdo al análisis anterior, el grupo modernista puede entenderse como la primera vanguardia en México; sin embargo, para afirmar esto debe considerarse la particular característica del modernismo como movimiento continental y sus relaciones con la antigua metrópoli, entre otras cosas.

El símbolo más importante de ese proceso de estabilización del campo que otorgará prestigio al movimiento modernista es sin duda la *Revista Moderna* de 1898. Esta publicación supondrá la consolidación del modernismo en dos niveles: el primero es la ficcionalización del campo poético y la imposición de un sujeto artístico y una estética; y el segundo es el enlace continental que alcanza dicho movimiento, hasta este momento, al menos en lo que se refiere a la crítica literaria, circunscrito al medio mexicano.

En el primero de los números de la *Revista*, Tablada compuso una suerte de declaración de principios en forma de relato, “*Exempli Gratia* o fábula de los siete trovadores y la *Revista Moderna*”. Colocada después de algunos poemas y con un encabezado destacable, esta crónica puede considerarse la apertura de la *Revista*. Se trata de la narración de siete trovadores –presumiblemente los miembros del grupo modernista⁷²– que cruzan un bosque y arriban con sus canciones a un castillo. La construcción alegórica desborda sentidos posibles a medida que la narración avanza. Por ejemplo, el hambre de los trovadores a lo largo del camino, “un hambre más mortificante que el hambre vulgar de los burgueses” (Tablada, *Obras V*, 98), sugiere cierta relación entre producto cultural y mercado. En fin, proponer una interpretación de la alegoría entera podría ser interesante en tanto testimonio de cómo Tablada entendía el campo cultural en el momento de aparición de la *Revista Moderna*; no obstante, de acuerdo a nuestros fines, aquí nos limitaremos a señalar el símbolo final. A su llegada al castillo, los trovadores son recibidos por una corte opulenta: el vino se derrama y la comida desborda los platos, la lujuria, también, rompe los vestidos. Los trovadores se ocultan detrás de un tapiz para entonar un canción “de lo más sublime, de lo más sentido y sonoro que humanos oídos han jamás escuchado”, sólo para

⁷² Aventuro que se trata del propio Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Jesús Valenzuela, Francisco de Olaguibel y Balbino Dávalos. Pero también podrían agregarse Rubén M. Campos o Alberto Leduc.

descubrir que todos los comensales han caído en sueño. Los trovadores se alejan del castillo perturbados, sobre ellos cae una tormenta de nieve, sobre el castillo una “purificadora lluvia bíblica” (100) de fuego. “Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario, provocan aún la admiración y la piedad del viandante” (101).

La autonomía que a lo largo de los años los poetas modernistas han construido deriva en este texto en un desprecio completo por aquellos sordos a los cantos de la *Revista*. En otras palabras, su regencia del campo cultural ha llegado a tal punto que en el 98 Tablada tranquilamente puede insinuar que el público que no los atiende será “cenizas que el viento disperse” mientras ellos, los trovadores, permanecerán como esculturas a lo largo del tiempo: “¡Oh público de la *Revista Moderna!*, obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medievales” (101). En la declaración de principios por parte de nuestro autor, destaca la autonomía del sujeto artístico también frente a su público: en el campo cultural, el sujeto juega a bastarse y existir para sí y para sus pares, aunque en realidad se encuentre sujeto al mercado –periodismo– que hace posible su publicación. Esta actitud funciona a la vez como ficcionalización de un pensamiento estético –y su regencia– y como estrategia de mercado: cuantos hayan leído este texto sin caer dormidos pueden considerarse público refinado, el público de la *Revista Moderna*.

Más tarde, en la misma *Revista* y en la sección habitual para reseñas, al parecer en esos años encargada a Tablada, nuestro autor publicó un texto sobre el libro de viajes *El color y la piedra* del argentino Ángel Estrada. En ella es notable la idea del papel ficcionalizador que tiene el artista sobre la realidad. No es el espejo mimético, es el espejo cóncavo, el

prisma: “El espíritu del artista es entonces un prisma que absorbe la luz exterior para arrojarla cambiada, en un espectro policromo y radiante” (*Obras V*, 138). Meyer Howard Abrams demuestra que en la tradición inglesa a comienzos del siglo XIX se llevó a cabo un deslizamiento de las teorías epistemológicas y estéticas a un tiempo. Tal movimiento se caracterizó por el paso de la metáfora del espejo a la de la lámpara en las descripciones del arte y la mente. Esta transformación se corresponde con la idea de que conocer es copiar –producir arte es imitar–, en contra de conocer es iluminar –producir arte es transformar– (88-107). La integración de Tablada a este cambio de paradigma cultural se corresponde con los afanes ficcionalizadores de la realidad moderna. No es que nuestros autores finjan unos poderes que no tienen para subir escaños en la consideración cultural, sino que realmente estaban convencidos del poder ficcionalizador de la palabra –de *su* palabra– sobre nuestro país y más tarde sobre América Latina. Lo creían a tal punto, que terminaron por sugerir que su manutención era un asunto de Estado. La imagen del prisma en Tablada es muy afortunada.

Hay dos cosas sumamente notables en las “Notas bibliográficas” escritas por nuestro autor en 1901. Por un lado, en su crónica de crítica literaria, por primera vez, articuló el movimiento modernista local con el continente entero; la segunda, es la fe ciega, que cada vez se hace más evidente, en la palabra modernista y artística. El artículo comienza:

La biblioteca de América modernista se ha formado. Veo al azar los anaqueles de mi librero: Versos de Darío, Lugones, Freyre, Argüello; Montero, Berisso, Fombona... Bajo Marroquines, cueros japoneses y viejos brocateles marchitos, lucen ahí estampadas obras memorables de eufónicos títulos sonoros: *Los raros*, *Prosas profanas*, *Las montañas del oro*; *Belkis*; *El color y la piedra*... En un rincón oscuro como el nicho de un mausoleo piadoso, los precursores muestran sus obras venerables y robustas a manera de gruesos troncos de árbol, en cuyo alrededor brillan y cantan todas las flores y todas las aves de la actual floresta lírica. Son los libros de Gutiérrez Nájera, de Asunción Silva, de Julián del Casal... (146-147).

Las ideas vertidas en este párrafo son la contribución personal de José Juan Tablada a la leyenda modernista. Como sabemos, hasta hace muy poco tiempo todavía se consideraba a Gutiérrez Nájera, a Asunción Silva y a Julián del Casal como “precursores” del movimiento⁷³. Independientemente del papel de la *Revista Moderna* en la consolidación continental del grupo, es claro que no siempre fue así. En otras palabras, el desarrollo cultural de México en la época modernista tuvo un momento preponderantemente local y otro momento principalmente de enlace latinoamericano⁷⁴. La idea de que el modernismo fue siempre un movimiento continental es también una herencia de nuestros autores, no sólo de Nervo o de Tablada, sino también del propio Darío, entre otros.

Es posible postular que en la *Revista Moderna de México*⁷⁵ es clave el trazado de un mapa simbólico de las relaciones hispanoamericanas, basado en la confluencia de ciertos rasgos de época: modernidad, inteligencia, juventud, creación, espiritualidad y aristocracia del espíritu y, sobre todo, evidencia del surgimiento de una nueva figura en el campo cultural: el intelectual (Weinberg, “Hispanoamérica...”, 200).

La práctica literaria de Darío denuncia la aparición de la figura del “intelectual”, sujeto artístico autónomo, lo que implica una apertura del campo artístico a problemas políticos y culturales, así como un núcleo desde el que se ejerce la crítica: Hispanoamérica (202). Esta nueva especie de intelectual se siente capacitado para opinar en cuestiones políticas, educativas, económicas y culturales; pues tiene una constante preocupación por incidir en el espacio público (208). Todo esto gracias la ficcionalización del “patriciado lírico” que

⁷³ Más adelante Tablada también enuncia sus influencias extranjeras: Villiers, Verlaine y los “poetas malditos”, todos ellos francófonos. Acaso también ésta sea una muestra de la herencia que nos han legado los propios modernistas para su intelección, la idea de que sus influencias son en su mayoría –o en su totalidad– francesas.

⁷⁴ No es que antes de la *Revista Moderna* los escritores mexicanos no supiera nada del resto de América Latina, por el contrario, es conocida la amistad entre José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera; sin embargo, hasta la publicación de esta revista nunca hubo en sus ensayos de crítica literaria una intención de movimiento continental. Por ejemplo, en el artículo “Charla bibliográfica” de 1890 el Duque apunta: “Y eso que por acá nos circunscribimos a la lectura de obras francesas, españolas y una que otra suramericana [sic] [...]”. Para todos casi pasan inadvertidos los libros de Sur y Centroamérica, menos, por supuesto, para el meritísimo don Francisco Sosa, que es el San Juan de Dios de los escritores mexicanos y el apóstol San Pablo de los de Suramérica” (*Obras I*, 89).

⁷⁵ A partir de 1903 y hasta 1911 la *Revista Moderna* se transforma en la *Revista Moderna de México*.

buscaba Nervo, en cuyo seno se encuentra la idea de que la poesía y el poeta construyen el medio cultural y no al revés.

De ahí el poder ficcionalizador al que aspira la palabra, que puede verse en la expresión “América modernista”, que en algunos momentos tendrá incluso tintes políticos –como en el *Ariel* de Rodó, pero no especialmente para nuestros autores. Esta fe atestigua el entronamiento de un código que en México, unos veinte años antes, inaugurara el Duque Job, pues como hemos visto no se trata de una fe en la palabra neutral, sino en la específicamente modernista y, a medida que transcurren los años, en la pronunciada por el sujeto artístico autónomo. Unas líneas más adelante, Tablada comenta la novela de Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, la cual narra los avatares de un joven venezolano que abandona su patria y triunfa como escultor en París. De regreso a Caracas el artista padece un entorno en el que el arte europeo y sus lecciones no parecen tener lugar. En un arrebato, Tablada comenta:

El monstruoso caso de barbarie social estudiado en *Ídolos rotos* tiene una enorme trascendencia, y aunque el autor quiera radicarlo en Caracas, es, a nuestro juicio, un problema de teratología social común a todas o casi todas las naciones de América latina [*sic*], ¡en donde el arte y la belleza son despreciados por quienes deberían comprender sus altos fines, por quienes deberían estar persuadidos de que el arte y sólo el arte puede, sobre otros esfuerzos, consagrar una civilización! (*Obras V*, 150).

Quisiera recordar aquí que desde una perspectiva histórica, puede decirse que el modernismo en México fue un movimiento cultural que se desarrolló en el periodo entre guerras de los que acaso son los momentos más violentos de la historia mexicana: las guerras fratricidas de Reforma y de Revolución. En tal perspectiva, extraña que Tablada diga que el caso ideado por Díaz Rodríguez es un “caso de barbarie social” tan sólo porque supone recursos culturales, económicos y sociales limitados para el sujeto artístico. Conforme avanzamos en las crónicas de crítica literaria de nuestros autores y a medida que

se consolidan en el centro del poder cultural, la sobredimensión de dicho sujeto se vuelve en grado sumo exagerada, ¿acaso no es delirante que Tablada diga que “el arte y sólo el arte puede *consagrar* una civilización”?

Un año más tarde –en 1902–, Nervo colaboró a esta divinización del sujeto artístico autónomo con su comentario al poemario *Cuarzos* de Efrén Rebolledo. Con una posición más elevada en el campo de la literatura, este autor elogia a los poetas jóvenes de América –sentimiento continental, campo cultural de continente– y lamenta su destino zafio. Esto refuerza la idea de que el poeta ha alcanzado una posición lo suficientemente consolidada como para sancionar y dar su venia a los jóvenes, como en este caso hace con Rebolledo. A manera de exordio, el poeta comienza por referir el “pobre” estado cultural del continente, y el surgimiento de la poesía como un prodigio capaz de salvarlo:

¡Y es que la poesía vence en intensidad de vocación a todas las idiosincrasias humanas; es que todas las vías dolorosas del mundo, todos los gólgotas sangrientos son inermes ante la vieja voz de la raza, resonante en muchos cerebros, que dice “canta”! Y sean cuales fueren las explicaciones, sea cual fuere el eslabonamiento de penurias, de lágrimas, de angustias, habrá siempre en la América latina poetas. *Y habrá poesía* (Nervo, *Obras II*, 350).

Nervo insiste en que el poeta de América padece un medio desolado que condena al ostracismo las producciones artísticas. Y todos estos lamentos, según el poeta señala, responden también a penurias económicas: “entre nosotros no leen sino los que escriben, y esos anateman si se quiere un libro, pero no lo compran jamás” (350). Fuera de su contexto, la defensa que esta pieza entabla parecería un inocente elogio de la poesía. Pero en última instancia podemos preguntarnos, ¿hay aquí una actitud política, económica o social? Si la poesía es capaz de vencer “todas las vías dolorosas del mundo”, ¿qué relación con el poder y el Estado debe tener?, ¿qué papel social juega? Sin duda que se sugiere que

su poder es grande, así como el del artífice que la hace aparecer, de ahí que se extienda por todo el continente.

Después de la rebelión de juventud que hace emerger en el campo a estos jóvenes poetas y de la polémica que los puso en el centro de las discusiones, la *Revista Moderna* los lleva a niveles continentales y a aspiraciones exorbitantes. No pretendemos aquí condenarlos; en el proceso de construcción del campo cultural moderno estos artistas ficcionalizan sus más grandes virtudes y sus más acusados vicios. No podemos dudar de la extraordinaria herencia que nos han legado con la creencia en el poder transformador de la palabra poética, la habilitación de lazos fraternales entre la poesía y la intelectualidad latinoamericana y la autonomía del sujeto artístico que le permite hacer uso del poder de la palabra. Tampoco vale disimular sus vicios: una aristocracia cultural que los exime de obligaciones sociales y políticas, y que aspira a que su manutención se convierta en asunto de Estado y una sobredimensión de su importancia como sujetos poéticos que los hace creer que son capitales para el desarrollo de México. Ambas cosas, en la misma medida, son la *Revista Moderna* y su legado cultural, al menos en lo que concierne a la crítica literaria. A partir de este periodo y de la transformación en 1902 de la revista a *Revista Moderna de México*, la acelerada autonomía del sujeto artístico rompió los lazos grupales que hasta ese momento habían caracterizado al modernismo. Las personalidades y prestigios de José Juan Tablada y Amado Nervo les permitieron subsistir y trasladarse del capital simbólico al campo de poder como figuras individuales. Aunado a ello, ambos hicieron gala de un refinado instinto para manejarse en el campo cultural de su tiempo, así como para entender las transformaciones culturales de nuestro país. Como veremos, hasta el momento del estallido de la Revolución, en 1910, nuestros dos poetas parecían tener un futuro brillante y un lugar asegurado en el anaquel del prestigio cultural.

De la preeminencia en el campo cultural a la caída del porfiriato (1902-1910)

Para el año de 1903 el grupo modernista ya no tenía la cohesión que otrora les hiciera marchar juntos en un manifiesto o emprender el proyecto en colectivo que fue la *Revista Moderna*. La evolución del proyecto editorial a *Revista Moderna de México* estuvo acompañada por el desgajamiento, por momentos dramático, del grupo. En 1901, en la alcoba de una prostituta, murió el malogrado joven Bernardo Couto Castillo, víctima de una neumonía causada por su adicción al bromuro. En 1902 aparecieron las semblanzas de los escritores del grupo, *En Turania*, compuestas por Ciro B. Ceballos; ese mismo año el autor ingresó a la cárcel de Belén por sus comentarios antigobernalistas en la prensa. En 1903 publicará su último libro literario, *Un adulterio*, y a partir de entonces abrazará el oficio del periodista para morir pobre y perseguido en 1938. Julio Ruelas, el brillante ilustrador de las dos *Revistas Modernas*, falleció en París en 1907, víctima del fantasma de la tuberculosis⁷⁶. En medio de aquel desastre, Amado Nervo y José Juan Tablada surgieron como los poetas que persistieron en su tarea y que recibieron con creces los prestigios de las empresas culturales pasadas y presentes, no sólo porque se sostuvieron en el campo, sino porque siguieron vivos y en libertad. La marca de los individuos, como bien advierte Williams, es determinante para cualquier formación. El estudio sociológico de las formaciones, pues, debe tomar en cuenta el contexto histórico en el que surgen y las individualidades que lo conforman. En efecto, los individuos pueden asociarse aún con diferencias ideológicas que luego se harán evidentes, o con distinciones de clase o de formación, etc. (*Sociología...*, 78-79). En esos términos, los afanes aristocratizantes e individualizantes de nuestro dos poetas

⁷⁶ Para las referencias biográficas Bernardo Couto véase el trabajo de Ángel Muñoz Fernández; para las de Ciro B. Ceballos el de Luz América Viveros; y para las de Ruelas el de Carlos Monsiváis y el de Elisa García Barragán. Todos están anotados en la Bibliografía.

–además de las tragedias de sus cofrades troveros–, pugnaron por dejarlos solos en el campo cultural, a despecho de sus compañeros de grupo.

En ese tenor, y en consonancia con el sujeto artístico autónomo exacerbado, Amado Nervo habló de la “plutocracia literaria” cada vez con mayor insistencia. Si en “*Cuarzos*” ya se insinuaba el valor mercantil de los libros, en “*Formas y espíritus*” el autor hizo evidente su noción sobre el lugar que debería ocupar el sujeto artístico. Sin discreciones declaró que el poeta es un aristócrata por derecho y que tiempo vendrá en que tenga los recursos para abalar su alta posición cultural:

Sucedirá muy pronto para bien de las letras y menos mal, muy menos, de los que escribimos, que los escritores [...] serán ricos: es decir no porque hayan ganado dinero con su pluma, sino porque tienen dinero, a pesar de la pluma. Una plutocracia literaria, ¡qué hermoso sueño! Cuando esto suceda tornará la Edad de Oro de la literatura. El escritor y el poeta, que por derecho constituyen una aristocracia –una aristocracia que suele ir en harapos– la constituirán *de hecho*, imponiéndose socialmente por su talento y por su fortuna (Nervo, *Obras II*, 353).

Lo que se insinuaba en el manifiesto del 93 se afirma aquí sin ningún tapujo: el sujeto artístico debe cobrar tal nivel de autonomía, que debe hacerse independiente de su obra misma. Es decir, este artista no necesita siquiera crear una obra para legitimarse como tal, su aristocracia es casi un derecho de nacimiento que lo hace un ser de excepción independientemente de lo que diga el gran público, el ambiente artístico y su propia obra. Debemos identificar que lo que está en juego aquí, no es el reconocimiento de la aristocracia del artista –merecida “por derecho”, según el autor–, sino su traducción en bienes monetarios. Si hasta aquí podíamos sostener la hipótesis de que el sujeto artístico era una mera ficcionalización simbólica, la evidente intención que tiene Amado Nervo de transformar el patriciado lírico en una plutocracia literaria nos hace ya imposible disimular su verdadera constitución: un sujeto cuyas intenciones no son meramente de simbolización intangible, sino también materiales.

Ese mismo año, y con motivo de unos juegos florales, Nervo destacó una vez más la figura del poeta y elogió al gobierno por organizar eventos de esa índole: “No tiene duda que asistimos a un renacimiento literario, apoyado en esta vez, siquier discretamente, por el Poder, estimulado por él” (*Obras II*, 346). La inmersión del sujeto artístico en el campo de los intereses económicos está acompañada, como se lee en esta pieza, por el posicionamiento civil, y político: “Era aquello como una rehabilitación del poeta y de la poesía. Dábasele a aquél carta de ciudadanía en México” (348). Independientemente de las posturas políticas o de las relaciones con el poder que hasta este año de 1902 hayan tenido los poetas modernistas, lo cierto es que la apelación al Estado se va haciendo cada vez más evidente. Si bien antes podemos encontrar algunas exhortaciones para que el gobierno se ocupe de los artistas, no es hasta este momento en que Nervo y Tablada se congratulan de que efectivamente sucede así. La siguiente pieza a analizar es contundente en este sentido.

El primer trabajo de José Juan Tablada que comentaremos para este periodo es “La exposición Fuster en la Academia de Bellas Artes”, crónica de crítica artística. Después de haber pedido vehemente a la Academia que pensionara a sus artistas en Europa en sus épocas de carestía⁷⁷, Tablada ahora denuesta el comportamiento de los pintores que viajan a Europa con dinero público y no trabajan, lo cual revela una nueva posición ocupada en el campo cultural: la de un crítico consolidado que se vuelve censor y que olvida sus propias

⁷⁷ En efecto, Tablada en varios artículos de 1891 atacó sistemáticamente a la Academia: “Todos esos artistas están formados en una escuela que implantada en esta época no podría ser otra cosa que un abominable anacronismo. Están saturados de misticismo, de amaneramiento y consideran el arte con un criterio *ad hoc*, que si a ellos les dio algún resultado, no les daría ninguno a nuestros jóvenes pintores” (*Obras VI*, 67). Esta cita aparece en la crónica “Academia de San Carlos. Decadencia. Medios de remediarla. Alumnos pensionados”. Véase también: “Un artista. Un cuadro anónimo. La Academia de San Carlos” (41-46), “La Academia de San Carlos” (47-49), “La Academia de San Carlos” (52-54), “Exposición de pinturas. Academia de San Carlos. Los nuevos cuadros” (58-61), y “Academia de San Carlos. Maestros y alumnos. Explicación” (69-70); todos en el mismo volumen.

pensiones y sus propios viajes. Alberto Fuster, sin embargo, no es culpable de dicho cargo, pues su trabajo es esforzado y amplio. Al comentar una de sus piezas, Tablada explica:

Hasta ahora ningún pintor nacional había intentado glorificar, por medio de su arte, la inmensa obra civilizadora del Gobernante [*sic*] que ha transformado a la Patria. Fuster lo ha hecho, y eso demuestra la nobleza de sus inspiraciones. La magnitud civilizadora, sociológica y humana de la obra de la Paz es tan grande, que el intento de enraizarla, por medio de cualquiera de las artes, desanimaría a cualquiera. El artista que hoy expone sus obras ha acometido esa noble tarea, y su obra es una sonora estrofa en ese himno que se agigantará en lo futuro (*Obras VI*, 165).

