

01057

2  
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
(LITERATURA)

## **EL CAZADOR DE MIEL**

Tensiones entre la tradición y la modernidad en la crónica modernista.  
Amado Nervo, un caso ilustrativo.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
(LITERATURA)

PRESENTA :  
AMANDA PEREZ MONTAÑES

Director de Tesis :  
Dr : ARMANDO PEREIRA LLANOS



CIUDAD UNIVERSITARIA, UNAM, 1994

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



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 está 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 Luis y Aura,**  
luz y amor.

**A Lino,**  
interlocutor de mis monólogos.

# ITINERARIO

---

BITACORA .....	vi
----------------	----

---

1. NOTAS AL VUELO .....	1
-------------------------	---

---

En la transversal del tiempo .....	2
Pensamientos al margen .....	5

---

2. PARIS, UN BAILE DE MASCARAS .....	7
--------------------------------------	---

---

El tirano de las conciencias errantes .....	8
El friso de la vida .....	16
La mirada, la pluma y la voluptuosidad .....	24
Pensamientos al margen .....	32

---

3. BAJO EL SIGNO DEL CISNE .....	41
----------------------------------	----

---

La carroza dorada .....	42
La caravana pasa .....	49
Pensamientos al margen .....	55

---

---

4. MIRADAS FRIAS, MIRADAS VORACES ..... 61

---

El inagotable colibrí .....	62
Los velos de la máscara .....	72
Los cazadores de miel .....	78
La mirada estrábica .....	94
Prosas Gitanas .....	98
Pensamientos al margen .....	108

---

5. EL CAZADOR DE MIEL ..... 120

---

Las tramas de la metamorfosis .....	121
En la esquina de la sorpresa .....	131
El peregrino pálido de un país distante .....	146
El ave del paraíso .....	167
Pensamientos al margen .....	184

---

LOS DIAS ..... 196

---

HALLADOS Y PERDIDOS ..... 201

---

## **ABREVIATURAS**

*Artículos* (1894-1900) - A

*Crónicas teatrales* (17-II- al 31-VII-1895) - CT

*Fuegos fatuos* (25-V-1895 a 28-XII-1896) - FF

*Teatro mínimo* (11-VIII- al 29-X-1898) - TM

*La Semana* (Serie 1: 16-I-1898 a 28-I-1900) - **Semana 1**

*La Semana* (Serie 2: 9-XII-1904 a 10-VII-1905) - **Semana 2**

*Crónica de moda* (4-VII-1897 a 2-I-1898) - CM

*"La Semana" de Oberón* (31-X-1897 a 9-I-1898)- S/O

*Crónicas de viaje* (21-IV-1900 a1913) - CV

*Crónicas de Europa* (30-VIII-1905 a 1907) - CE

*El éxodo y Las flores del camino* (sf) - **Éxodo**

*La última vanidad y otros artículos* (sf) -UV

*Algunos* (*Crónicas varias*) (sf) - **Algunos**

*Crítica literaria* (sf) - CL

## BITACORA

Por lo general, todo trabajo de investigación parte de una idea anteriormente concebida. Luego, ésta se consolida en un proyecto en el que trazamos líneas, caminos, rutas, desvios, a través de los cuales desarrollamos nuestro análisis. A medida que nos adentramos en los innumerables territorios que van surgiendo a lo largo del camino, nos damos cuenta de que aquel proyecto inicial poco a poco se va transformando en una gran "cartografía" que orienta/desorienta, organiza/desorganiza nuestra ruta inicial. Este hallazgo nos lleva, en muchas ocasiones, a crear nuevos territorios, a inventar nuevas líneas/mundos de montaje que también desinventamos para crear otros, estando forzados a delinear una nueva trayectoria. Del territorio inicial van surgiendo otros que se entrecruzan con el segundo y, a medida que se atraviesan o se conectan, la aventura adquiere un nuevo sentido. Así se va desarrollando el viaje: viajando, viajamos dentro del conocimiento.