El apego de nuestro autor al régimen dictatorial es evidente. En este punto no sólo ya no ataca a la Academia, sino que es motivo de elogio, aunque no tanto como lo es el dictador. Las quejas por no entrar en el presupuesto se han disuelto. Como sea, esta actitud de sumisión confirma que la época de rebeldía para el grupo modernista había quedado atrás.

Según Pierre Bourdieu, como ya vimos, la historia contemporánea del arte se define por el movimiento de bienes simbólicos (“El mercado...”, 85). La autonomía del artista en esta época se corresponde con una progresiva independencia respecto a instancias normativas –como la Iglesia o el Estado–, generalmente propagandísticas, y a la consolidación de un mercado más o menos estable en el que la producción se encauce. Este proceso comprende muchos otros rasgos particulares, como la reproducción técnica y un mayor alfabetismo (86-89). Esta actitud tiende a generar una sociedad artística independiente del mercado, de ahí que por ejemplo la relación entre ciertos artistas y ciertos críticos o editores contribuya a determinada exclusividad. Ese solipsismo hace circular las obras en un circuito limitado del mercado; en cambio, la exclusividad del campo le confiere características propias y, por lo tanto, valor simbólico. De ahí que las búsquedas por la *diferencia*, por la *originalidad* se conviertan en una “tradicción de ruptura” que no es más que la acumulación de bienes simbólicos en el circuito de los artistas. Tal circuito se traduce, colectivamente, en la búsqueda de *especificidades* estéticas, o en otras palabras a

convertir el arte en su constituyente fundamental, a hacerlo “puro” o estéticamente libre de condicionamientos sociales. Si esta actitud restringe al productor artístico a un mercado pequeño y, por lo tanto, a beneficios limitados; también lo libera de la demanda y lo convierte en un perseguidor efectivo de valores artísticos y culturales inconmensurables –y bienes económicos a largo plazo– (89-100). Así pues, la producción altamente especializada –en la forma, por ejemplo– supone un receptor que posea los códigos adecuados para apreciarla y consumirla. Las instancias de consagración de esos productos, pues, también implican un alto desarrollo y complejas relaciones. Las instancias más obviamente preceptivas –academias, iglesia– pueden ser rechazadas en la medida en que surjan instancias con un alto grado de independencia en el campo cultural –revistas, cenáculos, galerías, etc.–; sin embargo, las instancias a largo plazo siguen siendo las que determinan la consagración o el olvido, como las universidades o la institución escolar en general. Estas instancias guardan también diferentes relaciones con el poder o con el Estado, dependen de su lugar en el campo y sus aspiraciones (101-113).

Es evidente que el análisis que propone este autor es sólo parcialmente aplicable a lo que ocurre en México alrededor de 1900. Como lo acabamos de ver con la cita de Tablada, en nuestro país se consiguió cierta autonomía de los artistas de vanguardia respecto a instancias normativas –como las Academias–, pero ninguna independencia política. Esto tiene varias explicaciones; por principio el control del gobierno sobre los medios de producción y el campo de circulación cultural en general hacían imposible –o casi imposible– para este momento el surgimiento de corrientes artísticas que se le opusieran o sean independientes a él. No obstante, el eclecticismo que caracterizó a Díaz, como una estrategia para mantener el poder, permitió –siempre hasta cierto punto– la emergencia de corrientes artísticas o de pensamiento más o menos independientes. Si para

1876 Nájera fue capaz de ficcionalizar un código diferente del código positivista –que subsistía con él, que lo despreciaba, pero que nunca lo tocó, ni atentó en contra de él– sin mengua de su poder, lo mismo ocurrió con el gobierno y el grupo modernista. El proceso de autonomía que tanto Nervo como Tablada persiguieron no implicaba el enfrentamiento con el gobierno, más aún, buscaba su venia. Cuando Gutiérrez Nájera comenzó a sugerir un sujeto artístico particular, participó en un proceso en México donde política y literatura comenzaron un franco divorcio en el terreno discursivo. No es que no haya literatura antes de aquello, por supuesto, sino que los dos tipos de discursos se entrecruzaban, se contaminaban uno al otro. De acuerdo a ello, cuando Tablada tomó la pluma para componer su manifiesto del 93, lo hizo desde un campo discursivo autónomo en el que se identifica un discurso “decadentista” literario, pero jamás político.

Las polémicas sobre literatura y la creación de revistas, fundamentales para la historia literaria de México, sugieren la existencia de un circuito cerrado de circulación cultural donde se pugnaba por cierto protagonismo. Ese es el campo contra el que los modernistas se lanzaron furiosamente en un momento en el que –en parte, gracias al Duque Job– se encontraba plenamente diferenciado del campo del poder. En otras palabras, el periodo porfiriano marcó irremediamente la producción modernista, pero el gobierno de Porfirio Díaz no atentó contra ellos en tanto grupo de artistas; lo hizo contra individuos que salían de la literatura para entrar al periodismo de combate –como Ciro B. Ceballos–, pero nunca con los que se mantuvieron en la línea esteticista. Además, los afanes universitarios no serán preocupación modernista, sino parte del programa de la generación posterior. Bajo este supuesto encontramos que la configuración de un sujeto artístico que dominaba un circuito de producción simbólica –modernismo– respondía también a la necesidad de subsistir en un medio pobremente alfabetizado y apenas desarrollado para la distribución

del material cultural, por eso no les costó ningún trabajo despreciar al mercado. Si la subsistencia del sujeto artístico dependía en gran medida de unos medios de producción en la época de Gutiérrez Nájera, las quejas en contra del oficio periodístico marcaron el abandono del mercado y el ocaso de la crónica como género de expresión literaria. Los escritores modernistas ficcionalizaron al sujeto artístico y al campo cultural de manera que lograron su emancipación respecto al mercado y cierta autonomía que les permitía actuar en un campo cultural propio, aunque ulteriormente dependieran del poder del Estado. Para decirlo de otra forma, el capital simbólico de estos artistas pretendía la consagración futura, pero también la protección inmediata del dictador.

En suma, la tarea es convencer a la opinión pública y al Estado de que el sujeto artístico merece poseer una parte del presupuesto, merece una “plutocracia literaria”. En ese sentido, en el año de 1908 Tablada publicó una curiosa crónica titulada “El general Lobo Guerrero y los artistas mexicanos. ¿A dónde venden pan con queso?”. En un tono francamente irónico, el poeta describe la mendicidad del artista y se queja del bajo lugar que ocupa en la sociedad. El sujeto artístico, continúa el autor, es comparable con el general Lobo Guerrero, un mendigo loco: “una mano le alarga una peseta y otra le otorga una condecoración de hoja de lata. Y el loco vive en plena epopeya, radiante y convencido de su gloria y de su poder” (*Obras VI*, 161). Este texto construye más de una ironía y más de un nivel irónico. Por una parte, el supuesto carácter mendicante del sujeto artístico debe ser motivo de vergüenza para la sociedad, pero tampoco debe atentarse en contra de su “libertad”, de su autonomía en el campo cultural. “Los miembros de ella [de una clase alta] se refocilan con la amistad de un poeta [...] Pero no vayan ustedes a creer que hacen todo esto desinteresadamente. ¡Ah no!... Necesitan al poeta para que en las expansiones y regodeos onomásticos [...] le atice un bombo al anfitrión” (158). Es decir, ya es motivo de

pena el que el artista no sea pagado por su sociedad, para que además le pidan que trabaje para ella, que renuncie a su autonomía.

Si quisiéramos describir a detalle la independencia artística que sugiere Tablada, diríamos que no se construye en contra del gobierno, ni contra el positivismo, ni siquiera contra el mercado..., se construye en contra de la sociedad. Con un gobierno que para entonces todavía parecía eterno y con un mercado tan incipiente, los escritores modernistas debían acogerse al primero para subsistir en una “plutocracia”, a pesar de la sociedad misma que realmente no los precisaba:

Ante una sociedad que se precia de culta y alardea de civilizada, el artista que en otras partes es considerado, ennoblecido y recompensado por el simple ejercicio de sus facultades, reclama su lugar; pide un rango y una función y una manera de subsistir de acuerdo con sus actividades propias y compatibles con su dignidad de intelectual. Reclama lo que la sociedad le debe. Y reclama en vano, porque la sociedad no le contesta [...]. En efecto, para una sociedad así, de nada sirven los artistas (160).

Una siguiente capa de ironía se encuentra en el hecho ya comentado de que Tablada, a estas alturas de su producción crítica, ya era una figura central en el campo cultural mexicano, él no era ningún poeta mendicante. En ese sentido, también hay que mencionar que esta crónica no apareció en la *Revista Moderna de México*, sino en la primera plana del multitudinario *El Imparcial*. La ubicación de este texto –así como el lenguaje y el tono– en el periódico y no en la revista sugiere la intención de llegar a un público más amplio y heterogéneo. Podemos decir con bastante seguridad que más gente tuvo acceso a este texto en el periódico que si hubiera aparecido en la revista, por más que ésta tuviera ya un grado alto de prestigio cultural y el poder canonizador en la literatura mexicana. De la misma manera, es de suponer que el texto pretendía alcanzar cierta resonancia con el fin de mejorar el papel del artista, crear la “plutocracia literaria” de Nervo. Finalmente, otra capa de ironía se encuentra en el hecho de que este texto aparece en 1908, justo dos años antes

del estallido de la guerra de Revolución. ¿Qué significa, pues, el desprecio de una sociedad que en breve entrará en la mayor crisis del siglo XX frente a la crisis del sujeto artístico, mendigo que pretende la autonomía?

Hasta ahora hemos visto cómo del grupo modernista descollaron las figuras de Nervo y Tablada como individuos poseedores del prestigio cultural, además de las aspiraciones del sujeto artístico a conformar una “plutocracia literaria”. Aún falta revisar lo que ocurrió con el “decadentismo” y el “modernismo” en este periodo. Ya en 1902 apareció la crónica “*Sensaciones*” de Amado Nervo, la cual reseña un poemario de “el joven” Rosado Vega, a quien, a juzgar por lo que dice el autor, le sobra el talento pero le falta originalidad: aún está muy plegado a lo que ya hizo el “modernismo”. Una mayor inversión de líneas se encuentra en el tema, una vez más, del “decadentismo”:

¡Pobre decadentismo! La verdad es que no ha merecido tener los corifeos que tener ha solido: gentes que no saben de qué se trata, que ignoran lo que es esa llamada escuela, que eligen de ella lo malo, es decir, el léxico inextricable extraído *velis nolis* del diccionario, el símbolo alambicado, la grandilocuencia ridícula del estilo, y que, cuando a las vegadas aciertan, es porque ya han hollado y baboseado de sobra las bellas flores modernistas, de tan peregrinos y suaves matices y perfume tan exquisito cuando es un Darío o un Lugones, o un Jaymes Freyre quien las corta y ordena en haz perdurable (126).

Este desprecio por los poetas decadentistas sugiere que el autor está muy interesado en delimitar el campo de su grupo. Con ello parece elevarse como artista que señala con el dedo a sus pares al tiempo que desprecia a los que no lo son. Se trata de un Nervo en camino directo a la institución, justo al lado de Rubén Darío. Nuestro autor hace gala de una gran conciencia de lo que ocurría en el campo literario, por ello prefiere la individualización y no acepta la adhesión a ningún grupo. Saben que los que no queden como poetas únicos no quedarán, sabe que habrá muchos comidos por el grupo perdido. Si quería sobrevivir, tenía que hacerlo por su cuenta, como poeta ya no modernista, sino único.

No obstante, sigue siendo curioso que Nervo use casi los mismos argumentos que usaron sus opositores en la polémica de 1897; es decir, “el léxico inextricable”, “el símbolo alambicado” y “la grandilocuencia del estilo”. De tal forma que bien podemos decir que Nervo ya está de regreso de esas polémicas, ya tiene altura de poeta y puede dejar el escándalo en nombre de la forma moderna y modernista ya no en rebelión, sino bien establecida⁷⁸.

Otro signo que sugiere la muerte definitiva del decadentismo y el modernismo es la manifestación de jóvenes en contra de la segunda *Revista Azul*. Hacia 1907 el periodista Manuel Caballero obtuvo de Díaz Dufoo el permiso de editar una segunda época de la revista que fundara junto con el Duque Job. Bajo el ala protectora del prestigio que lograra aquella revista, el autor pretendía deslizar sus propios intereses culturales. En ese sentido, resulta de lo más elocuente el título de sus primeras páginas: “¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul*” (Clark, *La construcción...*, 325-331), donde expone la intención utilitaria y correctiva de la literatura, ideas propias de generaciones anteriores, lo cual resulta intolerable por parte de un grupo de jóvenes que guardan un buen recuerdo del maestro Gutiérrez Nájera: “El Duque Job fue justamente el primer revolucionario en arte, entre nosotros, el quebrantador del yugo pseudoclásico, el fundador de un arte más amplio” (335). En efecto, estos jóvenes convocaron a una manifestación pública en contra del yugo del arte; es decir, la figura del sujeto artístico autónomo, ideada por los modernistas,

⁷⁸ En su estudio “Avatares de un aristócrata en harapos”, Gustavo Jiménez consigna que en el séptimo capítulo del libro *Juana de Asbaje* de Amado Nervo, el autor toma distancia respecto a su escritura anterior a 1910. Según se lee en el fragmento, Nervo dirigía una escuela de *mallarmeísmo*, pero a partir de la fecha señalada se decantó por una poética de la sencillez (20): “Cuando en mis mocedades solía tomar suavemente el pelo a algunos de mis lectores escribiendo *mallarmeísmos* que no entendía ni el *Sursum Corda*, sobró quien me llamara maestro, y tuve cenáculo y diz que fui jefe de Escuela” (Nervo, *Obras II*, 466). La distancia que deliberadamente marca el autor en este fragmento expresa cierto patriado, cierta regencia en el campo de los escritores que le permite prescindir de la figura de grupo. Esta página de autoelogio no es la más brillante de Nervo, pero bien ejemplifica la actitud que tomó después del modernismo y la leyenda que él mismo promovió de su papel en dicho movimiento.

encuentra su descendencia con este gesto. Entre las firmas de la protesta se encuentran algunos de los nombres más ilustres del siglo XX mexicano en términos de cultura: Jesús T. Acevedo, Max Henríquez Ureña, Roberto Argüelles Bringas y Alfonso Reyes. Todos ellos, futuros ateneístas, tenían plena conciencia de que su herencia cultural no era un movimiento estético, sino la autonomía del campo:

Y aquí es oportuno declarar a manera de credo, que nosotros no defendemos el modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, y ya ocupa el lugar que le corresponde en las historias de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina. SOMOS MODERNISTAS, SÍ, PERO EN LA AMPLIA ACEPTACIÓN DE ESE VOCABLO, ESTO ES: CONSTANTES EVOLUCIONARIOS, ENEMIGOS DEL ESTANCAMIENTO, AMANTES DE TODO LO BELLO, VIEJO O NUEVO, Y EN UNA PALABRA, HIJOS DE NUESTRA ÉPOCA Y NUESTRO SIGLO (336).

Si bien los escritores de la *Revista Moderna* fueron determinantes en su consolidación, la autonomía del sujeto artístico puede conservarse más allá de la corriente literaria, pues la fuerza de su construcción se encuentra en la supuesta poca relación que guarda con el entorno social. Por un lado, queda claro que figuras tan prominentes del campo cultural finisecular, como José Juan Tablada y Amado Nervo, podían sobrevivir más allá de su propio movimiento estético. En otras palabras, ambos podían declarar que el modernismo había muerto sin comprometerse, porque la construcción que llevaron a cabo bajo el manto de postura estética es mucho más poderosa, incluso más que ellos mismos: la construcción del sujeto artístico autónomo. Por otro lado, el modernismo pudo morir, en tanto su construcción cultural pervivió por lo menos en la generación que sigue, y acaso también sobrevivió a la Revolución. Para decirlo en otras palabras, este periodo de la crítica literaria modernista se caracterizó por una primera separación entre sujeto artístico y modernismo, donde Nervo y Tablada quedaron del lado del primero; y más tarde entre ese mismo sujeto y los escritores que le dieron propaganda. A partir de entonces, para el panorama cultural

mexicano se echa a andar la figura central del sujeto autónomo, ficción que trasciende a los escritores, los movimientos literarios, las épocas y los mismos movimientos sociales.

En 1904 apareció con la firma de Tablada el texto “Exégesis de un «Capricho al óleo» de Julio Ruelas”. En el ocaso de la formación modernista, nuestro poeta recordó la famosa pintura de Julio Ruelas en donde aparecen los artistas de la *Revista Moderna* en forma de animales híbridos, dándole la bienvenida a su mecenas Jesús Luján. Entre los protagonistas del cuadro se encuentran los propios Ruelas y Tablada, Jesús Valenzuela, Bernardo Couto, Jesús Contreras, Ciro B. Ceballos y Efrén Rebolledo. Una vez más, como en 1893 y 1897, se refuerza la idea de grupo élite para la cultura mexicana:

Mañana el pequeño lienzo caprichoso y panteísta, será celebre; será célebre cuando, cansada de tener ferrocarriles, fábricas y casas empacadoras, quiera la Patria tener Intelectualidad. Mañana, cuando la cultura sea un estado de alma común, han de verse con interés esos rostros de artistas y pintores que, en un tiempo hostil e ingrato, no olvidaron que la Belleza tenía altares (126).

Tablada se promete y promete a sus compañeros la fama futura. El poeta no duda de que su tarea es trascendental para el país por encima de la industria y la tecnología, sólo hace falta que les sea reconocida. Como en este texto, en las últimas páginas hemos visto que Tablada y Nervo encomian su propia tarea literaria en el medio; para concluir con el capítulo, a manera de contraste, presentaremos el testimonio de uno de sus cofrades que no logró aquella fama prometida: Ciro B. Ceballos. Como ya lo comentamos, Ceballos en 1903 publicó su último escrito literario, el resto de su carrera como escritor deambuló entre la cárcel y el diario, los últimos diez años de la dictadura porfirista fueron especialmente oscuros para él.

En sus memorias, Ceballos no parece guardar buen recuerdo de Amado Nervo, constantemente lo ridiculiza llamándolo “místico poeta” y “don Juan fracasado”. Según él, el poeta buscaba, por cualquier medio, granjearse un sueldo del gobierno, sin importar que

en el camino hubiera sido necesario adular al dictador: “–No triunfarás mientras no busques un empleo en el porfirismo [*sic*] porque, desengáñate, debemos estar con el poder. Don Porfirio es el rey” (52), pone el autor en labios del poeta. Según él:

La preocupación que le dominaba consistía en hacerse a toda costa de una reputación literaria de resonancia y estima, en relaciones con gentes de polendas, de dinero y de viso, en conseguir, en fin, buenos empleos para atesorar el producto de ellos. Eso, no precisamente para disfrutar los placeres de la buena vida, sino para conservar la moneda por el único deleite de conservarla (48).

Este testimonio no sólo es ilustrativo de cómo era visto el poeta nayarita entre sus pares, sino que también sugiere una visión contrastiva del tan mencionado sujeto artístico. Se trata, pues, de otra cara de la “plutocracia literaria”, no menos cierta ni más falsa, simplemente distinta.

Tablada no sale mejor parado en estas memorias. Para Ceballos, este poeta era un artista embustero. Junto con Nervo, acostumbraba promocionar una imagen de sí mismo como de estudioso del japonismo, gimnasta y elevado escritor. Ceballos despreciaba esta actitud ególatra, pero sobre todo su postura política y sus ganas de sobresalir en el campo a cualquier precio:

Algún tiempo después, ese poeta, deseoso de convertirse en hombre «serio» pensando en casarse, nutrió en su travieso ánimo la preocupación de ser diputado.

Con grande ardor se puso a escribir un poema épico trovando con entusiasta plectro las glorias militares del general Porfirio Díaz, el cual, agradecido, lo incorporó a su «caballada» en calidad de inofensivo rocín.

En esos días, cuando en todo su esplendor se hallaba la *Revista Moderna*, cuando las puertas del Palacio Nacional se abrían acogedores para facilitar empleos a los redactores, nosotros nos alejamos para siempre del modernista cenáculo, adoptando una resolución de la cual no nos arrepentimos entonces, ni al recordarlo, después de pasado tanto tiempo, nos arrepentimos todavía.

El modernismo, sin haber llegado a ser nunca un literario sistema, pasó, como las auras, como las nubes, como las olas... (382).

Con estos testimonios bien podemos decir que junto con la herencia de un sujeto artístico, los modernistas también nos legaron ciertas versiones de su leyenda cultural; de ahí que las

declaraciones de este autor nos puedan parecer escandalosas. Plegarnos a la opinión de Ceballos resultaría igual de limitado que plegarnos a la opinión contraria. En tanto testimonio, lo valioso de estas líneas es la brecha simbólica que abre en nuestra capacidad crítica, ella nos permiten preguntarnos si acaso lo que aparece en la crónica literaria de Nervo y Tablada puede ser considerado como ley cultural única o postulado generalmente aceptado en su tiempo.

Justamente ahora sería oportuno recuperar el testimonio de Ceballos en torno al modernismo como movimiento literario. De manera muy sugestiva, el autor explica que en aquellos años el encono literario era común. Uno de los grupos más recalcitrantes era la Academia, constituida por personajes de generaciones anteriores. Por otra parte, los literatos reconocidos que no pertenecían a la Academia preferían la soledad antes que la articulación común. Los grupos literarios eran pocos y raros. Parecía el momento propicio para que un grupo de jóvenes irrumpiera en el anquilosamiento de los viejos moldes y con la protección del grupo. La genialidad del movimiento modernista, que le dio fuerza para trascender y subsistir, parece producto de una camaradería de protección y una beligerancia contra todo lo establecido en literatura (383-387). Su originalidad, pues, está en su constitución como “grupo”. Entre los elementos que el autor rescata del modernismo está el hecho de que eran muy solicitados “porque sabíamos tener el orgullo de nuestro ideal y poseíamos audacia y valor para defenderlo, porque nuestra generación literaria en su mejor época ni fue empleománica ni abyecta, sino antes bien, independiente y varonil” (75). Otro elemento fue sin duda su energía en contra de las costumbres anquilosadas en literatura:

Los “prominentes”, las “momias”, los “viejos”, en suma, nos abominaron con toda su alma, como era lo natural, pues no halagábamos sus estúpidas vanidades de proyectos, ni admirábamos sus seniles obras “maestras”, ni teníamos consideración alguna a su vejez, sino antes bien, nos burlábamos de su baba, en sus barbas, de una manera

inicua, llenando de lodo sus académicas veneras de hojalata, sus laureles de papelillo dorado con bellotas de cartón (367-368).