En principio, nuestro proyecto giraba en torno a las relaciones que los folletines y las crónicas, en cuanto géneros literarios ambiguos e híbridos, mantienen con su forma de circulación primera: los periódicos y revistas del siglo XIX. El objetivo principal era el de estudiarlos en el momento de su gestación - cuando el texto no es visto únicamente como obra literaria, sino en sus ambigüedades y contradicciones -, discutiendo, a través de ellos, los contornos entre el periodismo y la literatura; es decir, reflexionando sobre la supuesta transposición y/o descomposición de las fronteras históricas y ficcionales que caracterizan estos géneros.

Para delimitar ese universo tan amplio, optamos por circunscribir nuestro análisis a la crónica modernista en México, utilizando como elemento ilustrativo algunas crónicas de Amado Nervo, publicadas - anónimamente o bajo los seudónimos de *Rip-Rip*, *Triplex*, *Tricio* o *Jole* -, en *El Mundo*, *El Imparcial* y *El Nacional*, reunidas en el primer volumen de sus *Obras Completas*. A partir de entonces, otro de nuestros objetivos fue el de investigar cómo se componen las crónicas de Nervo

divulgadas por estos diarios, y a través de ellas, desvendar qué analogías, diferencias y tensiones se establecen entre el discurso de la "verdad" y el de la creación/recreación, tratando de determinar hasta qué punto uno interpone al otro o cuándo terminan desempeñando la misma función.

Al examinar con mayor atención ese universo, nos dimos cuenta de que estos géneros, en su primer momento, cuando aún no alcanzan las excelsitudes del texto literario, se encuentran íntimamente relacionados con su medio de circulación, el periódico, instancia mercantil inscrita dentro del proceso de producción instaurado por el naciente capitalismo. En una sociedad moderna orientada por la productividad, dominada por los discursos de la modernización y el progreso, propensa a la fluctuación de los valores, textos "menores", fragmentarios y ambiguos como los folletines y las crónicas, necesariamente responden a la misma lógica productiva de la modernidad: prefabricar emociones y generar mercancías. Esta comprensión nos llevó a modificar los planteamientos iniciales, expandiendo nuestro eje de acción más allá del universo inicialmente trazado, adentrándonos en el contexto más amplio de la modernidad, analizando sus tensiones con la tradición y la vanguardia, tensiones estas que al final se constituyeron en el eje conductor de nuestro análisis.

Considerando que no partimos de una hipótesis predeterminada y sí de un conjunto de reflexiones acerca de la modernidad en el campo de la literatura, delineamos nuestra trayectoria inicial a partir de los "restos de un naufragio": las primeras lecturas teóricas - diseminadas aquí y allá -, en confrontación con algunas de las crónicas de Amado Nervo y de otros escritores mexicanos finiseculares, nos permitieron establecer conexiones transversales, en torno de las cuales giramos durante un tiempo. Los diferentes textos/fragmentos leídos, y en algunos casos, releídos, fueron componiendo y recomponiendo el "rompecabezas", al mismo tiempo que las piezas sueltas eran relacionadas con otras lecturas (*"Hallados y Perdidos"*) que se iban introduciendo a lo largo de la travesía. Así, fueron surgiendo nuevas rutas, caminos por donde fue necesario pasar. Posteriormente, unas se dejaron de lado, otras se retomaron y lentamente se delineó una nueva cartografía que a su vez puede generar otras.



Basándonos en una estructura expositiva que parte de lo general (el estudio de la modernidad y sus tensiones con la tradición y la vanguardia en París) hacia lo particular (la manifestación de esas tensiones en la crónica modernista de Amado Nervo, resaltando sobre todo aquellos textos donde el cronista presenta una imagen conflictiva de la ciudad, tanto de México como de París), organizamos nuestro itinerario a través de cinco ensayos, de forma que se interrelacionen e intercalen entre sí, desarrollando una especie de diálogo "intertextual" que es complementado con *"Los pensamientos al margen"*. Cada ensayo fue elaborado básicamente con los siguientes componentes: los epígrafes, las citas, las líneas cruzadas (los textos míos y los textos de los otros; las crónicas de Amado Nervo con las de algunos otros cronistas de la época). Esta confrontación permitió abrir nuevos espacios, construir pasajes, establecer relaciones, comparaciones, tensiones, lo que nos llevó a preferir los abordajes indirectos, los lenguajes oblicuos, las líneas transversales, los desvíos, al examen en línea recta que conduce directamente al análisis del objeto de estudio. De antemano, renunciamos a la ardua tarea de construir una visión total de la realidad estudiada.