Ceballos, con sus enérgicas memorias, llenas de reclamos y rencores, nos recuerda que el modernismo en México tiene más de una cara. Hasta ahora hemos intentado construir líneas de comunicación entre el movimiento literario de Gutiérrez Nájera con el de Nervo y Tablada, así como el cronotopo periodístico que da vida a su carrera como críticos. No obstante, también existe una variación espacial que supone que los trabajos de nuestros escritores conviven con muchos otros que los contradicen o confirman. La única seguridad que tenemos en esta selva textual, que no es poco, es la seguridad de que nuestros escritores y su visión de la literatura triunfaron y se impusieron sobre otros. A pesar de que hemos decidido tomar sólo las crónicas de crítica literaria de únicamente tres autores, vale la pena tener en mente el hecho de que no escribieron en el desierto y que en algún momento lo hicieron bajo la incertidumbre de la trascendencia que perseguían.

CAPÍTULO III: MODERNISMO, CRÍTICA Y PODER

En el último y más extenso de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui se propone aportar su testimonio al proceso de la literatura de su país:

La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia literaria peruana. Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesadamente un testimonio de parte (191).

El gesto pone sobre la mesa todas las cartas del ensayista. Loable o no, también desnuda las intenciones de la historia literaria en general, que enarbola testimonios de parte –defensas, casi siempre– que pretende hacer pasar por discursos neutrales. El testimonio que propone Mariátegui, por el contrario, no sólo narra una sucesión temporal de hechos literarios, sino que confesadamente los lee de acuerdo a una postura ética, estética y política. Podemos cuestionar, si acaso, la validez de los principios que califican al testimonio, pero no su sinceridad.

Quisiera aquí, de acuerdo al lugar en el que estoy, seguir el ejemplo de Mariátegui y poner mis cartas sobre la mesa. El proceso de la crónica literaria modernista que precede a estas líneas no pretende ser neutro ni un discurso de defensa. Mi testimonio de parte acusa. Como ya se dijo, el modernismo también puede ser visto como la crisis cultural entre las dos crisis políticas y sociales más grandes de este país. Su resolución le da la espalda a esas crisis y construye para sí un escaño de poder que disimula, pero no atenúa, su dependencia estatal. La plutocracia literaria que pide Nervo es la versión más cruda de esta dependencia. La relaciones entre poder y literatura en México siempre han sido heterogéneas y conflictivas; la versión modernista de este conflicto constituye las bases de un poder

cultural moderno que proclama su autonomía estética al tiempo que disimula su dependencia política.

En 1876, año de publicación de “El arte y el materialismo”, Manuel Gutiérrez Nájera se encontraba con una situación inédita para el letrado en México. Superadas las guerras intestinas y conquistada la *Pax Porfiriana*, el letrado se encuentra escindido del campo político y la polémica social. Su influencia ha decrecido y su misión es difusa. En ese contexto, Nájera se propuso tejer una serie de relaciones simbólicas en el entramado de la cultura en México, con el fin de consolidar un espacio de privilegio para el escritor. En el paso de la esfera del poder político al poder de la cultura, se resume el salto de la figura del “letrado” al “intelectual”. Este salto franquea un abismo que transforma las condiciones de la producción literaria, profesionaliza el oficio de escritor y genera nuevos lazos con el poder político. Aunque el salto dio pie a la modernización y la pervivencia de la literatura en México, no podemos pasar por alto que las relaciones que entabla con el poder político pasan de la delimitación de un discurso independiente, a la petición del mecenazgo estatal. En el juicio siempre abierto de la literatura mexicana, debe haber espacio para testimonios de acusación.

Del letrado al intelectual: la literatura y el escritor entre la generación de la Reforma y el modernismo

La consolidación del campo cultural tiene como antecedente un prestigio totalizador de la letra, en otras palabras, controlar el discurso era controlar y construir políticamente una nación, eso es lo que aquí se entiende como la función del “letrado”. En la época de la Reforma, la letra era motor del Estado, formaban parte de la misma realización de poder. La estabilidad política del porfiriato implica una ruptura discursiva que alejó a los letrados

del poder político. El modernismo parte de esta ruptura y, en un mercado apenas en desarrollo, optan por el mecenazgo gubernamental.

Antes de pasar a revisar las relaciones entre el cenáculo modernista y el poder, demos un salto atrás. Para afirmar que el modernismo atestigua la transformación de letrado a intelectual⁷⁹, junto con sus múltiples implicaciones, habría que revisar a la generación anterior y sus propias relaciones con el poder político, además de la ruptura discursiva. La comparación entre la crítica literaria de la generación de la Reforma y el modernismo puede darnos una idea del devenir histórico de ciertos conceptos como el de “escritor”, “objetivo de la literatura” o “literatura nacional”. De manera que en la articulación de las generaciones literarias podemos encontrar lo fundado y lo refundado, los intersticios del discurso y el hondo barranco en donde lo “literario”, al menos por un momento, fue inestable⁸⁰.

⁷⁹ Más allá de cualquier consideración sobre la historia de la escritura en México, propongo aquí las nociones de “letrado” e “intelectual” para ilustrar la distancia que había entre el ministerio de la generación de la Reforma respecto a los modernistas. No pretendo entrar en la discusión de la emergencia del “intelectual” propiamente dicho en México, ni en relación al “caso Dreyfus” y el intelectual en Francia (*vid* Altamirano, *Intelectuales...*, 29-30); aunque las ideas de una “autoridad diferente a la política” para los escritores franceses bien puede relacionarse con las condiciones de los intelectuales mexicanos. Por su parte, Liliana Weinberg opina que “Es posible postular que en la *Revista Moderna de México* [1903-1911] es clave el trazado de un mapa simbólico de las relaciones hispanoamericanas, basado en la confluencia de ciertos rasgos de época: modernidad, inteligencia, juventud, creación, espiritualidad y aristocracia del espíritu y, sobre todo, evidencia del surgimiento de una nueva figura en el campo cultural: el intelectual” (“Hispanoamerica...”, 200). Sin duda sería interesante comparar esta postura con la idea de “letrado” en *La ciudad letrada* de Rama para el caso mexicano, no obstante eso cae fuera del presente trabajo.

⁸⁰ Como antecedente, cabe citar aquí el artículo de Pablo Mora que se ocupa de la crítica literaria mexicana entre 1826 y 1860: “Se trata de una crítica de carácter ecléctico que asume, por un lado, la necesidad de incorporar principios filosóficos a una nueva crítica literaria que suponía un aprendizaje de las normas prosódicas del español y según el neoclasicismo, pero también se reconoce hija de algunos postulados del romanticismo, a saber: la propia necesidad de fundar una literatura nacional, la revalidación de la literatura como una expresión que reconciliaba la espiritualidad y el progreso, el valor del genio y la introducción de temas como el de la melancolía, la meditación, entre otros” (355-356). Dicha crítica fungió más como un órgano preceptivo que liberador, pues en la coyuntura de fundar una literatura –ante la orfandad de “mexicanismo” que se sentía después de la Independencia–, era fundamental tratar temas nacionales con el uso apropiado del instrumento que daba prestigio y sosegaba la orfandad: la lengua española. De ahí la insistencia coercitiva en la corrección y en el referente (356).

En 1852 Francisco Zarco (1829-1869) compuso “Estado de la literatura en México” con una intención bastante clara: “nuestro intento en este primer artículo es simplemente probar que en la Nueva España no hubo literatura, que la literatura mexicana es de ayer, y que México ha progresado rápidamente en el cultivo de las letras” (179). Representa, pues, un esfuerzo por colocar el origen de la “literatura nacional” en el presente, lo que se traduce en un proyecto, en una literatura que se está haciendo y está por hacerse. Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) publicó en 1872 “Carta a una poetisa”. En este texto se puede leer:

Aquí en México, señorita, todavía no nos hemos atrevido *todos* a dar el grito de *Dolores* en *todas* materias. Todavía recibimos de la ex metrópoli preceptos comerciales, industriales, agrícolas y literarios, con el mismo «temor y reverencia» con que recibían nuestros abuelos las antiguas reales cédulas en que los déspotas nombraban virreyes, prescribían fiestas, o daban la noticia interesante del embarazo de la reina (247).

La intención de relacionar entorno social y literatura provocó que Altamirano pidiera una poesía del aquí y del ahora, una poesía que además se ocupara de asuntos políticos de primer orden, como la independencia cultural respecto a la metrópolis. En ese sentido, amonesta paternalmente a la poetisa a la que se dirige por buscar modelos de imitación extranjeros y dejar de lado los asuntos de la patria y de la naturaleza mexicana. A final de cuentas, el autor expresa una voluntad de individualización de lo mexicano frente a lo europeo, pero no perdamos de vista que ese impulso necesariamente somete la diversidad en nombre del deber cívico de crear una sola e independiente “literatura nacional”.

En contraste, Amado Nervo, en 1898, respondió a la polémica desatada por Salado Álvarez de la siguiente manera:

La literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará a la literatura. Fíjese usarcé, desde luego, en que los poetas especialmente y que los literatos en general, son espíritus de elección, florecimiento de una planta singular que ni es congénere de las que la rodean ni de la misma suerte se desarrolla; advierta

luego que si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto; y considere, por fin, que todo lo bueno que tenemos en la nación es artificial y antagónico del medio y realizado, por ende, a despecho del criterio popular (*Obras II*, 341-342).

La literatura debe aspirar a superar el medio en que se produce. El autor deja de lado el consejo paternal de Altamirano, donde la naturaleza mexicana y su gente eran la medida literaria para los escritores, y considera que el proyecto de la la “literatura nacional” sólo puede construirse a espaldas de la nación. Nervo desestima aquello que Altamirano y Zarco valoraban porque lo considera “vulgar”, “nulo y anodino”.

José Juan Tablada, por su parte, en el texto “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna. El egoísmo en poesía. Orestes y Píldes” de 1891, escribió sobre la teoría del genio o de la expresión de la personalidad del poeta, del arte por el arte, de la inmoralidad del arte y de la absoluta libertad creadora. Insistía en esta última al rechazar la exigencia de una composición épica y patriótica para el poeta: “El verdadero poeta debe creer en el arte por el arte que no sirve de nada ni para nada [...]. El poeta debe cantar para hacer arte y no tomar los lugares comunes del sentimiento humano, porque perdería el recurso más poderoso en arte: la originalidad” (*Obras V*, 44). Contrastan la preceptiva de Zarco y Altamirano frente a la autonomía literaria de Tablada y Nervo. La noción de una literatura nacional como deber cívico se queda atrás frente al valor supuestamente estético de lo autónomo. Esto nos lleva a la idea del letrado como epítome de dicho deber cívico frente al intelectual como sujeto autónomo poseedor del valor estético.

El mismo Zarco pronunció en 1851 un “Discurso sobre el objeto de la literatura”, con motivo de su nombramiento como presidente del Liceo Hidalgo ese mismo año. En este texto destaca una visión que considera a la escritura como una práctica civil:

¡Poetas y escritores del mundo entero! [...], seguid con ardor y con entusiasmo esa lucha de la razón contra la fuerza bruta; del genio contra la opresión; de la verdad y de la moral contra la tiranía y el despotismo. Vuestra misión es un verdadero apostolado; los pueblos que gimen esclavizados, de vosotros esperan que minéis el poder de sus bárbaros señores (173).

No hay lugar a dudas en la amonestación de Zarco, la literatura debe ser libertaria: política, social y moralmente. La misión del escritor es entonces casi la misión del caudillo. La exigencia del autor corre entre dos extremos: entre la función propagandística de cualquier causa, y el compromiso social del letrado, privilegiado porque tiene el poder de escribir.

La actitud de Joaquín Baranda (1840-1909), en cambio, es más matizada aunque apunta a iguales compromisos. En Campeche pronunció su “Discurso sobre la poesía mexicana”, un año antes de la caída del imperio de Maximiliano en 1867. Para este autor “la literatura, y sobre todo la poesía, es un espejo en el que se retratan las costumbres, la ilustración y las tendencias políticas y religiosas de un pueblo” (203). Finalmente, considera que “el poeta no es como muchos creen el trovador errante que vaga sin estrella y sin destino [...] El poeta es el que pone entre flores los más áridos principios de moral y de filosofía; el que cantando corrige las costumbres” (207). A diferencia de Zarco, Baranda otorga una posición más moralizadora que beligerante, más de censor que de caudillo. A semejanza, considera que el escritor no tiene sentido mientras no cumpla una función social específica y bien perfilada. Para estos años, parece bastante claro lo que se le exige al literato y a la literatura en términos civiles: era imposible que existiera un letrado sin compromiso social, lo mismo que una literatura que no aspire al mejoramiento nacional. Desde este punto de vista, el papel del escritor lo coloca en un lugar privilegiado de la

política nacional. Con las letras de su parte, se le impulsa a llevar una tarea específica para el mejoramiento social. No sólo porque es su deber, sino porque *puede* hacerlo⁸¹.

La separación entrevista para las nociones de literatura entre la reforma y el modernismo opera también en la noción de escritor. Mientras lo que se entiende como literario se reduce de ser estatal a personal –de letrado a intelectual, por decirlo de alguna manera– la misión del literato cambia de lo colectivo a lo individual. En el texto de Tablada “El bibliógrafo y el artista, el peón y el arquitecto” se apunta a un escaño específico para el artista en el campo de la cultura. En otras palabras marca distancia entre el que escribe arte y el que escribe cualquier otro género de discurso cultural, político o histórico; sobre todo aquellos que son producto de la erudición y la labor documental: “es, en mi concepto, la tarea del bibliógrafo, mezquina y secundaria. Él está subordinado por completo al creador y en la jerarquía literaria ocupa el mismo lugar que ocuparía el soldado asistente en la organización de un cuerpo de ejército” (*Obras V*, 39). La exhortación de Tablada no se dirige a los escritores para que cumplan una función social, sino a la sociedad para que permita y vigile la autonomía que debe otorgársele al intelectual. Asimismo, Nervo sugiere un circuito pequeño para que las producciones culturales se consuman. En su crónica “Fuegos fatuos. Nuestra literatura” declara que “puesto que los literatos en México no escribían por obtener gloria y dineros, ya que no creían en la primera y los segundos no se obtenían en México escribiendo literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte” (*Obras I*, 163). Para este momento no se entiende que se exija al escritor expresar algo más allá de sí mismo, ¿por qué debiera asumir una misión social, si la sociedad no lo

⁸¹ En *Ruptura y continuidad*, Luis Mario Schneider escribe respecto a la generación de la reforma: “nadie por sí solo y con sólo escribir aporta méritos a la literatura; además del trabajo creativo personal hay que imponerse una misión” (78). Dicha misión es necesariamente social. El proyecto de la literatura nacional supone un encuentro de fuerzas individuales que, pese a sus discrepancias, marchan juntas y escriben para “el pueblo de México”, al tiempo que lo inventan o reinventan.

atiende, ni le otorga gloria ni dinero? Más adelante, menciona “en general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público” (164).

De esta manera podemos ilustrar la postura del intelectual en la generación modernista: por un lado el literato no expresa a la sociedad, sino a él mismo; por el otro, su público no es la nación, sino sus pares en el mundo cultural, es decir, la élite. Este deslizamiento está acompañado por una mengua en el poder efectivo de los escritores. El hecho de que la misión del letrado en la época de la Reforma sea civil, implica la posibilidad de llevarla a cabo; en otras palabras, para formular tal misión, debe otorgársele al escritor un lugar en la administración pública. Por su parte, el intelectual modernista no cuenta con ese protagonismo. Su ministerio se desarrolla en lo individual porque ha perdido la primacía en el discurso que se supone debe hacer progresar al país.

Las biografías de los letrados liberales en comparación a la de los intelectuales modernistas demuestran el papel preponderante que tenían en el gobierno. Guillermo Prieto (1818-1897), por ejemplo, se desempeñó como ministro en la administración de la hacienda pública en diversos periodos, incluyendo el de la presidencia de Benito Juárez. También fue periodista, político y congresista, así como militar en la ocupación norteamericana de 1847. En 1876 publicó unas *Lecciones elementales de economía política*, donde aplicó sus conocimientos como ministro de la hacienda pública (Ludlow, 192-202). Por su parte, Ignacio Ramírez (1818-1879) fue tribuno liberal y literato clásico a un tiempo. En él la vena política eclipsó al escritor, pero su estilo fue siempre el de un poeta. Su vasta labor pública se desarrolló, entre otras cosas, en el ámbito educativo, en donde propuso programas para abolir la desigualdad social y terminar con las costumbres coloniales a través de los planes de estudio (García Cantú, 210-214). Otro letrado de esa generación,

José María Vigil (1829-1869), también dedicó gran parte de su vida a la educación, como maestro de la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Normal y la Escuela Secundaria de Niñas; además fue periodista, tribuno y bibliotecario. Vigil vivió una plena existencia como funcionario y servidor público casi hasta el día de su muerte (Trejo, 287-295).

Uno de los casos más interesantes es el del citado Francisco Zarco (1829-1869), quien se desempeñó como un joven funcionario en el ministerio de Relaciones Exteriores, para más tarde asumir el cargo de ministro en la misma institución. No obstante, Zarco es más recordado como un insigne periodista y director de empresas periodísticas fundamentales (Villegas Revueltas, 301-303). Para él, la letra debe cumplir una función civilizatoria y política, no puede ser un lujo de la inteligencia sino una necesidad de la libertad. El literato sirve a la sociedad, sobre todo cuando el Estado no le paga nada: “Zarco consideraba que todo favor al escritor debilitaba su libertad, toda protección lo corrompía y toda protección lo convertía «en un parásito del poder»” (309). La verdadera protección a la literatura debe venir del público lector, el pueblo moralizado por el letrado. No sobra recordar aquí que la postura de este autor contrasta poderosamente con la plutocracia literaria que Nervo perseguía.

Otro personaje sumamente destacable es Vicente Riva Palacio (1834-1893), historiador, custodio del archivo inquisitorial de la nación, escritor de éxitos editoriales, general en el asedio a Querétaro y posterior arresto y fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo; héroe de guerra, ministro de Fomento en el primer periodo de Díaz, jefe de campaña de Manuel González y diputado. Adicionalmente, Riva Palacio quizá fue el mayor inventor de lectores de nuestro siglo XIX (Ortiz Monasterio, 343-361). En una carta escrita en México en 1896 –dos años antes de la aparición del primer número de la *Revista Moderna*–, Guillermo Prieto le escribió: “Nadie [en España] ha comprendido la misión

social que tú, Altamirano y yo, hemos o quisimos desempeñar con nuestros versos y escritos, sacrificando el oropel académico a la savia civilizadora de nuestros sentimientos y doctrinas” (356-357). Finalmente, no podemos pasar por alto al también citado Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893); abogado, ocupante de un sitial en el Supremo Tribunal de la Nación, militar en la brigada de Riva Palacio en el asedio a Querétaro de 1867, fiscal en la Suprema Corte de Justicia, periodista, fundador de la Escuela Normal, ferviente defensor de la educación gratuita y diputado (Giron, 363-377). “Altamirano formó parte de esos hombres ilustrados que creyeron en el poder modificador de las ideas y en la necesidad de su libre circulación; por este motivo buscó difundir por medio de su pluma las opiniones que, a su parecer, podían transformar el medio social en el que vivía” (366).

Así como para el intelectual modernista la crónica y el periodismo forman parte de su trabajo escritural; para entender el ministerio de estos personajes es indispensable considerar su desempeño en la administración pública como una parte esencial también de su trabajo como escritores. La pluma igual les servía para firmar iniciativas de ley, redactar un manual didáctico, escribir sentencias judiciales y componer poemas. La misión que Zarco y Altamirano piden para el letrado sólo puede ser entendida en este contexto. ¿Podrían los periodistas en el modernismo cumplir la misión que los letrados desde el sitial del poder político?

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) tuvo una educación en parte autodidáctica y en parte dictada por tutores privados, desde los 16 años se inició en el periodismo y éste fue siempre su trabajo primordial (González, 457). José Juan Tablada (1871-1945), por su parte, recibió su primera educación en el Colegio Militar y más tarde desertaría de la Escuela Nacional Preparatoria. A los 19 años comenzó su labor periodística como redactor de *El Universal* (Lozano Herrera, 556). En los últimos años del porfiriato Tablada se alineó

decisivamente al jefe de Estado⁸² y, a la caída de Madero –a quién siempre despreció y no perdía oportunidad de satirizar–, a Victoriano Huerta. En 1910 fue electo diputado por Tlaxcala, pero su carrera política terminó estrepitosamente con la caída del régimen, y, aunque recibió el perdón de Venustiano Carranza en 1918, su residencia habitual a partir de entonces sería en el extranjero, como diplomático o promotor cultural (557). Finalmente, Amado Nervo (1870-1919) recibió una educación fuertemente conservadora, provinciana y católica; y en 1888 obtuvo el grado de bachiller expedido por el Seminario de Zamora⁸³ (Jiménez Aguirre, “Amado Nervo...”, 532). En 1905 ingresó al Servicio Exterior, en el que se mantuvo con altas y bajas –a lo largo de los gobiernos de Díaz, Huerta y la Revolución– hasta su muerte (543-546). Ni el periodismo, y ni siquiera el Servicio Exterior, se comparan con la integración que sus mayores tenían en el Estado. El proceso de la crítica literaria, pues, toma un nuevo cariz: las quejas por el oficio periodístico y la petición de una plutocracia literaria se llevan a cabo en cierto contexto de orfandad: la misión del letrado se ha disuelto para los modernistas, la época de las crónicas literarias se dedicará, entonces, a la búsqueda de un acomodo cultural para la literatura.