En el primer ensayo (*Notas al vuelo*), realizamos un abordaje teórico sobre las paradojas de la modernidad, concretamente, en torno del viejo conflicto entre la tradición y la vanguardia, temporalidades que constituyen una misma operación de la memoria, donde el pasado (conservación) y el presente (tensión) luchan dialécticamente en la construcción de una verdadera imagen del pasado como algo único y momentáneo. La tradición requiere de la ruptura de la vanguardia como fuente de vida para ser pasado en el presente. Y la vanguardia, por su parte, necesita de la tradición como una "defensa" contra una verdad que presiente intolerable: lidiar con el futuro que no le pertenece.

En *París, un baile de máscaras*, la problemática anteriormente señalada se desarrolló, desde el punto de vista teórico, a partir de las siguientes líneas temáticas, en torno de las cuales giró toda la investigación: las tensiones entre la modernidad y la tradición con su centro de acción en la ciudad (París); las relaciones que los folletines y las crónicas, como nuevos géneros/productos de la modernidad, mantienen con el periódico, símil de la metrópoli moderna; la privatización del arte, la

profesionalización del poeta-cronista (el *flâneur*) y su relación conflictiva con la ciudad, el periódico y el público lector.

En América Latina estos conflictos se expresaron con mayor evidencia en el movimiento modernista, del cual nos ocuparemos en el tercer ensayo (*Bajo el signo del cine*), examinando el contexto en el que brota, analizando sus rasgos más marcantes, trazando un cuadro sintético acerca de sus tensiones con la tradición y la modernidad.

En los dos últimos ensayos (*Miradas frías, miradas voraces* y *El cazador de miel*), las tensiones entre la tradición y la modernidad examinadas en los dos primeros ensayos se interrelacionaron con los otros elementos anteriormente citados, teniendo como eje de acción la Ciudad de México finisecular y, como reflexión específica, el estudio de la ciudad en la crónica modernista de Amado Nervo, tratando de determinar, a partir de algunos de sus textos que la mantienen viva, qué tipo de ciudad construye el cronista.

\* \* \*

Si bien es cierto que la modernidad, en cuanto experiencia vital, ya venía gestándose desde hacia cinco siglos atrás, es sólo en el siglo XIX cuando irrumpe con toda su fuerza, produciendo una aceleración súbita del tiempo histórico, desencadenando la desestructuración del proceso anterior e instaurando en el seno de la civilización - concomitantemente con el desarrollo de las fuerzas productivas- un nuevo "orden mundial" y una nueva forma de concebir la existencia, centrada cada vez más en la ciencia y la técnica, cuyos parámetros principales pueden establecerse a partir de *"la secularización de la cultura, la visión científica de la vida, la confianza en las posibilidades utilitarias de la tecnología, el culto a la razón, al éxito y a la acción, el temor a la permanencia y a la obsolescencia, y la preocupación por la productividad, es decir, la preeminencia del pragmatismo y el progreso"*(1). Más que ser un conjunto de rasgos característicos de una época, la modernidad es una actitud ante el mundo y la vida, entendiendo por ésta, tal como señala Foucault, *"un método de relación con respecto a la*

*actualidad, una elección voluntaria hecha por algunos; en fin una manera de pensar y sentir, una manera también de actuar y conducirse que marca una pertenencia y se presenta como una tarea al mismo tiempo" (2)*

Es en la gran ciudad, teatro de todas las acciones, campo estructurado de tensiones, donde se manifiesta con mayor intensidad la experiencia moderna; espacio donde podemos detectar los nuevos parámetros por ella impuesta, los cuales, al producir una aceleración súbita del tiempo, ocasionan la pérdida de las antiguas coordenadas histórico-temporales del espacio urbano. Con el surgimiento de la metrópoli moderna se desarticulan las antiguas estructuras del espacio público produciendo el desaparecimiento y/o ocultamiento de las antiguas referencias afectivas de la ciudad, destruyendo no sólo la memoria objetiva sino también la subjetiva. Ante la pérdida de la dimensión de totalidad, los individuos quedan sujetos a la fragmentación repetitiva.

En un mundo fragmentado, vacío de contenido, sin centro ni sentido, sin límites en el tiempo y en el espacio, el hombre se encuentra condenado a ser un eterno nómada en conflicto. Una sociedad racionalizada, como la que caracteriza la modernidad, produce una masa acrítica, uniforme y manipulable, porque en un mundo dominado por las leyes del mercado no puede existir más el sujeto. El nuevo sujeto moderno no es el ser humano sino la mercancía: ella comanda todas las acciones, impone las reglas, aliena al hombre dentro de sus propias leyes, leyes que abarcan todo, hasta la literatura. Este es el precio de un proceso que ocasiona la desaparición del sujeto autónomo conduciéndonos hacia un mundo totalmente administrado como el que vivimos actualmente.

En el nuevo sistema de producción, la prensa pasó a formar parte de la naciente industria cultural, donde la cultura - tal como afirma Félix Guattari - *"sólo existe a nivel de los mercados de poder, de los mercados económicos, y no a nivel de la producción, de la creación y del consumo real"* (3). Es por eso que en la modernidad, al periódico se le asigna la función de asegurar el valor y el sentido del discurso literario. El arte, al no poder sustraerse de los efectos del mercado, inicia un periodo de consolidación de las relaciones mercantiles en el campo de la producción literaria, tomando imperiosa la necesidad de crear nuevos "agenciamientos" y "reterritorializaciones" que permitan redefinir las

formas de expresión literaria. La tensión que este aspecto ocasiona conlleva la profesionalización del escritor. Con la comercialización de la cultura, los escritores, al ser desposeídos de sus antiguos privilegios, quedan aprisionados dentro de las redes del mercado, tomándose en "trabajadores asalariados" de la burguesía. Esta problemática llevó a la desacralización del escritor y a una relación conflictiva con la modernidad, expresada por la exaltación de las nuevas normas y valores modernos, o por el rechazo a las redes que el capitalismo les tenía. A partir de entonces, el escritor-cronista, para poder sobrevivir en el nuevo medio, fluctuará entre el espacio de la creación (el interior estético) y el terreno más amplio y maleable del periodismo, vuelto hacia lo indefinido y externo: la ciudad.

Dentro de este contexto, los folletines y las crónicas, como nuevos géneros de la modernidad, responden a la transposición de la palabra literaria en mercancía, estando orientados a incrementar las ventas de los periódicos, a divertir, a expresar una nueva manera de sentir la vida, a legitimar los nuevos valores y discursos del poder, pero no a problematizar la comprensión del mundo. Concepción esta de la literatura que se opone a una forma más elaborada de experimentación literaria (pensamos en el simbolismo y en los posteriores movimientos de vanguardia) la cual busca, a través de nuevos lenguajes y formas de expresión innovadoras, significar la experiencia moderna.

La modernidad encuentra en la literatura un género camaleónico para exhibir su fachada: la crónica. Vehículo por excelencia de crítica a una sociedad que se disfraza de moderna, la crónica - como la ciudad y el periódico - dramatiza un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas. Al ser una acumulación de hechos diversos, empeñados en mostrar la realidad concreta en su inmediatez, la crónica da testimonio de lo fragmentario del mundo, expresando la multiplicidad de impresiones conflictivas y caóticas de la metrópoli moderna. En la combinación de sus fragmentos se teje el discurso de la historia.

Las alteraciones ocasionadas por la irrupción de la modernidad también pueden ser detectadas en Latinoamérica, y concretamente en México. Sin embargo, ellas no se dieron de forma homogénea como en Europa. Subsistieron, y aún subsisten, a la par con las novedades técnicas introducidas por el naciente proceso de modernización, reductos tradicionales que batallan antitéticamente en la transición

hacia la sociedad moderna. En un mundo que no es del todo moderno, donde la modernización es dependiente, desigual e híbrida, el proceso de autonomía del arte y la profesionalización del escritor no contaron con bases institucionales sólidas que pudiesen garantizar la autonomía literaria, tal como ocurrió en Europa. Uno de los procesos distintivos de la sociedad latinoamericana finisecular es la llamada "división del trabajo intelectual", la cual ha servido a algunos autores para explicar *"la emergencia de la literatura moderna latinoamericana como efecto de la modernización social de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial y sobre todo, como consecuencia de la implementación de un nuevo régimen de especialidades, que les retiraba a los letrados la tradicional tarea de administrar los Estados y obligaba a los escritores a profesionalizarse"* (4).