En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos distingue dos tradiciones letradas en la primera mitad del siglo XIX latinoamericano. Por una parte se encuentra la misión civilizadora de Domingo Sarmiento, que pretende arrancar la lengua del caos de la oralidad y transformar la naturaleza americana a través de la palabra –léase dicotomía civilización-barbarie. Por la otra, aparece Andrés Bello y su codificación discursiva que comporta una gramática que, a través de la literatura, es capaz de ordenar la

⁸² Incluso le dedicó un poemario titulado *La epopeya nacional. Porfirio Díaz*, publicado en 1909.

⁸³ Un rasgo interesante que enlaza al grupo modernista fue la educación atípica que recibieron. Aunque excede los fines de este trabajo, vale la pena reiterar que Gutiérrez Nájera tuvo tutores privados y fue autodidacta, Tablada estudió en el Colegio Militar y desertó de la Escuela Nacional Preparatoria, y Nervo se formó en un seminario. Acaso una exploración más extensa en este sentido arroje resultados significativos.

modernidad latinoamericana; digamos que se trata de una gramática del pensar que deriva en una gramática política o “ley”. Ambas tentativas de construcción de la república de las letras guardaban un importante reducto de poder para la literatura, no bajo la idea de que las disciplinas de la palabra se encontraban indiferenciadas –que no había distancia entre un poema y una ley–, sino en la constitución de un campo literario ordenador que bajo una misma sistematización de la escritura –la misma pluma para la tarea estatal y la literaria– crea y sustenta la modernidad latinoamericana en contraste con la tradición colonial, la variación y la oralidad (19-49). Inserta en medio de esas dos posturas –el poder transformador de la escritura y la función pedagógica de una gramática del pensamiento– se encuentra la misión del letrado que preconizaba la generación de la Reforma. A su vez, el modernismo aparece en un momento en que “el sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y autoridad” (65). La autonomía del intelectual modernista pasa de ser una conquista a una necesidad de subsistencia.

En suma, entre estas dos generaciones tuvo que haber un quiebre discursivo que marginara a los poetas de los espacios de poder. La comparación biográfica de los protagonistas de cada generación denuncia un abandono de los puestos públicos para los escritores, abandono que no se llevó a cabo por el desdén de los jóvenes intelectuales, sino por un discurso ordenador que acaparó esos espacios, me refiero al positivismo. De acuerdo a Julio Ramos “el «hombre lógico» es contemporáneo del *otro* modernista que posibilita su consolidación; *otro* que el «hombre lógico» irá reificando, limitando, en el territorio de «lo tradicional» e «inútil», de lo externo a la disciplina que rige la racionalización” (53). En ese sentido, la separación del discurso del positivismo no hace más que continuar y radicalizar

la tradición de la reforma. Aún aspira a la conquista de una república ordenadora de las letras a través de su operación discursiva; sin embargo, su insistencia en ese orden ya no considera como válidos o “útiles” los discursos plenamente literarios, como la poesía. El positivismo es, pues, el que emprendió la escisión de los discursos que los poetas modernistas entendían como “crisis de la literatura” y que, a pesar de todo, es su condición de posibilidad⁸⁴ (Ramos, 51-57).

En su clásico estudio sobre el positivismo, Leopoldo Zea explica que “para ellos la política debe ser obra de un grupo especializado, mientras el resto de los mexicanos se dedican a otras múltiples tareas, más útiles para el progreso del país que la política” (286). De manera que la tradición de los letrados se continúa con los positivistas, pero en su afán racionalizador no puede ser la poesía el discurso que se encargue del progreso del país; la poesía no administra. El lema porfiriano “poca política y mucha administración” es un ejemplo de cómo el discurso del letrado en el poder se inclina mayormente a los números, las mediciones y las estadísticas. El mismo Zea considera que después de las guerras de Reforma el universo discursivo propuesto por la generación liberal resultaba insuficiente para impulsar el orden. El triunfo liberal supuso el triunfo de cierta clase “burguesa” que, en camino de consolidarse, optó en 1867 por virar de dirección ideológica para adoptar al positivismo como nueva bandera. El liberalismo estaba bien como discurso combativo, era propicio para los periodos bélicos, pero su mismo carácter volátil lo hacía incapaz de consolidar un orden sólido y racional (46-52). El desborde emocional del liberalismo –y

⁸⁴ En su “Oración cívica”, Gabino Barreda afirma: “Pero en el dominio de la inteligencia y en el campo de la verdadera filosofía, nada es heterogéneo y todo es solitario. Y tan imposible es hoy que la política marche sin apoyarse en la ciencia como que la ciencia deje de comprender en su dominio a la política” (Sosa, 4). Esta fundamental pieza oratoria fue pronunciada en 1867, año en que llegaron a su fin las Guerras de Reforma. Es considerada el acta de nacimiento del positivismo en México y ya desde este momento, Barreda muestra sus intenciones de dominio discursivo sobre la política.

con él las manifestaciones literarias— era una amenaza para la administración racionalizadora del positivismo.

El poder discursivo de la generación de la Reforma se escindió en el porfiriato. El positivismo heredó su privilegio político, pero desdeñó su vena literaria. Así pues, la generación modernista no decidió profesionalizarse y abandonar la política, la política los abandonó a ellos y la profesionalización era una necesidad. El proceso de autonomía para la literatura y el escritor que construye la crónica se presenta entonces como el intento modernista de empoderarse desde un nuevo campo. Si la política ya estaba fuera de su alcance —porque no era un grupo “especializado”— tuvieron que resarcir el prestigio de la literatura como discurso de poder desde un nuevo campo, el campo cultural; recuérdese la imprecación del Duque Job en “El arte y el materialismo”: el arte es Dios. La crónica es el género que expresa ese deseo, pues su condición de producto mercantil abre un espacio para el modernismo fuera de la política. De ahí la insistencia en el maniqueísmo de Gutiérrez Nájera que propone oposiciones absolutas: materia/espíritu, ciencia/arte, positivismo/modernismo. Este gesto cancela la posibilidad de colocarse en estados intermedios. La estrategia de empoderamiento parte de la idea de ensalzar una belleza en particular frente a otras. Nájera cuida el portón de la literatura en “Al pie de la escalera” para administrar y acaparar el nuevo poder cultural.

Este maniqueísmo ha creado una imagen unitaria de la literatura mexicana a fin de siglo XIX. Los sucesivos estudios literarios que asumen esta oposición como absoluta están cayendo en la trampa modernista⁸⁵. Al respecto, Julio Ramos comenta:

⁸⁵ Un ejemplo de ello es el trabajo de Iván Schulman, quien considera que “existe un vacío percibido ya en el siglo XIX por los modernistas primigenios como Nájera quienes en textos contrahegemónicos anhelaban descentrar la modernidad institucionalizada y reconstruirla desde otro centro: el de su interior. Consecuencia de esta lucha son las contradicciones de su discurso en cuyos registros se concretiza la ya aludida tentativa de

No integraremos el debate sobre las «dos culturas», que desde siempre ha constituido una pugna del bien contra el mal. Nos basta con saber que, como *figura*, la antítesis ha sido fundamental en los discursos que la literatura, desde el fin de siglo, ha elaborado sobre su relación con la modernidad. El peso del binarismo desplaza una relación fluida, rica en desajustes y contradicciones. El análisis parte de esas zonas desplazadas por el binarismo. No se trata de proponer síntesis, sino de señalar la contaminación de los campos cuya pureza proyecta la antítesis (158).

El estudio de los campos culturales que propone Pierre Bourdieu bien puede ayudarnos a comprender las dinámicas que se entablan entre el discurso positivista y el modernismo en un universo en el que conviven con otras versiones de lo “moderno”. Adicionalmente, las propuestas de este sociólogo francés nos ayudan a esclarecer lo que implica la construcción de un campo cultural en un contexto como este. La conquista de ese campo también condicionó la manera en que el proceso de la crónica literaria se llevó a cabo.

El modernismo inserto en un campo cultural

En *Las reglas del arte* Bourdieu profundiza sobre las relaciones entre un campo de poder y otro literario. El primero corresponde al espacio de fuerza de agentes o instituciones que poseen el capital necesario para ocupar una posición dominante en los diferentes campos, como el económico o el político. El campo literario se encuentra subordinado a los intereses económicos y políticos del poder, pero su posición le posibilita someterse a dichos intereses o revelarse deliberadamente en contra de ellos. Cualquiera que sea el caso, la

construcción contracultural del sujeto” (137). El estudioso sigue a Matei Calinescu en su idea de dos formas diferenciadas de modernidad –una regida por el tiempo objetivado y socialmente mensurable del capitalismo, y la otra por el tiempo personal y subjetivo de la imaginación (21)–, caracterizadas como “modernidad institucionalizada” y “modernidad contrahegemónica”. La polarización disimula las confluencias y levanta la ficción de dos únicas maneras de entender el mundo moderno. De tal suerte que lo que se entiende por “modernidad burguesa” se carga de una serie de valores negativos modernos, como mercantilismo, materialismo o autoritarismo. Si entendemos que existe un discurso que se le opone, lo cargamos automáticamente de los valores contrarios. Como hemos visto, Nájera, Nervo y Tablada no eran precisamente marginales y ellos mismos pretendían erigirse como “autoridad” cultural. Ganar para sí la posición de discurso alterno en una concepción binaria comprende el silenciamiento de otros discursos también contrahegemónicos.

subordinación es innegable. La aceptación o rechazo de los escritores al campo de poder se traduce en beneficios económicos a corto o largo plazo, lo cual quiere decir que el campo literario juega con un capital simbólico que fluctúa en sus relaciones con el poder (319-330). Los deslindes de Gutiérrez Nájera respecto al positivismo o a la Academia y el manifiesto decadentista de Tablada se entienden como inversiones en capital simbólico. Al mismo tiempo ilustran la cambiante relación que entablan con el campo de poder, pues si en un primer momento parece que se le oponen, posteriormente solicitan la protección del Estado para su práctica literaria.

La autonomía del campo literario está determinada por la similitud o diferencia de su jerarquía de valores respecto al campo de poder, eso depende de la sociedad de la que hablemos en un momento determinado. En ese sentido, el éxito económico o institucional puede sentirse como falta de calidad estética o desprestigio artístico. Por el contrario, un reconocimiento restringido y el fracaso económico en lo inmediato pueden ser vistos como acumulación de capital simbólico. De tal forma se puede esbozar una escala que iría desde el arte de vanguardia, el arte social, las obras para el gran público, el arte “burgués” y directamente los ideólogos del poder; también se nos puede presentar como una oposición entre artistas de izquierda o de derecha, vanguardistas y conservadores o modernistas y positivistas, según sea el caso.

Finalmente, las relaciones entre escritores o intelectuales dependen de su posición en el campo literario y sus intereses. En gran medida se trata de dibujar fronteras de distinción dentro del campo, de manera que los que piensen como yo y compartan mi condición –económica, social, incluso de generación– queden en la jerarquía más alta, mientras que los que se nos oponen queden fuera (330-337). Así cobran significado los gestos de distinción que nuestros tres escritores emprenden constantemente, desde las

oposiciones al positivismo o la Academia, hasta la filiación de las revistas *Azul* y *Moderna*, y los términos “decadentismo” y “modernismo”. Una concentración de escritores alineados bajo una misma bandera, supuestamente estética, ayuda a ocupar un lugar jerárquicamente superior en el campo literario.

Bourdieu propone que la producción artística no proviene de nociones “esencialistas” –más o menos como variaciones de la belleza platónica–, sino de una confluencia de fuerzas socialmente constituidas como “artísticas”. En ese sentido, se trata de la construcción histórica de un campo artístico que reproduce la idea del valor del arte y del valor del creador (426-433), tal y como lo hace la crónica literaria. Bajo esta premisa, en la teoría de los campos culturales “cabe plantearse la hipótesis [...] de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción” (308). De ahí que la crónica pueda entenderse como un nodo altamente simbólico que en su producción y escritura refleja las relaciones del grupo modernista con un contexto particular, en especial en lo que respecta a sus relaciones con el gobierno.

En ese contexto el positivismo funciona como una doctrina filosófica impulsada por un grupo de mexicanos con el objetivo de consagrarse en el poder (Zea, 28) y constituir el campo dominante. Se trata de un discurso plenamente instrumental que planeaba generar orden y progreso material en nuestro país a través de la estabilidad política. De ahí la pugna con el modernismo: con la hegemonía discursiva en las manos, el positivismo era el blanco perfecto para distinguirse discursivamente dentro de un campo cultural⁸⁶. Con el tiempo la

⁸⁶ Muy a pesar del modernismo, Zea considera que la verdadera emancipación mental de México frente a España fue el positivismo: “América, y con ella México, surge en la historia en los precisos momentos [...] en que la iglesia católica perdía su capacidad para explicar satisfactoriamente los fenómenos de la naturaleza” (59). De ahí que el positivismo se interprete como el espíritu emancipador de México (57-59).

pugna se resolvió en tanto que el positivismo abandono cualquier pretensión simbólico-literaria y se dedicó a administrar el poder político, mientras que el modernismo apuntó con mayor contundencia al mercado de los bienes simbólicos. Podemos ver esta pugna y su resolución como uno de los caminos en los que derivó la especialización de discursos a fin de siglo, luego de la escisión del discurso liberal de la Reforma. “Cuando se atacaba a la doctrina positiva, no era tanto la doctrina la que importaba combatir, sino al grupo político que se escudaba en ella. El Porfirismo y el grupo político llamado de los *Científicos* eran los que se expresaban por medio del positivismo” (Zea, 31). A esto último podemos agregar que no importaba atacar al discurso, sino a sus pretensiones de totalidad. No importaba que el positivismo existiera en la medida que dejara espacio para un poder cultural como el que perseguían los modernistas.

El positivismo como discurso hegemónico en el México finisecular supone “un conjunto de los «repertorios» y reglas y la topología de los «estatus» que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio, y le procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad” (Angenot, 30). La hegemonía positivista era más una estructura, una gramática del pensamiento, antes que un contenido específico. Se trataba de maneras de pensar y decir, maneras de construir lo que se decía (31-33). Una vez más, la polémica de “El arte y el materialismo” se nos presenta como un ejemplo perfecto. Lo que subyace en este caso es un discurso hegemónico ilustrado por la posición de P.T.:

Ya iré mirando el Sr. de Gutiérrez Nájera que el espíritu puede muy bien ponerse en duda; que el amor es una de tantas quimeras que sólo ha contribuido a extraviar a los grandes hombres; que a las mujeres debemos muchísimos males; y que todo el sistema ideal que en sus bellos artículos despliega, fundado en los principios de que los mayores bienes son los que se verifican en el orden del espíritu, que el amor es una pasión sublime que regenera y ennoblece al hombre, y que las mujeres son

ángeles descendidos del cielo para servirnos de consuelo, se derrumba al menor soplo, como un castillo de naipes. (2)

Aunque la postura del autor nos parezca pueril vista desde el campo literario, lo cierto es que su ensalzamiento del discurso lógico-racional está marcado por un clima cultural específico. El positivismo como discurso hegemónico no marca los temas a tratar, sino la manera de tratarlos. Una vez impuesta como doctrina dominante en México, su gramática de pensamiento, que excluye todo lo que el autor enumera, condiciona lo que se debe discutir. De ahí que P.T. no sienta la necesidad de argumentar su postura, al contrario de lo que ocurre con el joven Gutiérrez Nájera: “Para nosotros, lo bello es la representación de lo finito en lo infinito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios” (*Obras I*, 55).

Propiamente no se ataca al positivismo en cuanto a contenido, sino en cuanto a gramática de pensamiento. Ante el despliegue hegemónico de las discusiones que se debían de llevar a cabo, el Duque señaló otro campo, otro espacio de posibles discursos. En este caso, como mencionamos en su momento, no se trata de un discurrir lógico de argumentos y contraargumentos, sino de una polémica que no se lleva a cabo en el mismo campo. Lo que se enfrenta en el choque de estas gramáticas del pensar es una concepción diversa del capital simbólico, y con ella el campo de poder y el campo literario. De manera que podemos decir que, hasta cierto punto, la posición del Duque Job es contrahegemónica. Según Marc Angenot “Todo campo político es una máquina de generar identidades que se parece a clases tribales o totémicas que serían asumidas «libremente»”⁸⁷ (83). Sin embargo,

⁸⁷ A este respecto, vale la pena citar la noción que tiene Leopoldo Zea de la “libertad” positivista: “Lo que se debe pensar es aquello que demuestra la ciencia. La libertad de conciencia no implica una libertad que pueda oponerse a los intereses de la sociedad. Uno es el concepto de libertad según lo entienden las mentes anárquicas, mentes metafísicas, y otro es el concepto de libertad como lo entiende una mente ordenada, una mente positiva” (199). Remito aquí al encuentro entre “libertades” de la polémica de “El arte y el materialismo”, líneas arriba.

el discurso dominante siempre supone una dialéctica que lo enfrenta con su contraparte crítica. No se trata de considerar completamente “libre” a la conciencia crítica, sino de insertarla en el discurso social, con todas las determinaciones y relaciones complejas que ello implica, aunque no forme parte del discurso hegemónico (84)⁸⁸.

De esta manera podemos entender la postura de Iván Schulman, quien sostiene que “Los códigos de la modernidad burguesa acosan y atormentan a los creadores del siglo XIX, y sus diversos signos que producen una polifonía discursiva” (87). Por ello puede sostener que los textos de Gutiérrez Nájera son contrahegemónicos, pues buscarían extraer la idea de lo moderno de la hegemonía y colocarlo en su interior (137). Pero detengámonos un instante en esto. En un primer momento el señalamiento de otro campo discursivo, el literario, parece tener una escala de valores completamente opuesta al discurso positivista del campo de poder; en tanto que sostiene la espiritualidad en contra de los valores materiales y la poesía en contra de la lógica. En ese tenor, cumplen la idea de autonomía que sugería Bourdieu. Pero como el mismo sociólogo propone, la subordinación al campo de poder es innegable, pues las quejas en torno al oficio periodístico que constantemente emite Nájera, sobre todo en los años 80, implican un interés especial por el desarrollo material de su labor, un interés económico y político.

En el año de 1915, pasado el modernismo y la Revolución, en una carta a Eugenio Labarca, Amado Nervo resume en unas cuantas líneas su relación con el poder positivista:

En la capital de México mi lucha fue ruda. Llegué en un momento poco propicio. Había un partido llamado Científico, compuesto de hombres ilustres, pero empeñados en aplicar al país fórmulas de gobierno sacadas de Macaulay, de Stuart Mill, de

⁸⁸ No obstante, hay que hacer notar que para Angenot las nociones de “hegemónico” y “discurso” son bastante estáticas. Se trata de herramientas útiles para el estudio sincrónico en el que parece que ambos son inamovibles y dados *a priori*; pero para subrayar los dinamismos, los cambios, las vueltas, las negociaciones y coerciones del discurso hegemónico habría que problematizar dichos conceptos colocándolos desde una perspectiva diacrónica volcada a los vaivenes de la letra escrita.

Spencer y de otros sociólogos, políticos, filósofos, y que pregonaban la excelencia de la estadística y ponía sobre su cabeza a los economistas más sabios del mundo entero. Imagínese usted el papel que harían mis *Místicas*, por ejemplo, en aquel medio... Pero triunfé a pesar de todo –dentro de la relatividad de nuestros triunfos locales– y cuando ya era conocido, encontré, entre esos sabios espencerianos, estuarmilistas, leroybeaulievistas, comptistas, etcétera, gentes muy simpáticas que me ayudaron. Uno de ellos, humanista distinguidísimo a la vez que economista notable –don Joaquín D. Casasús–, yerno de Altamirano, el eminente indio –y poeta, como él, de espíritu clásico–, me presentó su decidido apoyo, gracias al cual ingresé a la carrera diplomática... (472).

Más allá de la construcción que el poeta hace de sí mismo, vemos en estas líneas la naturaleza de la contrahegemonía modernista. Cuando Nervo llegó a la capital emprendió la defensa de valores espirituales en sus crónicas literarias, valores que parecían oponerse furiosamente al discurso positivista hegemónico. No obstante, como él mismo lo subraya, pasada la tormenta y una vez que fue reconocido dentro del campo literario, dicha oposición era estéril. Constituida la autonomía del campo, el enfrentamiento no tenía sentido, pues ambos discursos podían subsistir en su propio espacio, con su propia hegemonía.

La ficcionalización de la autonomía modernista fue contrahegemónica en el proceso de su consolidación, pero una vez identificada dentro de un campo literario, no lo fue más. No sólo porque el mismo Nervo pidió al Estado una “plutocracia literaria”, sino porque ellos mismos se volvieron la voz cantante en el campo literario, ellos se volvieron una hegemonía en sí mismos. La “crisis” que expresaban los modernistas, explica Ramos, centrada en los valores de productividad y efectividad y las nuevas tecnologías de la letra – el periódico–:

Hasta cierto punto correspondía a una reorganización efectiva del campo intelectual, y a una redistribución de los poderes de diferentes discursos sobre el tejido de la comunicación social. Pero según hemos señalado antes, la “crisis” a la vez fue una retórica legitimadora de la emergencia de *nuevos* escritores en el interior de las transformaciones del campo intelectual (104).

Dicho de otra manera, la ficcionalización de la crisis fue un elemento disparador del reacomodo del campo literario. Tal reacomodo se produjo con el fin de que los discursos modernistas y los positivistas rigieran en su propio espacio.

Javier Garciadiego, en su artículo “La modernización de la política”, habla de tres etapas en el porfiriato (33-47) que podrían pensarse en relación a los textos de crónica literaria y a la posición de los modernistas en el campo cultural. La primera de ellas corre entre 1877 y 1890 y se caracteriza por la consolidación de Díaz en el poder, se trata del periodo en el que Gutiérrez Nájera escribía activamente sobre la ficcionalización de la autonomía y el sujeto artista. Entre 1890 y el nuevo siglo se desarrolló la época del apogeo, la época de la “poca política y mucha administración” propiamente.