Cuando el sistema cultural anterior entra en crisis, cuando las antiguas instituciones (Iglesia, Estado) despojan al escritor de su antigua misión de ser "tribunos y educadores del pueblo", se produce el desplazamiento del lugar central que la literatura había ocupado hasta entonces en la organización de los nuevos estados en vías de fortalecimiento, dificultando así la sobrevivencia del escritor en un mundo racionalizado. Por lo tanto, se torna imperiosa la redefinición del lugar que el escritor debe ocupar en la nueva estructura y de su autoridad ante las nuevas instituciones (periódico) y prácticas discursivas que comienzan a emerger. Esa redefinición de lugares y funciones coloca a los escritores modernistas en conflicto con la tradición anterior. De un lado, vislumbramos su necesidad de representar la realidad histórico-social del momento, dando así tratamiento realista a sus textos; del otro, las novedades de la modernización recién exigiendo tratamiento conflictivo con lo anterior.

Dentro de esta coyuntura, la crónica modernista tampoco pudo escapar a las tensiones y conflictos creados por la modernidad. Fluctuando entre el registro anecdótico de la tradición y la descripción pomnORIZADA de los usos y hábitos recién importados; tratando, en una primera instancia, de definir la identidad nacional a partir de la metrópoli moderna (mirada estrábica), haciendo de ella el símil de las ciudades "periféricas", legitimando el modelo recién importado dentro de una realidad totalmente diferente, la crónica modernista nació de un sólo golpe, provinciana y moderna. De ahí que

en ella se reflejen, no sólo las preocupaciones más íntimas de la modernidad, sino también las tensiones y contradicciones que este proceso comienza a ocasionar en los "suburbios del mundo".

Ante el desgaste de los antiguos códigos y la ineficacia de las tradicionales formas de representación literaria para expresar la nueva cosmovisión moderna, se hizo imperiosa - como ya señalamos - la necesidad de crear nuevas formas de expresión literaria que reflejasen mejor el nuevo contexto. Gracias a su gran impulso renovador, el modernismo desarrolló una nueva sensibilidad para observar lo propio, diferente a la heredada de España. Pero, en su afán de romper con la tradición hispanizante más inmediata para imponer otra, trasciende los límites latinoamericanos asumiendo el cosmopolitismo como nueva tendencia estética. Con la llegada del modernismo se obtuvo la primera independencia literaria de América Latina, significando su apertura al mundo, su ingreso dentro de la gran corriente de la modernidad. Así, se inauguró su participación en el diálogo universal de la cultura, para lo cual tuvo primero que aprender y dominar un lenguaje y luego usarlo creativamente, pero sin llegar - tal vez por la propia tensión - a los grandes vuelos y audacias expresivas que posteriormente desarrollaron los movimientos de vanguardia.

Para vivir más de cerca la experiencia moderna, algunos escritores modernistas realizaron el viaje exploratorio hacia la gran metrópoli. Al estar inmersos en el cosmopolitismo - vivencial e ideológico -, recibieron el influjo de las nuevas corrientes estéticas europeas entrando en tensión con las formas heredadas de la tradición anterior. Por eso en sus textos, sobre todo en sus crónicas, se refleja esa tensión en la que coexisten conflictivamente lo moderno con lo tradicional. Los cronistas modernistas, a pesar de que detectan y critican "abstractamente" la modernidad, oponiéndose en algunas ocasiones a ella, no asumen la crítica como "un rasgo propio de su discurso". Al contrario, el modernismo intenta por medio del esteticismo superar la incertidumbre y la inestabilidad generadas por la fragmentación moderna.

Uno de los modernistas que vivió más íntimamente la experiencia moderna en la gran metrópoli fue Amado Nervo. Considerado en su tiempo como el "poeta por excelencia", a los ojos de hoy, podríamos verlo más bien como el típico escritor profesional: poeta-cronista, polígrafo, diplomático,

hombre de letras y del periódico, pasó toda su vida sometido a las imposiciones y exigencias del medio para el cual trabajaba.