Poca política suponía también la desaparición de la prensa politizada, ideologizada, y su sustitución por una prensa moderna, más informativa pero menos crítica, más profesional pero menos analítica. Recuérdese que en 1896 surgió, con todo el apoyo gubernamental, el periódico prototipo de la modernidad, *El Imparcial*. Recuérdese también que muchos de los colaboradores de los nuevos periódicos eran literatos que ahí encontraban sus ingresos económicos más regulares, pero que también allí comprometían y expresaban su respaldo ideológico al gobierno (36).

Se trata de la época del “decadentismo” de Tablada y de su trabajo en *El Imparcial* antes de la *Revista Moderna*. En ella, la crónica se convirtió en el espacio ideal de pugna por el poder cultural, la *forma* por excelencia, capaz de insertarse en los procesos de producción y a la vez ser crítica. Podríamos caracterizar este periodo como el del asalto de los jóvenes “decadentes” a la escena literaria, el del goce de la autonomía del sujeto artístico de Nájera y el de la lucha por la regencia del campo literario bajo la venia del campo de poder, representado en la cita de Garciadiego por *El Imparcial* y una prensa –vehículo material de los modernistas– menos política y más “cultural” como espacio idóneo para estos escritores.

La crisis del porfiriato sobreviene en algún momento de la última década del gobierno de Díaz –tercera etapa–, época en la que la pugna política de los dos grupos

cercanos al dictador, reyistas y científicos, toma los más agudos tonos. Es la época de la *Revista Moderna de México* y el declive del modernismo como corriente estética de avanzada⁸⁹. Nervo se sustrajo de la política, aunque no de los puestos políticos en la diplomacia, y Tablada emprendió una actividad política que decaerá fatalmente con su adhesión al huertismo. Aparentemente, los modernistas apoyaron al bando de los científicos, como se atestigua en la carta de Nervo antes citada y en la actitud de Tablada respecto al reyismo⁹⁰, a pesar de que en las dos épocas anteriores parecían denostarlos. Las tres etapas apenas descritas ilustran la relación cada vez más cercana que el modernismo llevó con el campo de poder. A medida que se consolidaba como discurso de élite cultural, se acercaba y apoyaba a la élite política⁹¹.

En la apropiación de determinadas palabras, como “decadentismo”, “modernismo”, “literatura” o “el arte es Dios” “es donde reside el principio de las estrategias simbólicas que tratan de explotar las discordancias entre lo nominal y lo real, de apropiarse las palabras para tener las cosas que aquellas designan o de apropiarse de las cosas en espera de obtener las palabras que las sancionen” (Bourdieu, *La distinción...*, 565). Se trata de un proceso de ficcionalización en donde las posiciones simbólicas en el campo cultural se juegan en la denominación de “poeta” frente a “periodista” o “bibliógrafo” –como quería Tablada–, o de “decadentista” o “modernista” frente a “positivista”, como una clase distinta

⁸⁹ De acuerdo a Adela Pineda, la *Revista Moderna* publicó numerosos artículos que bien podrían considerarse positivistas. A fin de cuentas, ambos discursos se vuelven “oficiales”, pero desde distintos campos (230-231).

⁹⁰ Garciadiego cita a Ruedas de la Serna en el “Prólogo” a las *Obras II. Sátiras políticas*, pp. 57-201 cuando dice: “recuérdese que Tablada publicó en *El Imparcial* una serie de artículos titulada “Tiros al Blanco”, en los que se dedicó a «atacar y desprestigiar a la campaña de Bernardo Reyes a la vicepresidencia» (42).

⁹¹ Otro hecho que apoya esta hipótesis es la censura que ejercía el régimen porfiriano sobre sus opositores y que nunca tocó a los modernistas. Según Elisa Speckman, la estrategia del gobierno de Díaz en este sentido se decantaba por los subsidios a la prensa –*El Imparcial* recibía alrededor de 50 mil pesos anuales– y la represión directa (112-115). Uno de los exiliados del modernismo y, por lo tanto, de la regencia del campo literario fue Ciro B. Ceballos, perseguido por esta última censura y cuya trayectoria se describió en el capítulo anterior. Por eso también resultan elocuentes los recuerdos que este escritor guarda de Nervo y Tablada.

de escritores que por ello reclaman un tipo diferente de hegemonía⁹². De manera que la postura de Schulman debe ser matizada. La contrahegemonía es la base de la ficcionalización modernista, pero no su consecuencia. El estudio diacrónico de los textos nos demuestra que la conquista del campo literario fue un proceso paulatino que derivó en cierta regencia literaria. La aristocracia del sujeto artista era más que una construcción simbólica, era la deliberada persecución de un cierto poder cultural, la intención de desaparecer la distancia entre poseer la palabra y la cosa que nombra. La cercanía con el poder de Nervo y Tablada hacia 1910 hace evidente la estrategia y su triunfo. La subordinación del campo literario al campo de poder es innegable.

El modernismo en su crítica y el valor de la distinción

En tanto discurso que quería crear la patria al momento de narrarla, el liberalismo literario de la Reforma repartió de distinta manera sus bienes culturales a sus dos herederos discursivos. El positivismo, como hermano mayor, guardó para sí las ambiciones de construir la nación y poner la letra de por medio. De manera que el discurrir lógico sería su égida y el horizonte científicista su espada en el nuevo gobierno letrado. Por su parte, el modernismo, a pesar de clamar una orfandad imaginaria, conservó la capacidad de apropiarse de las palabras para luego apropiarse de las cosas. Es decir, no tuvo la

⁹² Desde una perspectiva latinoamericana, Ramos apunta: “En tanto resistencia a la modernización, la literatura efectivamente armaba una defensa contra el imperialismo, contra la amenaza de «ellos»: la modernidad expansiva de los Estados Unidos y, a la vez, los discursos internamente colonizadores de los «letrados artificiales». Pero esa defensa del «ser» articulada desde la literatura, implicaba un nuevo recorte – jerarquizador y subordinativo– de la heterogénea experiencia americana. Impulsada por un deseo de legitimidad, por un reclamo de influencia política, también en Martí la «verdad» del ser es el efecto de una notable voluntad de poder” (243).

administración discursiva del positivismo, pero sí el papel preponderante del escritor que ya no construye una nación sino un campo cultural al cual presidir⁹³.

La crónica fue el espacio donde el hijo menor cobró la factura de su herencia. Como texto lanzado a la cotidianidad, la crónica tuvo la ventaja de ser efímera. Así pudo ocuparse de los temas inmediatos para generar efectos duraderos, aunque estos efectos nacieran de elementos divergentes o contrapuestos. En su diversidad y en su insistencia diaria, la crónica puede apropiarse no sólo de las palabras, sino de los mecanismos que las producen. De pronto, gracias a esta insistencia, el protagonismo de estos textos les da una presencia inusitada: no sólo se apropian de la idea de escritor, artista, arte y belleza; sino que en el colmo de sus beneficios, pueden exigirle al Estado un tipo de mecenazgo que respete su autonomía. ¿Cómo es que la crónica puede pedir subsidios estatales para dedicarse a una actividad estrictamente personal? Si el modernismo fue abandonado por la política y pretende reconstruir la modernidad mexicana desde *su* propio centro, ¿por qué el Estado tiene que ocuparse de él?

La crónica nació de la separación entre la regencia estatal de la letra y su práctica literaria. Bajo esas condiciones, la crónica de crítica literaria tuvo una especial importancia en cuanto al desarrollo del campo literario. Recordemos que Habermas considera que el crecimiento corporativo y el desarrollo capitalista empujaron al trabajo fuera del ámbito privado y lo llevaron a lo público (181-182)⁹⁴. De ahí que al hablar de la literatura y del

⁹³ Al respecto, Julio Ramos comenta: “El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y autoridad” (65). Sin duda, ese lugar de enunciación es el campo literario ficcionalizado por los modernistas.

⁹⁴ En relación a esto, Julio Ramos destaca la irrupción de una vida privada opuesta a la vida pública a finales del siglo XIX: “la emergencia de un nuevo campo de la privacidad, que comienza a oponerse a la comunicación «reificada» de «lo social», fue clave para la emergente literatura moderna” (95). En ese contexto el periódico y la literatura que lo acompañaba tenían la posibilidad de tomar distancia respecto a la opinión en el ámbito de lo público (91-95).

trabajo del escritor, los cronistas lo hacen con la idea de llevar su labor a formar parte de los asuntos públicos. Con ello pretenden resarcir su relación con la administración pública, pero desde otro punto de vista; en otras palabras, buscan consolidarse como una instancia autorregulada –estética y moralmente– y al mismo tiempo protegida por el Estado frente a los embates del mercado y el libre cambio. Así, estos escritores heredan del liberalismo la idea de que la literatura es un bien público, pero sin el matiz moral y político; eso es lo que consideraban “autonomía”.

Para esta construcción inusitada la “crítica” misma tiene un papel fundamental, pues funcionó como catalizador para la crónica modernista en su intento de alcanzar una regencia cultural. En su célebre conferencia conocida como “¿Qué es la crítica?”, Michel Foucault considera que ante el avance moderno del arte de gobernar o, para decirlo de otra manera, ante el avance sin distinción de los mecanismos de gobierno a todos los aspectos de la vida cotidiana; apareció la “crítica” (6). En pocas palabras, se trata de “el arte de no ser de tal modo gobernado”; no de una reticencia absoluta e indiscriminada a cualquier forma o núcleo de gobierno, sino a “cómo no ser gobernado *de esa forma*, por ese, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos” (7). De tal forma que la crítica supone, por una parte, un objetivo específico; y por la otra, lo que es aún más importante, un cuestionamiento acerca de esos mecanismos extendidos de gobierno. En ese sentido, no es una pregunta acerca de las cosas, sino acerca de cómo es que creemos que esas cosas llegaron a ser, bajo qué verdad, con qué objetivos, con qué omisiones. “La crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad” (8). Hasta cierto punto, es posible parangonar las nociones de Foucault con la práctica de la crítica modernista.

Cuando Gutiérrez Nájera respondió a P.T. sobre sus concepciones del arte no se colocó en un antagonismo argumental, sino en otro régimen de “verdad”, por decirlo de alguna manera, en otro espacio en donde el orden lógico no operaba. Es como si hubiera dicho: “digamos que los que usted dice es mentira, no porque lo voy a probar, ni porque lo sé de cierto, sino simplemente digamos que es mentira”. Desde ese punto de vista, desde este “no dejarse gobernar”, el escritor deriva una teoría de la práctica artística que supera los condicionamientos del orden positivista. Recordemos la comparación que emprende entre dos pinturas del Génesis, no son dos imágenes opuestas del mundo, son dos maneras distintas de representar esas imágenes, dos órdenes del saber.

Judith Butler aporta una lectura valiosísima de la conferencia de Foucault, en ella sugiere que el ejercicio crítico que pide el francés implica marcar los límites de la política de verdad⁹⁵, decir “no” a sus presupuestos de validez; lo cual es diferente y más arriesgado que argumentar en contra de ellos o postular que están equivocados. “En esta diferencia, podríamos decir, una comienza a entrar en relación crítica con tales ordenamientos y con los preceptos éticos que éstos hacen surgir” (8). Es decir, la práctica artística modernista pretende separarse de los valores éticos del positivismo mediante un cuestionamiento acerca de sus presupuestos de validez. Si el discurso “racional” no es del todo válido, entonces, ¿por qué habríamos de practicar una literatura útil o moral en esos términos? La irreconciliabilidad de los discursos de Nájera y sus polemistas no viene de la incomprensión, sino de la deliberada insumisión crítica del Duque, de su “no” a un “sí”. Las consecuencias que extrae de esa crítica son múltiples y, en cierto modo, desmedidas,

⁹⁵ Según Butler, “la política de la verdad se refiere a aquellas relaciones de poder que circunscriben de antemano lo que contará y no contará como verdad, que ordenan el mundo en ciertos modos regulares y regulables y que llegamos a aceptar como el campo de conocimiento dado” (9). “La libertad surge en los límites de lo que uno puede saber, en el preciso momento en que la desujeción del sujeto tiene lugar al interior de las políticas de la verdad” (9).

desde un arte rector del universo –“el arte es Dios”– hasta un sujeto artista absolutamente libre. “Si la actitud crítica es moral, no lo es de acuerdo con las reglas cuyos límites esa misma relación crítica busca cuestionar” (Butler, 8).

Para ejercer ese género de crítica que “no se deja gobernar”, los modernistas ficcionalizaron el campo literario de su tiempo y las relaciones que éste entablaba con su entorno. Era como decir “digamos que este campo existe y es autónomo, ¿cuáles serían sus relaciones y qué debería hacer?”. A partir de la creación de un código distinto, de una práctica crítica particular de la letra –por primera vez opuesta a la práctica del Estado–, los modernistas fueron capaces de dar lugar a unas nuevas condiciones artísticas en México. Esta ficcionalización implica ya cierta postura crítica frente a las políticas de verdad de su tiempo, pero eso no quiere decir que se le oponen hasta sus últimas consecuencias. Para resarcir las relaciones entre la literatura y el poder, el modernismo se vio en la necesidad de ficcionalizar la autonomía de un campo literario hipotético con el fin de reencontrarse con el Estado desde otra plataforma de poder. Era como decir: “digamos que regimos un espacio cultural que, digamos, es importante...; tú, Estado, deberías ocuparte de nosotros”.

Foucault nos recuerda que el poder no existe sino en el momento en que es ejercido, en acción. Su capacidad real no se verifica en torno a la coerción inmediata, sino en las acciones de los otros: el poder es la acción sobre las acciones (“El sujeto...”, 15). Más allá de la censura del porfiriato, como coerción inmediata, su poder se manifestó en el modernismo mediante la forma en que los escritores adscritos a él ficcionalizaron el campo literario. La crítica modernista alcanzó a “no dejarse gobernar” por las políticas de verdad del positivismo como estandarte discursivo del Estado porfiriano, pero no se opusieron realmente a tal Estado. En todo caso desplazaron esas políticas de verdad, o las complementaron, con otras de signo artístico o literario, si se quiere, pero igualmente

subordinadas al campo de poder. Recordemos que todos los esfuerzos críticos del modernismo se dirigían a no aceptar la separación entre la literatura y el poder. En efecto, lo lograron⁹⁶. En cuanto las instituciones del poder abandonaron a la literatura como fuente de sentido, el modernismo creó un nuevo sentido “artístico” autónomo que, no obstante, se colocó del lado de las instituciones.

Para que dicha ficcionalización fuera efectiva, así como las ideas de autonomía y sujeto creador, el modernismo tuvo que echar mano de un elemento fundamental: la distinción. Ésta se refiere a determinados elementos que hacen destacar a un escritor o a un grupo frente a otro. La historia del campo cultural es la historia de las luchas por imponer categorías y formas de percepción frente a otras. Si las obras envejecen, es por la patente lucha por consolidar una “distinción” que dote a su portador de un lugar privilegiado en el campo, siempre y cuando no se normalice tal distinción. (Bourdieu, “La producción...”, 220-221). Los relatos modernistas que han nacido con Amado Nervo y José Juan Tablada y se han desarrollado a lo largo del siglo XX, han contribuido a “distinguir” el concepto y convertirlo en un ente ahistórico. “Somos modernistas en principio”, como los jóvenes manifestantes de 1907, “nuestra literatura nació con el modernismo”, “el modernismo es nuestro romanticismo”, “es nuestras vanguardias”; todas estas afirmaciones denuncian que se trata de una marca exitosa de distinción, acuñada por un puñado de escritores que lograron regir el campo y que han reforzado el prestigio de nuestros relatos sobre el modernismo. Como un vórtice, bajo su signo se reinterpreta el pasado y el presente de la literatura mexicana.

⁹⁶ Ángel Rama cita a Francisco Bulnes: “Al restaurarse la República, sólo el 12% de los intelectuales dependía del gobierno; diez años después ha aumentado al 16%; antes de la caída de Díaz, un 70% vive del presupuesto” (*La ciudad...*, 150). Desafortunadamente no consigna fuente.

El éxito de la distinción modernista parte del prestigio que cobró en un momento dado. Aunque el positivismo consideraba sus obras “sentimentales” como fuera de época, lo cierto es que las obras de arte son los objetos más globalmente distintivos. De ahí que el modernismo haya tenido éxito en su intento de reconciliar poder y literatura, porque así como el nombre servía para distinguirlos dentro del campo cultural, su prestigio y su trabajo también fueron motivo de distinción para las clases dominantes.

Gracias a la mediación de los medios de apropiación de los que disponen, exclusiva o principalmente culturales por un lado, o más bien económicos por el otro, y las diferentes formas de relacionarse con las obras de arte que de ello resultan, las distintas fracciones de la clase dominante se encuentran orientadas hacia unas prácticas culturales tan diferentes en su estilo y en su objeto, y a veces tan abiertamente antagónicas (como las de los “artistas” y las de los “burgueses”), que se acaba por olvidar que son variantes de una misma relación fundamental con la necesidad y con los que permanecen sometidos a ella, y que tienen en común la búsqueda de la apropiación exclusiva de los bienes culturales legítimos y de los beneficios de distinción que esta apropiación proporciona (Bourdieu, *La distinción...*, 206).

La crónica y la estética modernistas, compuestas de espaldas a la nación como quería Nervo, tuvieron éxito como objetos de distinción porque se adscribían a las necesidades de las clases dominantes. Recuérdese que Nervo proclamaba que “la literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará a la literatura” (*Obras II*, 341), y que Tablada otorgaba los favores de la sensibilidad artística al público que acertara a leer su revista: “¡Oh público de la *Revista Moderna!*, obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medievales” (*Obras V*, 101). De manera que ofertaban una marca de distinción artística para sus lectores, élites ansiosas por distinguirse.

En ese sentido, es importante recalcar que “la ideología del gusto natural obtiene sus apariencias y su eficacia del hecho de que, como todas las estrategias ideológicas que se engendran en la cotidiana lucha de clases, *naturaliza* las diferencias reales” (Bourdieu, *La*

distinción..., 76). Con la ficcionalización del sujeto artístico, los modernistas señalaban expresamente su origen privilegiado. Su capacidad crítica no se medía por la cantidad de libros leídos, o por la calidad de sus lecturas, o por su sesuda reflexión; eran artistas y cultos por su “sensibilidad”, su “instinto”⁹⁷. Al convertir la educación artística en un lenguaje sensible, no había manera de acercarse a ella si no se había nacido con esa predisposición. El modernista no necesitaba aprender la cultura, porque había “nacido” con ella. Al hacerla una marca “natural” de distinción se apropiaban de la producción legítimamente artística y distintiva. Por lo que las clases dominantes debían acudir a ellos para obtener tal distinción.

Una de las características del modernismo en la historia de la literatura en lengua española es su vocación irreductible a distinguirse de todo: de su pasado métrico, de su presente retórico, del espacio geográfico que ocupaba –América frente a Europa– y, principalmente, del positivismo y la Academia. Parece que puede llamársele contrahegemónico por esta vocación distintiva; sin embargo, dicha vocación no se manifiesta únicamente frente a los círculos de poder o a una “forma de vida burguesa”, sino también, y acaso con mayor fuerza, a las clases populares, a los modos de ser “vulgares”, como en la crónica “Ver morir” de Gutiérrez Nájera: “pero el artista se flagela con varas de rosal, porque siquiera lo perfuman. Presencia decapitaciones de lirios [...] En cambio la multitud que asiste a estos fusilamientos sólo inspira asco” (325). En ese sentido, el gran logro modernista no fue solamente la renovación del idioma o de la literatura mexicana, sino la apropiación sistemática de los bienes culturales y el privilegio de la distinción. Bourdieu (*La distinción...*, 64) nos recuerda que la forma de vida del artista y su *ethos*

⁹⁷ Nájera afirma en “El arte y el materialismo”: “Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo” (55).

distintivo no corresponden a “cierta sensibilidad”, ni a cierta predisposición al arte; en cambio, apuntan a unos esfuerzos bien dirigidos a apropiarse no sólo de una distinción en el rango social, sino también de un papel “distintivo”, un dedo flamígero que separaba lo artístico de lo vulgar o lo vanguardista de lo anticuado. El artista no sólo vive y crea desde una posición individualista, sino que busca imponer dicha posición en el campo cultural como hegemónica. Aún en sus más radicales excentricidades, el modernista impuso unas formas de belleza y de vida –en lo “sensible” y en lo económico– que hacía pasar por las más artísticas con el fin de granjearse cierto capital simbólico y poder cultural; es decir, era justamente a través de lo excéntrico o supuestamente marginal que el modernista pretendía ser reconocido en el centro. De ahí que no todas las formas de lo excéntrico sean legítimas, sino sólo las que se ajustan a esa forma de vida distintiva del artista⁹⁸.

En un artículo titulado “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna*”, Fausto Ramírez se propone indagar qué tan trasgresoras resultaban las imágenes de Ruelas en el México finisecular. El autor no encuentra cómo conciliar la vocación sadomasoquista de las ilustraciones del artista y su colaboración en un volumen dedicado a exaltar a Porfirio Díaz: “las exigencias materiales terminan por corromper a aquellos idealistas, que no desdeñaban desempeñar tareas de circunstancia y encargo no siempre muy honrosas, o al menos no muy significativas. Pensemos, por ejemplo, en Ruelas ilustrando un libro que ensalzaba las hazañas militares y políticas de Porfirio Díaz” (258). No obstante, la

⁹⁸ Según Iván Schulman, el modernismo adoptó elementos de su contraparte burguesa para transformarlos. Por ejemplo, asumía el materialismo y, mediante el uso privilegiado del lenguaje, lo transformaba en objetos espiritualizados, reminiscencias, ensoñaciones, etc. Este movimiento de transformación masiva respondía a la necesidad de autoafirmación continental. Básicamente esta serie de operaciones se ejecutaban por virtud del lenguaje, el poeta de fin de siglo subvertía los signos y los llenaba y vaciaba según sus necesidades (9-19). Aquí de nuevo el maniqueísmo oscurece algunos aspectos importantes. Sin duda el modernismo implicaba una revolución que partía del idioma y derivaba en la manipulación y transformación de las modernidades latinoamericanas, pero la apropiación de elementos burgueses también aportaba una distinción que se le devolvía a esas clases como objetos que justificaban su centralidad.

verdadera naturaleza del arte de Ruelas sólo puede entenderse en la reunión de este encomio al dictador junto con sus imágenes de tortura. Ramírez concluye que las imágenes del pintor coincidían en cierta medida con los discursos finiseculares de los Científicos y con ello tendían a confirmar cierta imagen de los fenómenos sociales enarbolada por las élites porfirianas (262). Pero la relación va más allá. Recordemos que cuando Ceballos escribió sobre temas verdaderamente tabús, como la dictadura, no sólo ya no pertenecía al círculo modernista, sino que fue a parar a la cárcel numerosas veces, y que esta osadía a final de cuentas le fue más cara que la adhesión de Tablada al huertismo. Por el contrario, las excentricidades de Ruelas no atentaban contra temas tabú ni contra las élites y sólo confirmaban un espíritu de distinción que volvía “refinadas” sus ilustraciones frente a la vulgaridad de las masas. En el grupo decadentista, Ruelas y Bernardo Couto perecieron infortunadamente, mientras que Ceballos y Rubén M. Campos se entregaron, respectivamente, al periodismo de combate y al estudio de lo popular y dejaron atrás el *ethos* del artista. Sólo Nervo y Tablada persistieron en el juego de las distinciones, aún después de abandonados el decadentismo y el modernismo, sólo ellos comprendieron el juego moderno del arte y se apropiaron de él.