Aunque la obra poética de Amado Nervo ha sido analizada en muchas ocasiones desde diferentes puntos de vista, se ha dejado de lado su abundante prosa, la cual ha sido poco estudiada. Por eso consideramos importante llamar la atención sobre esta parte de su producción que, aunque no alcanza las "excelsitudes" de su poesía, se destaca por sus propias particularidades, sobre todo, por el reflejo de la problemática anteriormente abordada, siendo por ello merecedora de una revisión, aunque sea muy somera y limitada como la que aquí presentamos. De su obra en prosa tan vasta (no olvidemos que tres cuartas partes de su obra fue escrita en prosa), optamos sólo por la crónica, circunscribiéndola al periodo propiamente modernista (1894-1910), centrando nuestro estudio sobre todo en torno a la relación que el cronista Amado Nervo mantiene con la ciudad.

En esta disertación, Nervo sólo aparece como elemento central en el quinto ensayo (*El Cazador de Miel*), aunque desde el cuarto ya lo comenzamos a citar confrontándolo con otros modernistas como Gutiérrez Nájera y José Juan Tablada y examinando el conflicto a que se vieron sujetos con la profesionalización del escritor. O sea que, en *Miradas frías, miradas voraces*, preparamos el camino para llegar al "cazador".

En su conjunto, las crónicas de Nervo conforman un gran mosaico donde se respira la atmósfera cultural de fines del siglo XIX, ofreciéndonos una lectura de la conciencia burguesa a partir de la percepción de los lugares, del "habitat" del hombre moderno, de la cualidad de vida en la provincia, la cual aceleradamente se convierte en metrópoli. Híbridas por naturaleza, juntan un poco de aquí y allá, formando la unidad de la variedad. En ellas no aparecen descripciones detalladas, sólo informaciones y apreciaciones sobre los hechos intrascendentes de la semana. La multiplicidad de los sucesos cotidianos, los diversos cuadros urbanos, las pequeñas curiosidades, las novedades recién importadas, se entremezclan con los comentarios y críticas sobre el ambiente literario que por aquellos años se vivía en México y en París. Escritas en estilo leve y exaltado, donde priva el tono festivo, humorístico y ameno, las crónicas de Nervo no innovan en la forma ni en el contenido, manteniéndose fieles al estilo

de la época. Son prosas cargadas de dulzuras, novedades y fantasías; ricas en la transcripción de sensaciones subjetivas entremezcladas con apreciaciones incisivas e irónicas, y observaciones eruditas.

Género público por excelencia, las crónicas de Amado Nervo mezclan los géneros privados - poemas/cartas - con las noticias diarias. Escribir en el día a día es para el poeta-cronista como escribirse diariamente. En esa práctica, Nervo se inscribe, se relata/delata, a pesar de que no desea hablar de sí mismo sino de los otros, de todo aquello que es exterior a él. Es por eso que para el cronista Nervo, la práctica de escribir se da con y contra la ciudad: euforia y desencanto, dos sentimientos que nortean su "texto *flâneur*".

De sus crónicas, lo que básicamente nos ha interesado rescatar es la imagen que Nervo da de la ciudad, tanto de México como de París, tratando de reflexionar sobre qué ciudad construye el cronista, qué tipo de ciudadano genera esa ciudad, cuál es relación del poeta-cronista Nervo con el periódico y el público lector. Para responder a estas preguntas nos hemos remitido a los textos que la mantienen viva, reflexionando sobre el ritmo de sus multitudes, sobre lo efímero y transitorio de la vida moderna.

Al igual que otros escritores modernistas, Amado Nervo representa la fragmentación moderna: en él podemos ver un claro ejemplo del escritor duplicado, agobiado, escindido entre el periódico y el interior estético. Su vocación poética lo impulsa hacia su recinto donde sigilosamente ejercer su sagrada misión: la poesía. Su necesidad económica, lo repliega hacia el trabajo alienado del periódico, donde tendrá que someterse a las exigencias que el medio le impone. Así su vida fluctuará entre ambos poderes.