Hacia el final del libro *La distinción*, en un texto titulado “*Postscriptum*. Elementos para una crítica «vulgar» de las críticas «puras»”, Bourdieu demuestra que las manifestaciones puramente estéticas tienen aparejadas una noción naturalizada de “gusto” que se manifiesta en el *ethos* del artista. Si lo estéticamente puro se percibe como propio de una sensibilidad especial, supone una distinción no sólo de los objetos no artísticos, sino de los sujetos no preparados para experimentar esa, y sólo esa, percepción pura de lo estético (569-583). Así era como el arte y lo artístico cobraban sentido para las élites porfirianas, no ya como un fundamento para lo nacional o para la construcción de la patria que los

colocaran en el poder, sino como objetos de distinción que justificaba que ellos se encontraran por encima y en el centro. De forma que podemos caracterizar a la distinción modernista de dos maneras que la hicieron particularmente exitosa: por una parte, se adjudicaban el poder de transformar el medio cultural mexicano –en lugar de que ocurriera lo contrario– y por la otra, proponían un tipo de distinción sensible que separaba lo “aristócrata” de lo “vulgar”. Aunque no nos consta que esas élites pagaran las manifestaciones artísticas, sí sabemos que el gobierno, mediante prebendas diplomáticas para Nervo y Tablada, financió de cierta manera su práctica; lo mismo que los mecenas adinerados de la *Revista Moderna*. De manera que podemos decir que las élites fueron en cierta medida sensibles a la distinción modernista.

De tal manera que la crítica modernista manifestada en sus crónicas fue un cuestionamiento directo a las políticas de verdad del positivismo emprendido con la intención de domeñar una parte de la *ciudad letrada*. La distinción que lograron para sí los modernistas dentro del campo cultural les sirvió para llevar a cabo dicha operación y apropiarse de la hegemonía del campo cultural. Para terminar con esta exposición sobre las relaciones entre la distinción modernista y las élites porfirianas, me parece apropiado citar *La ciudad letrada* de Ángel Rama: a partir del porfiriato en México...

con una intensidad que no se encontrará con iguales términos en otras capitales latinoamericanas, allí se conjugarían dos fuerzas que se buscaban: el ansia de los letrados por incorporarse a *la ciudad letrada* que rodeaba al poder central, lo que en otros puntos se presenciaba, y el ansia de éste para atraerlos a su servicio, obtener su cooperación y hasta subsidiarlos, prolongando una áulica tradición colonial que se había comenzado a disolver en muchos otros países (147).

CONCLUSIÓN

Los años finales del siglo XIX marcaron drásticamente el destino de los escritores y la literatura en nuestro país. Los desarrollos tecnológicos en la prensa permitieron la emisión masiva de textos literarios. Al mismo tiempo, el subsidio del gobierno porfirista permitió que los periódicos se vendieran por debajo de su costo de producción, por lo que resultaban altamente accesibles para públicos cada más amplios. No hay punto de comparación entre la edición de libros en aquellos años y la de hoy en día, pero en términos de la impresión de periódicos, en el porfiriato se alcanzaron cifras de producción que nunca más se igualaron en México. Se trata, pues, de un periodo que comprende una producción masiva de textos, un público lector en crecimiento y un especial énfasis gubernamental por influir de cierta manera en los procesos de escritura.

Todo esto construyó un clima favorable para la emergencia del género crónica, pero también para la ficcionalización y la popularización de determinados conceptos modernistas. Es decir, gracias a estas condiciones el escritor pudo cumplir sus intereses de autonomía y de regencia en el campo artístico. Todas estas condiciones de posibilidad de ninguna manera condicionan los resultados, pues con los modernistas convivieron otro tipo de escritores que tomaron distintos destinos de acción bajos las mismas condiciones y aunque no fueron tan exitosos como ellos, sus prácticas seguramente también pervivieron y se mezclaron con las de nuestros escritores. En el complejo campo cultural de finales del XIX, el modernismo es la cara más exitosa y reconocible, pero no la única.

La regencia del campo cultural por parte del modernismo y su influencia tanto en los procesos de producción como en la práctica artística fueron construcciones bien cimentadas por los propios escritores de la época. Antes de la existencia de un mercado, o

del interés gubernamental por subsidiar la práctica literaria, los modernistas supieron crear las condiciones que los encumbraban en un contexto discursivo inestable. Ante la incertidumbre, respondieron con la tarea programática de ficcionalizar un terreno discursivo, una posición para el artista y un lugar para emitir sus discursos –las revistas *Azul* y *Moderna*. La crónica de crítica literaria nació con la intención de resarcir las relaciones rotas entre literatura y poder, y murió con el cumplimiento de dicha misión.

La situación de orfandad que decían sentir estos escritores al publicar en los periódicos poco a poco fue derivando en un *ethos* de artista soberbio y empoderado. No se trataba de regenerar un canal de comunicación entre los literatos y el Estado, sino entre los modernistas y Porfirio Díaz. En otras palabras, las intenciones de ocupar la jerarquía más alta nunca se disimularon, no se trataba sólo de la creación de un campo cultural, sino de su rectoría. Gutiérrez Nájera, Tablada y Nervo conscientemente se constituyeron como los artífices de la distinción entre lo culto y lo vulgar. Desde el periódico y su alta difusión propagaron la idea de lo “refinado” y “artístico” opuesta a lo “popular”. De manera que si las élites querían destacarse culturalmente, tendrían que acudir a esas ideas modernistas. El poder de la letra en la época de la Reforma se degradó, pero no desapareció del todo. Debido a la poderosa estabilidad política del porfiriato, la letra encontró su cauce en el campo de lo opinión pública, aunque no necesariamente política. En ese cauce la letra recuperó sus potestades creadoras, su capacidad de imaginar las cosas antes de tenerlas y de tenerlas después de imaginarlas. Esta ficcionalización permitió que los modernistas se colocaran del lado de las élites y propagaron la idea del valor absoluto del arte. No obstante, no trato de decir aquí que el poder político cayó convencido por los modernistas, por el contrario, el porfiriato y sus élites supieron aprovechar al máximo la distinción y el

refinamiento que el arte modernista les ofrecía. Las prebendas diplomáticas para José Juan Tablada y Amado Nervo fueron expresión de ese apropiamiento.

Considero que el modernismo es el origen del giro cultural que determinó las relaciones entre poder y literatura en nuestro siglo XX y en el joven siglo XXI. De todas las manifestaciones culturales, el arte es la más altamente distintiva; y en México el Estado ha contado con los mecanismos económicos y culturales más efectivos para apropiarse de dicha característica. El gobierno ha usado ese aparato para cambiar el valor simbólico por legitimidad política en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en la modernización de México, que aún ahora se anota como un aspecto positivo del porfiriato, el modernismo tuvo mucho que ver, al menos en su dimensión cultural y cosmopolita. En tiempos recientes, un ejemplo elocuente de tal movimiento es la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en 1988 y 1989 respectivamente. Según Tomás Ejea Mendoza, ello representó un intento por atenuar el descontento social y formó parte de una estrategia para establecer una política de reconciliación en el complejo proceso de sucesión presidencial que le dio el triunfo a Carlos Salinas de Gortari:

En los meses de transición entre una administración y otra, de julio a diciembre de aquel año, Salinas de Gortari realizó un «trabajo de atracción» entre artistas e intelectuales cuya posición política le permitiera conformar un grupo lo suficientemente reconocido con el objeto de impulsar una estrategia de concordia en el campo cultural (23).

No es casual que ambas instituciones hayan sobrevivido a cuatro sexenios a la par que la crisis política de legitimidad, que se agrava con cada nuevo proceso electoral.

Instituciones como el FONCA sugieren cierto grado de democratización que al gobierno le interesa resaltar, y al mismo tiempo guardan un rostro oculto de autoritarismo. De acuerdo al análisis realizado por Ejea (29-42), los beneficiarios del FONCA son

elegidos por comisiones formadas por artistas reconocidos de cada rama artística, con el fin de que las decisiones no sean tomadas de manera unipersonal y con ello fomentar las decisiones democráticas. No obstante, las comisiones se conforman por la decisión directa del secretario ejecutivo del FONCA, quien es nombrado a su vez por el presidente de CONACULTA, naturalmente nombrado por el presidente de la República, quien tiene la facultad de revocarlo en cualquier momento. Así, conviven tanto procesos democráticos como autoritarios en la misma institución. La aparente democratización de la cultura trata de proyectar la democratización del país y al mismo tiempo deja a los actores culturales en un nivel de decisión francamente menor, debajo de una jerarquía demasiado vertical. En realidad, los artistas sólo eligen a los beneficiarios, pero el tipo, el número de becas y los “reconocidos” expertos de cada ramo son designados por una jerarquía autoritaria. Asimismo, la discusión poética permanece en un nivel que no daña ni al sistema cultural, ni al político; todo es ganancia.

En el porfiriato el modernismo se erigió como un poder cultural de avanzada que contribuía a popularizar la idea de modernidad, cosmopolitismo y civilidad entre las élites políticas y económicas. La plutocracia literaria que Neruo pedía estaba en consonancia con esa misión. Por un lado, el gobierno se adjudicaba el capital simbólico del modernismo y por el otro los modernistas se ganaban lugares en la Cámara de Diputados o en el Servicio Exterior. Así, el gobierno podía conceder ciertos privilegios, mientras los artistas agradecidos producían obras en loor del dictador. Finalmente, el modernismo popularizó la idea de que el arte tenía un grado de distinción infinito, y el Estado mexicano decidió apropiarse dicha distinción desde entonces hasta nuestros días, pasando por los gobiernos revolucionarios y los de su institucionalización. En este exacto sentido es en el que digo que este movimiento significó un giro en la producción cultural mexicana.

Fuera de todo esencialismo estéril, el modernismo fue un movimiento cultural que cambió las formas de producir literatura, las formas de ser escritor y las relaciones entre literatura y poder. La convicción de que el arte y la literatura eran absolutamente valiosos pasó a la generación siguiente en dos sentidos: primero a los ateneístas y creadores de la Universidad moderna y de los antecedentes de la Facultad de Filosofía y Letras; y segundo, a los propagadores del arte de la Revolución, junto con la certeza de que era importante para el Estado. Hasta ahora, aunque se han transformado, no hemos perdido esas convicciones y todavía en nuestros discursos se escapa a veces la noción modernista de escritor o del subsidio estatal. Por otra parte, nosotros ocupamos un lugar también en el campo cultural, y ese lugar tiene uno de sus orígenes en el esfuerzo modernista. Al identificar las dinámicas del campo cultural modernistas y su relación con el poder, aspiro a comprender mejor lo que ocurre en nuestro propio tiempo y lugar; no con el fin de condenar una tradición, sino con el afán de entender cómo es que hemos llegado hasta aquí.

ANEXOS

Anexo I: Análisis de las publicaciones originales

A continuación se enlistan los textos de crítica literaria comprendidos en este trabajo junto a una breve descripción de sus condiciones de edición: ¿en qué página del periódico aparecieron?, ¿con qué importancia?, etc. Todos los datos están tomados de la *Hemeroteca Nacional Digital de México*. Los datos faltantes se deben a que la *Hemeroteca* no cuenta con esas publicaciones o los enlaces están rotos. La última consulta se realizó el 16 de enero de 2013.

Autor	Referencia	Fecha	Análisis
Francisco Sosa	[“Reseña de <i>Páginas sueltas</i> de Agapito Silva”], en <i>El Federalista</i>	25 de marzo de 1876	*No hay datos
Manuel Gutiérrez Nájera	“ <i>Páginas sueltas</i> de Agapito Silva”, en <i>La Iberia</i> ⁹⁹ (cinco partes)	10 de mayo de 1876	P. 2 de 4, sección “Variedades”, subsección “Estudios literarios”, único texto de la sección. Después del editorial, las noticias de España y del extranjero, antes de las de México.
		11 de mayo de 1876	P. 2-3 de 4, misma situación, único texto de la sección “Variedades”.
		12 de mayo de 1876	P. 2-3 de 4, misma situación.
		13 de mayo de 1876	P. 2-3 de 4, misma situación.
		14 de mayo de 1876	P. 2-3 de 4, misma situación
P.T.	“La poesía sentimental”, en <i>El Monitor Republicano</i>	24 de junio de 1876	P. 2 de 4, después de la editorial y las noticias extranjeras. Forma parte de la sección “Variedades”.
Manuel Gutiérrez Nájera	“El arte y el materialismo”, en <i>El Correo Germánico</i>	5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y 5 de	*No hay datos

⁹⁹ Se revisó la siguiente semana a la aparición de este texto y se halló que la sección literaria no aparecía siempre y no parece tener colaboradores fijos. Gutiérrez Nájera no aparece en este periodo de tiempo.

		septiembre de 1876	
M. Gutiérrez Nájera	“Ipandro Acaico”, publicado idéntico dos veces, en <i>La Libertad</i> y en <i>El Nacional</i>	06 de octubre de 1878	P. 2 de 4, después de la editorial y otros artículos literarios. Manuel Gutiérrez Nájera aparece el resto de ese año como redactor, al final de la lista de colaboradores, aunque los textos (a diferencia de éste) no se firman siempre.
		enero de 1881	*No hay datos de <i>El Nacional</i> de los domingos. Nájera aparece siempre como redactor, en segundo o tercer lugar. Ocasionalmente sus artículos están en la primera página y a veces en la segunda.
M. Gutiérrez Nájera	“Tranquila está la venta”, <i>El Nacional</i>	06 de marzo de 1881	P. 1-2 de 4, misma situación.
M. Gutiérrez Nájera	“El movimiento literario en México”, en <i>El Nacional</i>	14 de mayo de 1881	P. 1 de 4. Tercera columna, después de la editorial. Nájera aparece entre los redactores, en cuarto lugar.
M. Gutiérrez Nájera	“Las fuerzas perdidas”, en <i>El Nacional</i> ; “Ecos de la prensa”, en <i>El Cronista de México</i> ; “Caras de Junius”, en <i>La Libertad</i> ; “Humoradas dominicales”, en <i>El Partido Liberal</i>	20 de diciembre de 1881	P. 1 de 4. Después de la editorial, que también habla sobre la prensa. Entre los tres redactores, se encuentra su nombre.
		24 de diciembre de 1881	*No hay datos. Ese día, Nájera aparece como redactor en <i>El Nacional</i>
		8 de febrero de 1883	*No hay datos. En el mes de agosto de ese año, aparecen colaboración de Nájera con títulos como “Cartas a Junius” y “La vida en México” en la primera columna.
		4 de marzo de 1888	*No hay datos.
M. Gutiérrez Nájera	“Bibliografía. Bocetos literarios, de F. J. Gómez Flores”, en <i>El Nacional</i>	5 de noviembre de 1881	P. 2 de 4. Después de una larga reseña histórica le la Escuela de Bellas Artes y la editorial.
M. Gutiérrez Nájera	“La Academia mexicana”, en <i>La Libertad</i> (cuatro partes)	29 de julio de 1884	P. 2 de 4. Sin firma, en un sitio menor.
		1 de agosto de 1884	P. 2 de 4. Misma situación.
		14 de agosto de	P. 2-3 de 4. Misma situación, dirigido al Sr. Justo Sierra

		1884	
		15 de agosto de 1884	P. 2 de 4. Firmado por M. Gutiérrez Nájera
Victoriano Agüeros?	“La Academia mexicana y <i>La Libertad</i> ”, en <i>El Tiempo</i> (dos partes)	30 de julio de 1884	P. 2 de 4. Columna menor, sin firma.
		31 de julio de 1884	P. 2 de 4. Primera columna de la página, sin firma.
J.S. (Justo Sierra)	“La Academia correspondiente. Rectificaciones”, en <i>La Libertad</i>	2 de agosto de 1884	P. 1-2 de 4. Comienza justo al final de la página 1, firmado por J.S.
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“Crónica del domingo”, en <i>El Partido Liberal</i>	2 de agosto de 1885	P. 1 de 4. Después de una noticia urgente sobre el cólera asiático. La columna abarca casi toda la página, aunque su encabezado es pequeño. Ningún otro domingo del mes, aparece su columna en primera plana, aunque es un colaborador constante
Junius/El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“Cartas de Junius”, en <i>El Universal</i> , “Nuestros críticos”, en <i>El Partido Liberal</i>	9 de noviembre de 1889	P. 1 de 4. Tercera columna, encabezado llamativo.
		14 de agosto de 1892	P. 1 de 4. Primera columna, artículo principal.
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“Charla bibliográfica”, en <i>El Partido Liberal</i>	27 de julio de 1890	*No hay datos
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“Ver morir”, en <i>El Partido Liberal</i> ; y en <i>Revista Azul</i>	16 de noviembre de 1890	*No hay datos
		17 de noviembre de 1895	P. 1-3 de 16. Artículo principal, fechado en noviembre de 1890.
Manuel Gutiérrez Nájera	“Buscando casa”	*No hay datos	*No hay datos
Revelator (José Juan Tablada)	“El bibliógrafo y el artista, el peón y el arquitecto”, en <i>El Universal</i>	15 de noviembre de 1891	P. 2 de 4. Tercera columna, después de “El Cura de Jalatlaco” (Nájera).
Revelator (José Juan Tablada)	“¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna. El egoísmo en poesía. Orestes y Píldes”, en <i>El Universal</i>	19 de noviembre de 1891	P. 1 de 4. Cuarta columna. No hay datos para determinar la frecuencia en la que colaboraba Revelator ese mes.
José Juan Tablada	“Cuestión literaria. Decadentismo”, en <i>El País</i>	15 de enero de 1893	*No hay datos
Píldes	“Borriones, I.	26 de enero	P. 1 de 4. Primera columna

	Decadentismo”, en <i>Diario del Hogar</i>	de 1893	después de los anuncios. Encabezado más grande
Indolente	“Un decadente. Su estilo”, en <i>El Demócrata</i>	7 de febrero de 1893	P. 3 de 4. Tercera columna, entre las noticias y los telegramas. Lugar bastante menor.
Racha	“El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en <i>El Demócrata</i>	12 de febrero de 1893	P. 1 de 4 (domingo). A mitad de la columna, encabezado menor. En la página 2 hay una composición burlesca en verso contra el decadentismo y dedicada a Tablada
S.A.	“Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, en <i>El Demócrata</i>	18 de febrero de 1893	P. 3 de 4. Segunda columna, encabezado menor. En la primera plana hay un texto de Nájera sobre la muerte de Altamirano acaecida ese mes, suceso que se lleva toda la atención y deja en segundo plano al decadentismo
Jeanbernat	“Decadentismo. A José Juan Tablada”, en <i>Diario del Hogar</i>	22 de febrero de 1893	P. 1, primera columna. Después de los anuncios. Encabezado destacable.
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“ <i>Flores de Iris</i> de Manuel Larragaña Portugal”, en <i>El Partido Liberal</i>	26 de noviembre de 1893	P. 1 de 4. Tercera columna, encabezado llamativo. Manuel Gutiérrez Nájera aparece como “redactor en jefe” del periódico
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“ <i>El Renacimiento</i> ”, en <i>El Partido Liberal</i>	14 de enero de 1894	P. 1 de 4. Primera columna, encabezado más grande, redactor en jefe.
El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera)	“Al pie de la escalera”, en <i>Revista Azul</i>	6 de mayo de 1894	P. 1-2 de 16. Artículo principal que abre toda la publicación. No se consigan cargo alguno.
M. Gutiérrez Nájera	“El cruzamiento en literatura”, en <i>Revista Azul</i>	9 de septiembre de 1894	P. 4 de 16. Artículo principal. No se consigna cargo.
Amado Nervo	“Revista literaria”, en <i>Almanaque de Artes y Letras</i>	1 de octubre de 1895	*No hay datos
Rip-rip (Amado Nervo)	“Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, en <i>El Nacional</i>	17 de julio de 1896	P. 1 de 4. Encabezado discreto. Los “Fuegos fatuos” salían con regularidad (no identificada), siempre en la primera página.
Amado Nervo	“ <i>Claro-oscuro</i> . Patriciado lírico”, en <i>El Mundo Ilustrado</i>	15 de diciembre de 1896	*No hay datos
		3 de enero de 1897	P. 3 de 17. No se identificó por qué se publicó en días tan

			cercanos y en la misma publicación. Encabezado regular.
José Juan Tablada	“Crónica dominical”, en <i>El Universal</i>	7 de febrero de 1897	P. 1 de 8. Primera columna, encabezado principal (con grabado). A juzgar por el resto de los números dominicales del mes, no se trataba de una sección frecuente.
Victoriano Salado Álvarez	“Los modernistas mexicanos. <i>Oro y negro</i> ” y “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo, en <i>El Mundo</i> (dos partes)	29 de diciembre de 1897	*No hay datos
		16 de enero de 1898	*No hay datos
Amado Nervo	“Los modernistas mexicanos (Réplica)” y “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en <i>El Mundo</i> (dos partes)	2 de enero de 1898	*No hay datos
		30 de enero de 1898	*No hay datos
José Juan Tablada	“Los modernistas mexicanos y <i>monsieur Prudhomme</i> ”, en <i>El Nacional. Edición dominical</i> (dos partes)	9 de enero de 1898	P. 3 de 4. En una edición dedicada a la literatura, ocupa un lugar bastante menor. A la mitad, encabezado menor.
		16 de enero de 1898	P. 3 de 4. Misma situación. La página en vista completa no está disponible.
José Juan Tablada	“ <i>Exempli Gratia</i> o fábula de los siete trovadores y de la <i>Revista Moderna</i> ” en <i>Revista Moderna</i>	1 de julio de 1898	P. 2-3 de 15. Después de algunos poemas, puede tomarse como texto de apertura de la <i>Revista</i> . Encabezado destacable.
José Juan Tablada	“Libros y revistas”, en <i>Revista Moderna</i>	15 de abril de 1900	P. 125-126. Sección casi final, recuento de los libros. A juzgar por los números alrededor de éste, se trata de una sección ocasional a cargo de Tablada
José Juan Tablada	“Notas bibliográficas”, en <i>Revista Moderna</i>	15 de abril 1901	P. 134-136. Encabezado importante, al final. El subtítulo alude a la misma sección anterior.
Amado Nervo	“Cuarzos”, en <i>Revista Moderna</i>	01 de abril de 1902	P. 111-112. Al final, encabezado importante. Misma sección, ahora llamada “Notas bibliográficas”, a cargo de Nervo.
Amado Nervo	“ <i>Formas y espíritus</i> ”, en <i>Revista Moderna</i>	01 de mayo de 1902	P. 143-144. Misma situación.

Amado Nervo	“Los juegos florales”, en <i>Revista Moderna</i>	01 de junio de 1902	P. 162-164. Artículo principal. Anunciado en la portada.
Amado Nervo	“Sensaciones”	septiembre de 1902	*No se consigna publicación.
José Juan Tablada	“Exégesis de un «Capricho al óleo» de Ruelas”, en <i>Revista Moderna de México</i>	noviembre de 1904	P. 127-129. Artículo principal, se encuentra en las primeras tres páginas de la revista, con encabezado generoso.
Manuel Caballero	“¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la <i>Revista Azul...</i> ” en <i>El Entreacto</i>	21 de marzo de 1907	*No hay datos
VV.AA.	“Protesta de los modernistas”, en <i>El Entreacto</i>	11 de abril de 1907	*No hay datos
José Juan Tablada	“El general Lobo Guerrero, ¿a dónde venden pan y queso?”, en <i>El Imparcial</i>	8 de agosto de 1908	P. 1-2. Primera plana, probablemente segundo en importancia, encabezado generoso. El primero es un editorial sobre las organizaciones obreras y su “tiranía”. La firma no aparece en la primera plana, no hay muchas columnas firmadas. Se revisó el mes de septiembre aleatoriamente, y no parece que Tablada sea un colaborador tan asiduo en ese momento, al menos no con su firma.
José Juan Tablada	“La exposición Fuster en la Academia de Bellas Artes”, en <i>El Imparcial</i>	20 de octubre de 1908	P. 1, 8. Primera plana, encabezado generoso a mitad de la plana. Misma situación.

Anexo II: Ensayos citados de Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo.

A continuación se presenta una lista de los ensayos y artículos sobre crítica literaria en torno a los tres autores de los que se ocupa este trabajo. La mayoría de ellos están firmados por Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo; no obstante, también se anotan algunos artículos que polemizan directamente con ellos y que son importantes para el trabajo. La lista se divide por autor y se encuentra ordenada por fecha de primera publicación. En cada caso se indica la fuente periodística original, a continuación la fuente de consulta abreviada y finalmente –en su caso– fuentes alternas en donde puede encontrarse cada texto. Las referencias completas de los textos de consulta pueden encontrarse en la Bibliografía.

Manuel Gutiérrez Nájera:

SOSA, Francisco, “[Reseña de *Páginas sueltas* de Agapito Silva]”, *El Federalista*, 25 de marzo de 1876. Resumen y algunas citas en Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudios y escritos inéditos*, pp. 29-45.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “*Páginas sueltas*, de Agapito Silva”, en *La Iberia*, 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876. Publicado recientemente en Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria*, pp. 109-127.

P.T. “La poesía sentimental (al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera)”, en *El Monitor Republicano*, 24 de junio de 1876, p. 2. En línea en la Hemeroteca Nacional Digital de México (<http://www.hndm.unam.mx>), puede consultarse en el Anexo III de este trabajo. Resumen y algunas citas en Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudios y escritos inéditos*, pp. 29-45.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “El arte y el materialismo”, en *El Correo germánico*, año 1, núms. 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y 5 de septiembre de 1876). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 49-64. También publicado

en Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudios y escritos inéditos*, pp. 113-144; Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 3-32; y Gutiérrez Nájera, *Mañana de otro modo*, pp. 19-32.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M., "Ipandro Acaico", publicado idéntico dos veces: en *La Libertad*, año I, núm. 207, p. 2 (6 de octubre de 1878); y en *El Nacional*, t. II, pp. 155-158 (enero de 1881). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 173-178.

—————, "Tranquila está la venta", en *El Nacional. Periódico dominical*, año 2, núm. 30 (6 de marzo de 1881), pp. 1-2. Consultado en *Obras IX. Periodismo y literatura*, pp. 45-46.

—————, "El movimiento literario en México", en *El Nacional*, año II, núm. 132, p. 1 (14 de mayo de 1881). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 189-192. También publicado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, 33-36.

—————, "Las fuerzas perdidas", en *El Nacional*, año II, núm. 229 (20 de diciembre de 1881), p. 1. Publicado otras tres veces en vida del autor, en Manuel Gutiérrez Nájera, "Ecos de la prensa", *El Cronista de México*, 3ª época, t. III, núm. 99 (24 de diciembre de 1881), p. 810; Junius, "Cartas de Junius", en *La Libertad*, t. VI, núm. 27 (8 de febrero de 1883), p. 1; El Duque Job, "Humoradas dominicales", en *El Partido Liberal*, t. V, núm. 899 (4 de marzo de 1888), pp. 1-2. Consultado en *Obras IX. Periodismo y literatura*, pp. 111-114.

—————, "Bibliografía. Bocetos literarios, de F. J. Gómez Flores" en *El Nacional*, año II, núm. 210, p.2 (5 de noviembre de 1881). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 201-204.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "La Academia mexicana". Cuatro partes: M.G.N., "La Academia Mexicana", en *La Libertad*, año VII, núm. 169, p. 2 (29 de julio de 1884); M.G.N., "La Academia Mexicana", en *La Libertad*, año VII, núm., 172, p. 2 (1 de agosto de 1884); M. Gutiérrez Nájera, "La Academia Mexicana, al Sr. D. Justo Sierra", en *La Libertad*, año VII, núm. 183, pp. 2-3 (14 de agosto de 1884); M. Gutiérrez Nájera, "La Academia Mexicana, al Sr. D. Justo Sierra", en *La Libertad*, año VII, núm. 184, p. 2 (15 de agosto de 1884). Consultado en

- Obras I. Crítica literaria*, pp. 247-262. También reproducido en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 37-40, 49-52 y 63-80.
- [AGÜEROS, Victoriano?], “La Academia mexicana y *La Libertad*” en *El Tiempo*, año II, núms. 291 y 292, p. 2 (30 y 31 de julio de 1884). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 41-47.
- J.S. [Justo Sierra], “La Academia mexicana. Rectificaciones”, en *La Libertad*, año VII, núm. 173 (2 de agosto de 1884). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 53-61.
- EL DUQUE JOB, “Crónica del domingo” [“Literatura propia y literatura nacional”], en *El Partido Liberal*, t. 1, núm. 135, p.1 (2 de agosto de 1885). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, 83-87. También reproducido en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 81-87.
- JUNIUS, “Cartas de Junius. La crítica literaria en México”, en *El Universal*, t. III, núm. 45, p. 1 (9 de noviembre de 1889). De nuevo publicado en vida del autor: El Duque Job, “Nuestros críticos”, en *El Partido Liberal*, 14 de agosto de 1892. Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 375-381.
- EL DUQUE JOB, “Charla bibliográfica”, en *El Partido Liberal*, t. X, núm. 1612, p. 1 (27 de julio de 1890). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 89-92.
- , “Ver morir”, en *El Partido Liberal*, t. X, núm. 1705 (16 de noviembre de 1890), p. 1. Reproducido después de la muerte de Gutiérrez Nájera en *Revista Azul*, t. IV, núm. 3 (17 de noviembre de 1895), pp. 33-35. Consultado en *Obras IX. Periodismo y literatura*, pp. 323-326.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “Buscando casa” [“La poesía mexicana en 1891”], 1891?, en *Obras en prosa II*, volumen publicado con prólogo de Amado Nervo, 1903, pp. 379-382 (hasta ahora, no se ha localizado su publicación original). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 447-451. También reproducido en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 101-105.
- EL DUQUE JOB, “*Flores de iris* de Manuel Larragaña Portugal”, en *El Partido Liberal*, t. XVI, núm. 2613, p. 1 (26 de noviembre de 1893). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 503-507.

—————, “*El Renacimiento*”, en *El Partido Liberal*, t. XVII, núm. 2652, p. 1 (14 de enero de 1894). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 513-517.

—————, “Al pie de la escalera”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 1, p. 1-2 (6 de mayo de 1894). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 533-535. También aparece en *Mañana de otro modo*, pp. 35-36 y en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 159-162.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M., “El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 19 (9 de septiembre de 1894). Consultado en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 101-106. También reproducido en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 91-99.

Amado Nervo y José Juan Tablada

REVELATOR [José Juan Tablada], “El bibliógrafo y el artista, el peón y el arquitecto”, en *El Universal* (15 de noviembre de 1891). Consultado en *Obras completas v: crítica literaria*, 38-41. También publicado en *De Coyoacán a la Quinta avenida*, 143-145.

—————, “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna. El egoísmo en poesía. Orestes y Pílares”, en *El Universal* (19 de noviembre de 1891). Consultado en *Obras completas v: crítica literaria*, pp. 42-45. También publicado en *De Coyoacán a la Quinta avenida*, 146-148

TABLADA, José Juan, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País*, t. I, núm. 11, p. 2 (15 de enero de 1893). Consultado en *Obras v: crítica literaria*, pp. 61-64. También publicado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 107-110.

PÍLADES [José Primitivo Rivera Fuentes], “Borriones, I. Decadentismo”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 116, p. 1 (26 de enero de 1893). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 119-125.

INDOLENTE, “Un decadente. Su estilo”, en *El Demócrata*, año 1, t. I, núm. 5, p. 3 (7 de febrero de 1893). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 137-138.

- RACHA, “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *El Demócrata*, año 1, t. I, núm. 10, p. 1 (12 de febrero de 1893). Consultado en Clark de Lata y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 145-146.
- S.A., “Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, en *El Demócrata*, año 1, t. I, núm. 16, p. 3 (18 de febrero de 1893). Consultado en Clark de Lata y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 147-150.
- JEANBERNAT, “Decadentismo. A José Juan Tablada”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 139, p.1 (22 de febrero de 1893). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, 151-157.
- NERVO, Amado, “Revista literaria”, en *Almanaque de Artes y Letras* (1 de octubre de 1895). Consultado en *Obras completas II*, pp. 315-330.
- RIP-RIP [Amado Nervo], “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano” en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 15, p. 1 (17 de julio de 1896). Consultado en *Obras completas I*, p. 634. También publicado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 201-202.
- NERVO, Amado “Claro-oscuro. Patriciado lírico”, *El Mundo Ilustrado*, 15 diciembre de 1896 y 3 de enero de 1897. Consultado en *Obras completas II*, pp. 339-340. También reproducido en *Semblanzas y crítica literaria*, pp. 94-97.
- TABLADA, José Juan, “Crónica dominical. La segunda muerte de Gutiérrez Nájera” en *El Universal*, 7 de febrero de 1897, p. 1. Consultado en *Obras V: crítica literaria*, pp. 88-92.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, en *El Mundo*, t. III, núm. 390, p. [3] (29 de diciembre de 1897). Segunda parte: “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 406 (16 de enero de 1898), p. 4. Consultados en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 203-212 y 225-230.
- NERVO, Amado, “Los modernistas mexicanos. (Réplica)”, en *El Mundo. Diario de la ciudad de México*, t. IV, núm, 394, p. [3] (2 de enero de 1898). Consultado en *Obras completas II*, pp. 341-343. También publicado en *Semblanza y crítica literaria*, pp. 100-105 y Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 215-220. Segunda parte “Los modernistas mexicanos. Réplica

a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 418, p. [4] (30 de enero de 1898). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 249-258.

TABLADA, José Juan, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme I*”, en *El Nacional. Edición dominical*, p. 3 (9 de enero de 1898). Segunda parte: “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme II*” en *El Nacional. Edición dominical*, p. 3 (16 de enero de 1898). Consultados en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 221-223 y 231-234.

—————, “*Exempli Gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, en *Revista Moderna*, 1.1 (1898) 2-3. Consultado en *Obras v: crítica literaria*, pp. 97-101.

—————, “Libros y revistas” [“*El color y la piedra*”], en *Revista Moderna*, 3.8 (1900) 125-126. Consultado en *Obras v: crítica literaria*, pp. 137-39.

—————, “Notas bibliográficas” [“*Ídolos rotos* por Manuel Díaz Rodríguez. Garnier hermanos. París, 1901”] en *Revista Moderna*, 4.8 (1901) 134-136. Consultado en *Obras v: crítica literaria*, pp. 146-153.

NERVO, Amado, “Cuarzos”, en *Revista Moderna*, abril de 1902. Consultado en *Obras completas II*, pp. 350-351. También publicado en *Semblanzas y crítica literaria*, pp. 115-118.

—————, “*Formas y espíritus*”, en *Revista Moderna*, mayo de 1902. Consultado en *Obras completas II*, pp. 353-354.

—————, “Los juegos florales”, *Revista Moderna*, junio de 1902. Consultado en *Obras completas II*, pp. 346-350.

—————, “*Sensaciones*”, septiembre de 1902 [no se consigna publicación]. Consultado en *Obras completas II*, p. 364. También reproducido en *Semblanzas y crítica literaria*, pp. 126-128.

TABLADA, José Juan, “Exégesis de un «Capricho al óleo» de Ruelas”, en *Revista Moderna de México*, noviembre de 1904, pp. 127-129. Consultado en *Obras completas VI: arte y artistas*, pp. 124-126.

CABALLERO, Manuel, “¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul*. Dominical literario. Fundado por los señores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos

Díaz Dufoo en 1894. Segunda Época. Con autorización del fundador que sobrevive”, en *El Entreacto. Bisemanal de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 625 (21 de marzo de 1907), pp. 1-2. Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 325-331. Reproducido también en Curiel, *Tarda necrofilia*, pp. 77-78.

VV.AA., “Protesta de los modernistas”, en *El Entreacto. Bisemanal de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 631, pp. 2-3 (11 de abril de 1907). Consultado en Clark de Lara y Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 333-337.

TABLADA, José Juan, “El general Lobo Guerrero, ¿A dónde venden pan y queso?”, en *El Imparcial*, 8 de agosto de 1908, pp. 1-2. Consultado en *Obras VI: arte y artistas*, 156-161.

—————, “La exposición Fuster en la Academia de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, 20 de octubre de 1908, pp. 1, 8. Consultado en *Obras VI: arte y artistas*, pp. 162-166.

Anexo II: “La poesía sentimental” de P.T.

En este anexo presentamos el texto “La poesía sentimental” que se consultó directamente de la *Hemeroteca Nacional Digital de México* (<http://www.hndm.unam.mx/>)¹⁰⁰, pues no se encontró ninguna reedición. El texto fue publicado originalmente con el título de “La poesía sentimental (al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera)” en *El Monitor Republicano* el 24 de junio de 1876, p. 2, con la firma P.T. al calce. En general la transcripción procura ser bastante fiel, únicamente se cambiaron los acentos de acuerdo a las reglas modernas, así como el uso de la sangría; los subrayados originales –itálicas y mayúsculas– se conservaron, pero se modernizó la señalización de obras literarias –cursivas– y títulos de periódicos –mayúsculas tanto en el artículo como en los sustantivos y cursivas, p.ej. *La Iberia* en lugar de la *Iberia*. La sintaxis en general está respetada, con leves cambios en la puntuación. Destaca el uso irregular y constante de la preposición “de” (p.ej., en ocasiones se lee “Sr. Gutiérrez Nájera” y en otras “Sr. de Gutiérrez Nájera”) que también se respetó, incluso cuando se encuentra en lugar de “que”. Todo lo anterior se realizó con el fin de plegarse, en lo posible, el estilo del autor. Al ser un texto breve se publicó íntegro en una sola plana, entre corchetes se indica la página y las citas correspondientes en el cuerpo del trabajo remiten a ella. Sin más, se presenta la transcripción:

[p. 2]

Variedades.

La poesía sentimental

(al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera.)

¹⁰⁰ Última consulta el 17 de diciembre de 2011.

Engalanada apareció *La Iberia* en uno de los días de la anterior semana con un juicio crítico de las *Páginas sueltas* de Agapito Silva, debido a la elegante pluma del Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera. Con ansia devoramos, que no leímos, la parte del artículo citado que se insertó en el número de *La Iberia* que teníamos a la vista, y a cuyo calce se encontraba el suspensivo y desesperante *Continuará*. Fácil es comprender que al día siguiente y todos los demás días que duró la publicación del trabajo literario del Sr. Gutiérrez Nájera, buscaríamos con afán *La Iberia*, deseosos de gozar con la lectura del artículo citado un rato de verdadero solaz.

Y verdaderamente que el artículo del joven crítico es uno de esos que deben saborearse con un habano en la boca y una taza de rico café sobre la mesa.

Como amantes que somos de la literatura, conocíamos ya algunas producciones del Sr. de Gutiérrez Nájera; conocíamos también el justo renombre de que goza, y, aunque sin tener el honor de contarnos en el número de sus amigos, habíamos tenido ya el gusto de conocerle personalmente.

Sin embargo, ni en la defensa que el joven crítico hizo de la literatura española, defensa que con justo motivo llamó mucho la atención del público, ni en las brillantes “Serenatas a Lola”, que también se publicaron en *La Iberia* y que tanto gustaron, especialmente a las damas, había demostrado el Sr. de Gutiérrez Nájera un talento tan vasto, una erudición tan notable, tanta destreza en el manejo del lenguaje castellano, como en los artículos que, a propósito de las *Páginas sueltas*, ha escrito últimamente, y de los cuales vamos en parte a ocuparnos.

Y ya que de su autor hemos hablado, permítasenos decir algo más, que amantes somos de la juventud y nos complacemos en hablar de ella.

No nos extraña ver jóvenes poetas de bastante mérito; como muchos existen por fortuna en nuestra patria, porque la juventud es la edad del amor, y el amor engendra a los poetas: lo que sí nos extraña, lo que sí es verdaderamente notable, es ver a un joven como al Sr. de Gutiérrez Nájera, que no solamente es un poeta distinguido, sino que es también un literato de valía, capaz de sostener una polémica seria y razonada, que aborda a difícilísimas cuestiones de crítica, de historia literaria, y aun de filosofía, y que las trata con una profundidad de raciocinio tal, con erudición tan vasta y tan discretas reflexiones, que sus artículos, más bien que producciones de un novel literato, se creyeran trabajos de un veterano en las letras.

El Sr. de Gutiérrez Nájera puede ser en lo físico un joven; pero en lo moral, según lo demuestran sus trabajos literarios, es evidentemente un hombre formado.

Y aun en sus mismas poesías, esa pasión constante y profunda que revela, ese sentimentalismo encantador, del que tantas pruebas dio en las “Serenatas” que antes mencionamos, no son seguramente pensamientos que abundan en esa edad, en la que el amor no es una pasión, sino un entretenimiento, y en la que el alma pasa de un sentimiento a otro casi sin sentirlo, como una mariposa vuela de una a otra flor.

No lo tome a adulación el Sr. de Gutiérrez Nájera, que no tenemos por qué adularle ni cabe adulación en el que peina canas; pero con toda la franqueza peculiar de nuestro carácter le decimos que tiene esa precocidad, esa experiencia innata que caracteriza la juventud de los genios.

No somos nosotros únicamente los que esto decimos. Personas de mucho criterio y por todos títulos respetables que han tenido oportunidad de tratarle, o por referencias de otros le conocen, abundan en estas mismas ideas.

No entramos a ocuparnos del asunto que motiva este artículo, sin felicitar también al joven y elegante poeta, por la mayor libertad que en su estilo se advierte, y aun por la mayor libertad en sus ideas. Ingenuamente lo confesamos, aunque contrarios en parte a las ideas vertidas en su primer artículo acerca de las *Páginas sueltas*, no pudimos menos de leerlo con creciente interés, con entusiasmo; de tal manera que, sin pensar en el fondo de las ideas y atentos sólo a la bellísima forma que las reviste (forma extraña y nada común en nuestro periodismo mezquino y gastado por las cuestiones políticas, y que más bien se asemeja a la forma oratoria, que tanto entusiasmo y tanta fuerza de convicción ejerce), no pudimos menos de dejarnos arrebatar por la corriente eléctrica de pensamientos brillantes y de atrevidas metáforas que el Sr. Gutiérrez Nájera desarrolló con estilo nervioso y elocuente en los artículos a que nos referimos

Pero después de la tempestad, viene la calma: después del entusiasmo, viene la reflexión; y así, pasada la primera impresión que el artículo del joven crítico de *La Iberia* suscitó en nosotros, disipada la corriente eléctrica de entusiasmo que algunos trozos de los artículos mencionados producen en el ánimo del lector, vino el severo raciocinio, y desnudas ya de sus vistoso ropaje, consideramos en esqueleto las ideas que sobre la poesía sentimental (pues esta es la parte de los artículos del Sr. Gutiérrez Nájera en la que no vamos acordes con él), vierte el joven crítico.

Vino el raciocinio, decimos, y nos enseñó que las ideas del Sr. Gutiérrez en este punto eran erróneas y pugnaban abiertamente con las nuestras, y guiados por el aprecio que hacia este caballero tenemos, aunque sin haberle tratado, nos propusimos escribir este artículo para demostrarle la falsedad de sus ideas, que son, por otra parte, poéticamente hermosas. Disculpamos también al Sr. de Gutiérrez Nájera: es joven, y sin duda alguna ama: ¡cómo no había, pues, de defender a la poesía sentimental, a la poesía erótica!

Permítanos, sin embargo, en gracia de nuestros años y nuestras canas, que derramemos una gota de hiel en el cáliz de sus ilusiones.

No crea, sin embargo, que lo hacemos con el deseo de amargar en este punto sus sueños juveniles: más alta idea nos anima. Vamos a convencer al apreciable autor del juicio crítico de las *Páginas sueltas* de que el género erótico de que tantos atractivos tiene para él es *fútil, vano e infructuoso*; porque sentimos verdaderamente que un literato que, como él, tan distinguidas dotes revela, de juicio tan recto y tan selecta erudición, se deje llevar en este punto por las ideas del exagerado sentimentalismo, cuyo dominio no es ni puede ser del siglo XIX.

Ya hemos dicho que disculpamos al Sr. de Gutiérrez Nájera. Es joven, siente latir su corazón con toda la violencia con que palpita en esa edad de sueños y de ilusiones, el amor con todos sus encantos le rodea... ¡cómo, pues, no había de defender el sentimentalismo!

El hielo de los años irá cayendo sobre la cabeza del poeta, como ha caído ya sobre la nuestra, envolviéndole con el sudario de la muerte; y entonces renunciará a sus ideales teorías y dejará de ser el apasionado trovador para convertirse en escéptico racionalista.

El Sr. Gutiérrez Nájera, con valentía digna de mejor causa, ha tomado la defensa de la poesía sentimental y erótica, y verdaderamente ha sabido tratar este asunto de la mejor manera posible, de tal modo, que los poetas eróticos deben estarle agradecidos; pues difícil hubiera sido encontrar otro defensor más hábil y diestro.

El Sr. D. Francisco Sosa publicó en *El Federalista* un juicio crítico de las *Páginas sueltas* de Agapito Silva, en el cual criticaba principalmente el género sentimental al que las composiciones mencionadas pertenecen, aconsejando a su apreciable autor a que se dedicase al género realista, que es el único admisible en nuestro siglo.

Advertiremos de paso que nosotros abundamos en las ideas del Sr. Sosa.

El Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera, sintiéndose herido como poeta idealista y erótico, y tomando por pretexto el nuevo libro de Agapito Silva, escribió los bellos artículos que han visto la luz pública en *La Iberia*, y que son una vigorosa y valiente defensa del sentimentalismo de Lamartine y Chateaubriand.

Ya hemos dicho que por su forma esos artículos son muy bellos, y que revelan, por su estilo casi oratorio, que su autor los escribió en un raptó de indignación, dándoles así todo el brío y vigor que ostentan.

Sin embargo, en vano hemos buscado en los artículos del crítico de *La Iberia* una sola razón que pueda convencernos. Hablan de los beneficios que en el orden del espíritu ha verificado la poesía sentimental, y en este punto el joven poeta se manifiesta casi casi espiritista, pues hasta nos habla en un bellissimo párrafo de una regeneración y ESPIRITUALIZACIÓN del cuerpo humano por la belleza; y sin embargo; ¿sabe acaso el Sr. Gutiérrez Nájera si el espíritu existe?

Nos dice y ensalza los triunfos del amor, y la benéfica influencia que en el hombre ejerce; con vivos colores nos pinta esa pasión a la que llama *sublime*; se revela desde luego como poeta y como poeta amante; pero, ¿pueden ser estas razones de algún peso en el orden de la lógica y del severo raciocinio? ¿Quién ha dicho también al Sr. Gutiérrez Nájera que el amor existe?

Nuestro elegante poeta ve todo al través de sus ilusiones juveniles; con el corazón henchido de fe y amor se lanza al idealismo; en las mujeres sólo ve ángeles de virtud y de belleza; pero pasará el tiempo y el Sr. Gutiérrez Nájera tendrá que abandonar todas sus ilusiones, como todos las hemos abandonado; y cuando vea (¡ojalá nunca llegue para él tan funesto día!) que la mujer a quien ama no es un ángel como antes la creía, sino una simple *mujer*, entonces con el corazón desgarrado dirá también que el amor no existe.

Las ideas que vierte en sus artículos, bien están en él, en el poeta amante, en el *trovador de Lola* (como él mismo se llamó en sus “Trovas de amor”); pero en el orden de la lógica y del raciocinio ni pueden tomarse en cuenta, ni pueden ejercer poder alguno.

Ya irá mirando el Sr. de Gutiérrez Nájera que el espíritu puede muy bien ponerse en duda; que el amor es una de tantas quimeras que sólo ha contribuido a extraviar a los grandes hombres; que a las mujeres debemos muchísimos males; y que todo el sistema ideal que en sus bellos artículos despliega, fundado en los principios de que los mayores bienes son los que se verifican en el orden del espíritu, que el amor es una pasión sublime que regenera y ennoblece al hombre, y que las mujeres son ángeles descendidos del cielo para servirnos de consuelo, se derrumba al menor soplo, como un castillo de naipes.

Convénzase el crítico de *La Iberia*, sistemas fundados en hipótesis no pueden tener valor alguno; no sabemos si el espíritu existe, el amor no es más que un nombre que sirve para designar la atracción de los sexos, natural y necesaria para la conservación de la especie humana, pero que no tiene ninguno de los atributos que su acalorada imaginación de poeta le concede; y la mujer, lejos de ser un ángel, como él la cree, viéndola a través seguramente de aquella a quien ama, es por el contrario, la causa de todas nuestras desdichas.

Ya es tiempo de que los poetas abandonen esa senda trillada que se llama sentimentalismo o idealismo, y que si en otros tiempos fue natural resultado de las costumbres caballerescas de la época, hoy es un completo anacronismo y está en pugna con el grado de civilización que hemos alcanzado. Tiempo es ya de que los poetas dejen de cantar a sus amadas como los trovadores de la Edad Media, para consagrar sus liras a más elevados asuntos, a la historia, a la patria, al progreso, a la industria. No estamos ya en los tiempos de los caballeros andantes, de los frailes y de los guerreros: nuestro siglo es

positivista, práctico, industrial. En la religión y en la filosofía, en el teatro y en la cátedra, en la poesía y en el periodismo, debemos buscar una utilidad, pero no una utilidad ficticia como la de que el Sr. Gutiérrez Nájera nos habla; y que según él se verifica en el dominio del espíritu, sino una utilidad práctica, tangible, que se revele en un orden menos elevado, pero más cierto que el de los espíritus. Nosotros preguntaríamos al Sr. Gutiérrez Nájera cuál es la utilidad práctica que resulta de la lectura de las poesías eróticas. Cierto es que su armonía nos deleita y encanta por un breve rato; nosotros confesamos que al leer las bellas poesías sentimentales del joven escritor de *La Iberia*, gozamos y nos deleitamos con su armonía dulcísima, como gozamos y nos deleitamos con la música de Rossini y Verdi; pero pasada esta primera impresión, ¿qué utilidad práctica sacamos de sus cantigas amorosas y sus cantos religiosos? Ninguna. Ni Dios ha de descender del cielo porque le consagremos nuestros cantos, que ni siquiera llegarán hasta su solio, que tantas nubes ocultan, según los místicos, ni nos hemos de sentir más o menos buenos por haber leído una dulce canción amorosa.

Vasto campo tienen los poetas para ejercitar su imaginación en los heroicos hechos de nuestra historia antigua, en la infanda guerra de la conquista, en la época terrible, nebulosa y sangrienta de la tiránica dominación virreinal, en la santa lucha de la Independencia, en esa guerra sublime de la Reforma que derrumbó todas las preocupaciones del oscurantismo y que afianzó en las sólidas bases de la libertad y del progreso a la República Mexicana. ¿Qué héroes más dignos de los cantos del poeta que Hidalgo, Morelos, Guerrero y todos aquellos valerosos campeones de la Independencia? ¿Dónde encontraremos un hombre más digno, no sólo de la admiración y el entusiasmo, sino del religioso respeto, que Juárez, ese coloso del pensamiento a quien debemos cuanto somos y cuanto seremos en el porvenir; porque nos libró del férreo yugo de la tiranía y

salvó la independencia de la patria, porque nos dio, en fin, las instituciones benéficas que nos rigen, ese código sublime, en cuya primera página se lee la mágica palabra de Libertad?

Esos sí son asuntos dignos de la lira de los poetas, que no los cantos religiosos y las trovas de amor.

No queremos extendernos más sobre este asunto por temor de fatigar la atención de nuestros lectores. Si el Sr. Gutiérrez Nájera se digna contestar a nuestras observaciones, si estudia esta cuestión, no en uno, sino en varios artículos, como la importancia demanda, volveremos a tomar la pluma para sostener las mismas ideas que ahora hemos vertido; advirtiendo desde luego al distinguido escritor a quien nos dirigimos, que nos consideraremos muy honrados con entrar a una polémica seria y razonada con un adversario tan ilustrado y caballeroso.

Para concluir volvemos a protestar al Sr. Gutiérrez Nájera que no le manifestamos así nuestras ideas, que él calificará de escépticas, con el exclusivo objeto de llenar algunas cuartillas de papel. Queremos convencer al defensor de la escuela sentimental, porque verdaderamente sentimos que un joven como él, que está destinado a brillar, no sólo en el periodismo y en la literatura, sino en la sociedad y en la política, que está destinado a defender los intereses de la nación en la prensa y en la tribuna, a sostener las libertades del pueblo en el seno de la Cámara, a ocupar, en fin, altos puestos en el gobierno de su patria sentimos que un joven como él, que se ha abierto un inmenso porvenir con su talento, se deje en este punto extraviar por las ideas exageradamente sentimentales.

Mayo 17 de 1876.

P.T.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo (Antología)*, México, UNAM, 2002 (BEU, 137).
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Mañana de otro modo (1859-1895)*, edición, selección y notas de Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1995.
- , *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios, Literatura mexicana (1876-1895)*, 2a. ed., investigación y recopilación de Edwin K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, introd. de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, México, UNAM, 1995 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).
- , *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*, edición crítica, introducción, notas e índice de Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 2002 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).
- NERVO, Amado, “A Eugenio Labarca. En mi vida no hay nada realmente digno de contarse” (1915), en *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, ed. de Gustavo Jiménez Aguirre, México, UNAM/FCE/FLM, 2006 (Biblioteca Americana).
- , *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, ed. de Gustavo Jiménez Aguirre, México, UNAM/FCE/FLM, 2006 (Biblioteca Americana).
- , *Obras completas (1895-1919)*, 2v., recopilación, prólogo y notas de Francisco González Guerrero, Alfonso Méndez Plancarte, México, Aguilar, 1991 (Colección grandes clásicos).
- , *Semblanzas y crítica literaria (1895-1916)*, introducción de Francisco González Guerrero, México, Imprenta Universitaria, 1952 (Serie Letras, 12).
- S.A., *Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM)* [<http://www.hndm.unam.mx/>], última consulta realizada el 16 de enero de 2013.

TABLADA, José Juan, *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, selección, edición y estudio preliminar de Rodolfo Mata, México, UNAM/FCE/FLM, 2007 (Biblioteca Americana).

———, *Obras completas V: crítica literaria (1891-1945)*, ed., selección y prólogo Adriana Sandoval; recopilación: Esperanza Lara Velázquez, Adriana Sandoval, Esther Hernández Palacios; notas: Juan Carlos Hernández Vera, Rosalina Reyes, Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).

———, *Obras completas VI: arte y artistas (1891-1940)*, ed. y prólogo Adriana Sandoval, México, UNAM, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 144).

Indirecta

CANALES, Claudia, “Por la senda trivial de los sucesos diarios (La crónica periodística de Amado Nervo)”, en Amado Nervo, *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, ed. de Gustavo Jiménez Aguirre, México, UNAM/FCE/FLM, 2006 (Biblioteca Americana), pp. 477-505.

CARTER, Boyd G., *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX*, México, Ediciones Botas, 1960.

———, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudios y escritos inéditos*, México, Ediciones De Andrea, 1956 (Colección Studium, segunda serie, 12).

CLARK DE LARA, Belem, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998 (Ediciones especiales, 9).

CHUMACERO, Alí, “Las ideas literarias de Gutiérrez Nájera”, en *Los momentos críticos*, edición de Miguel Ángel Flores, México, FCE, 1987 (Letras mexicanas), pp. 222-226.

CURIEL, Fernando, *Tarda necrofilia: itinerario de la segunda Revista Azul*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*, edición crítica de Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 2002 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

GONZÁLEZ, Aníbal, “Manuel Gutiérrez Nájera: un clásico de la modernidad mexicana” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 455-467.

JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, “Amado Nervo, una obra en el tiempo” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 531-554.

———, “Avatares de un aristócrata en harapos”, en Amado Nervo, *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, ed. de Gustavo Jiménez Aguirre, México, UNAM/FCE/FLM, 2006 (Biblioteca Americana), pp. 19-40.

LOZANO HERRERA, Rubén, “José Juan Tablada visto a fines del siglo XX” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 555-568.

SALUDES MUCIENTES, Begoña, "El arte y el materialismo: un ensayo en el fin de siglo" en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Universidad Complutense, vol. 25, 1996, pp. 219-243.

General y teórica

ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. de Gregorio Aráoz, Buenos Aires, Editorial Nova, 1962 (Biblioteca arte y ciencia de la expresión).

ALTAMIRANO, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá, Grupo editorial Norma, 2006 (Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación).

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “Carta a una poetisa” (1872), en Jorge A. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996, pp. 231-250.
- ANGENOT, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (1989-2009), selección y presentación de María Teresa Dalmaso y Norma Fatala, trad. de Hilda H. García, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010
- BAJTÍN, M.M., “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (1938, 1970), en *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kruikova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- BARANDA, Joaquín, “Discurso sobre la poesía mexicana” (1866), en Jorge A. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996, pp. 189-192.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de Amelia Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2008.
- BORDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979), trad. de María del Carmen Ruíz de Elvira, México, Taurus, 2012 (Pensamiento).
- , “El mercado de los bienes simbólicos” (1971), en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 85-152.
- , “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos” (1977), en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 153-229
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), trad. de Thomas Kauf, Madrid, Anagrama, 1997.
- , *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (1964-1999), trad. de Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- BUTLER, Judith, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en *Multilingüe transversal: crítica*, trad. de Marcelo Expósito [<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es>].

- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (1987), trad. de Francisco Rodríguez Martín, 2ª edición, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003 (Neométrópolis, 9).
- CAMARILLO, María Teresa, “Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. VI: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 153-163.
- CAMPOS, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, edición de Serge I. Zaitzeff, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996 (Ida y regreso al siglo XIX).
- CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras* (1999), trad. de Juan Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001 (Colección Argumentos, 258).
- CASTILLO TRONCOSO DEL, Alberto, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V2: Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 105-118.
- CEBALLOS, Ciro B., *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias) (1938-1939)*, ed. de Luz América Viveros Anaya, México, UNAM, 2006 (Ida y regreso al siglo XIX).
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, UNAM, 2007 (Cuadernos del seminario de poética, 17).
- CLARK DE LARA, Belem, “La crónica en el siglo XIX”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. VI: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 325-353.

- CLARK DE LARA, Belem y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de bolsillo, 16).
- CORNEJO POLAR, Antonio, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Lectura crítica de la Literatura Americana. Actualidades fundacionales*, t. IV, edición de Saúl Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 451-468.
- , “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 20, vol. 40, 1994, pp. 368-371.
- DERRIDA, Jacques, “La loi du genre”, en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980. Traducción de Ariel Schettimo para la cátedra de Teoría y Análisis Literario.
- DEVITT, Amy J., *Writing Genres (Rhetorical Philosophy and Theory)*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2004.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio (ed.), *El modernismo hispanoamericano. Testimonios de una generación*, México, UNAM-CIALC, 2007.
- EGAN, Linda, “El «descronicamiento» de la realidad (El macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)”, en Alfredo Pavón (ed.), *Vivir del cuento. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995 (Serie Destino Arbitrario, 12), pp. 143-170.
- EJEA MENDOZA, Tomás, “La liberación de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, en *Sociológica*, año 24, núm. 71, 2009, pp. 17-46.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2005.

———, “¿Qué es la crítica?”, en *Revista de Filosofía*, núm. 11, trad. de Javier de la Higuera, 1995, pp. 5-25.

———, “El sujeto y el poder”, trad. de Santiago Carassale y Angélica Vitale, edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile, s.f. [<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>].

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, “La plástica mexicana en la *Revista Moderna de México*”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Revista Moderna de México (1903-1911). T2 Contexto*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002 (Ediciones especiales, 27), pp. 163-184.

GARCÍA CANTÚ, Gastón, “El Nigromante”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 205-229.

GARCIADIEGO, Javier, “La modernización de la política”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Revista Moderna de México (1903-1911). T2 Contexto*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002 (Ediciones especiales, 27), pp. 33-47.

GIRON, Nicole, “Ignacio Manuel Altamirano” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 363-377.

GOMES, Miguel (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002 (Colección Claves de América).

- GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El colegio de México, 2000, pp. 633-705.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1983), tercera edición, México, FCE, 2004.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (1962), trad. de Antonio Doménech, Barcelona, Gustavo Gili SL, 2009.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, México, Debolsillo, 2007.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1978.
- JRADE, Cathy, *Modernismo, modernity and the development of Spanish American literature*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- LEYVA, José Mariano, *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets, 2013.
- LUDLOW, Leonor, “Guillermo Prieto”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 189-204.
- LUKÁCS, Georg, “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” (1911), en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985, pp. 15-39.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “El proceso de la literatura”, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, edición de Elizabeth Garrels, 3ª edición, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007 (Colección Clásica, 69), pp. 191-296.
- MCKEE IRWIN, Robert, “Lo que comparte el Positivismo con el Modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia”, en *Signo Literarios*, 4, julio-diciembre, 2006, pp. 63-80.

- MONSIVÁIS, Carlos, “La entrada de Julio Ruelas al modernismo”, en S.A., *El viajero lúgubre. Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, Madrid, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.
- MORA, Pablo, “La crítica literaria en México: 1826-1860”, CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. VI: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 355-376.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel, “Bernardo Couto Castillo”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 595-609.
- ORTIZ MONASTERIO, José, “Vicente Riva Palacio, polígrafo (1832-1896)” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 343-361.
- PACHECO, José Emilio (ed), *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 1999 (BEU, 90-91).
- PÉREZ GAY, Rafael, “Prensa porfirista”, en *Nexos en línea*, 1 de febrero de 1987, [<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267120>]
- PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (1976), 3ª edición, México, Siglo XXI, 1980.
- PI CHOLULA, Lucía, *La ciudad literaria: la construcción de la ciudad moderna y los imaginarios urbanos en la crónica finisecular mexicana de Amado Nervo, Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera*, Tesis de licenciatura, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- PINEDA FRANCO, Adela, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.),

- Revista Moderna de México (1903-1911). T2 Contexto*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002 (Ediciones especiales, 27), pp. 223-238.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada* (1984), Santiago, Tajamar editores, 2004 (Colección alameda).
- RAMÍREZ, Fausto, “Julio Ruelas y Isa ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V2: Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 239-264.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996.
- ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, introd. de Tomás Eloy Martínez, México, FCE/Fundación para un nuevo periodismo iberoamericanos, 2005 (Nuevo periodismo. Ser. Manuales).
- (ed.), *De Moreno a Sarmiento. Ensayistas de nuestra América 1*, Buenos Aires, Losada, 1994 (Biblioteca clásica y contemporánea).
- SCHNEIDER, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1974 (Colección popular, 136).
- SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México, UNAM-Siglo XXI, 2002.
- SINOPOLI, Franca, “Los géneros literarios” en Armando Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada* (1999), trad. de Luigi Guliani, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 171-213.

- SOMOLINOS PALENCIA, Juan, *La belle époque en México*, México, SEP, 1971 (Sep setentas, 13).
- SOSA, Ignacio, *El positivismo en México (antología)*, México, UNAM, 2005 (BEU, 149).
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, “La prensa, los periodistas y los lectores”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Revista Moderna de México (1903-1911). T2 Contexto*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002 (Ediciones especiales, 27), pp. 107-142.
- TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso* (1978), trad. de Jorge Romero León, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 47-64.
- TOUSSAINT ALCARAZ, Florence, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Universidad de Colima/Fundación Manuel Buendía, 1989.
- TREJO, Evelia, “José María Vigil. Una aproximación al «santo laico»”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 285-299.
- VENTURA RAMOS, Lorena, *La enunciación en el ensayo: ¿subjetividad o artificio?*, México, UNAM-CIALC, 2009 (Colección Cuadernos de los seminarios permanentes).
- VILLEGAS REVUELTAS, Silvestre, “La experiencia literaria de Francisco Zarco”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. V3: Galería de escritores*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 301-317.

- VIVEROS, Luz América, “Introducción”, en Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias) (1938-1939)*, ed. de Luz América Viveros Anaya, México, UNAM, 2006 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 15-30.
- WEINBERG, Liliana, “Ensayo, interpretación y procesos de simbolización. Un estudio comparativo de *Radiografía de la Pampa* y *El laberinto de la soledad*”, en Liliana Weinberg (ed.), *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM, 2003 (Serie Ensayo/Interpretación), pp. 492-529.
- , “Hispanoamérica: la confederación del arte”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Revista Moderna de México (1903-1911). T2 Contexto*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002 (Ediciones especiales, 27), pp. 199-220.
- , *Situación del ensayo*, México, UNAM-CCyDEL, 2006 (Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, 1).
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura* (1977), prólogo de J. M. Castellet, trad. Pablo di Masso, 2ª edición, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- , *Sociología de la cultura* (1981), trad. de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1994 (Paidós Comunicación, 4).
- ZAID, Gabriel, *Dinero para la cultura*, México, Debate, 2013.
- ZARCO, Francisco, “Discurso sobre el objeto de la literatura” (1851), en Jorge A. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996, pp. 163-174.
- , “Estado de la literatura en México” (1852), en Jorge A. Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1996, pp. 175-179.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia* (1943), México, FCE, 2005.