En el estrecho universo del periódico, Nervo se debate diariamente con las contradicciones modernas: legítima, de un lado, los roles, funciones y formas discursivas generadas por la división del trabajo intelectual y la fragmentación moderna, y del otro, poetiza la prosa, rompiendo, en algunas ocasiones, con las normas y lenguajes de la tradición anterior, para imponer las nuevas formas de expresión modernistas. Sin embargo, su osadía no llega a mayores. Al estar sometido por sus alteregos - el público y los dueños del periódico; el Estado y la Iglesia; la poesía y el amor -, Nervo pasará su vida en el límite de sus posibilidades y de las exigencias "otras". Más que cronista, fue un melancólico, si por ello entendemos a aquel ser que vive en constante sentimiento de deuda: deuda consigo mismo y con el



otro; miedo de no poder atender a las exigencias que él mismo se ha impuesto y que los otros le imponen; apego a todo lo establecido, con temor de cualquier modificación. Nervo siempre estará en el límite de su capacidad, viviendo y sobreviviendo. Su ironía será "el lirismo de su desilusión".

\* \* \*

Aunque esta investigación fue delineada en México, su desarrollo se llevó a cabo en Brasil, país donde resido desde hace algún tiempo. Por este motivo, la mayor parte de la bibliografía aquí citada, sobre todo en lo que se refiere al marco teórico, corresponde a ediciones en portugués. En los casos en que estas ediciones tengan su equivalente en español, serán referidas en la bibliografía general (*Hallados y Perdidos*), inmediatamente después de la edición consultada.

Para los textos de Amado Nervo aquí citados, nos remitimos a sus *Obras Completas* (OC), publicadas por la Editorial Aguilar, Madrid, en su edición de 1973 y, a la *Crónica de la moda: "La semana" de Oberón; Traducciones para El Mundo Ilustrado*, recopiladas por Sergio Márquez Acevedo, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

\* \* \*

Finalmente, deseo expresar mi más profundo y sincero agradecimiento al Doctor Armando Pereira Llanos, Director de la presente tesis, quien con su permanente estímulo intelectual, dedicación y apoyo amigo, me acompañó a lo largo de esta travesía, contribuyendo para que el proyecto de tesis se transformara en una realidad.

**PENSAMIENTOS AL MARGEN**

- (1) PINEDA-BOTERO, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad*. Colombia, Tercer Mundo Editores, 1990, p. 17.
- (2) FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración?". En: *Dominical/El Nacional* México, D.F., nº 158, 23 de mayo de 1993, p. 11.
- (3) GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Cartografías do desejo* 2ª ed. Petrópolis, 1986, p. 15.
- (4) RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*. México, Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 11.

## ***1. NOTAS AL VUELO***

## EN LA TRANSVERSAL DEL TIEMPO

*"Todo se encuentra en una transformación invisible e incesante, en lo inestable hay más futuro de que en lo estable, y el presente sólo es una hipótesis que aún no superamos".*

*Robert Musil. "El hombre sin atributos".*

*"La historia del arte es una sucesión de transgresiones bien sucedidas"*, afirma Susan Sontag en *"Estética del Silencio"* (1). A partir de este punto de vista, podemos afirmar que la historia de la poética también ha sido una historia de transgresiones a la tradición; transgresiones estas (traiciones/traduccioncs) fuertemente marcadas por la noción dual de ruptura/continuidad, pluralidad/unidad, resultantes de los cambios sociopolíticos y económicos que han marcado, a lo largo de los siglos, el desarrollo cultural de nuestra historia y de nuestra manera de pensar y sentir.

Esa historia de rupturas y pluralidades también está relacionada con problemas filosóficos permanentes que se formulan y reformulan desde los antiguos griegos. En ellos, está implícita la discusión filosófica sobre el tiempo, el movimiento, el cambio, lo nuevo, la historia, y, en última instancia, la antigua discusión sobre los conceptos de identidad (lo mismo) y diferencia (el otro) que vienen a marcar la "querrela" filosófica entre los antiguos y los modernos de todas las épocas.

Para Deleuze, el filósofo de la diferencia, el problema de esos elementos tan dispares radica en la consideración de dos fórmulas: *"sólo lo que se parece difiere"*; *"solamente las diferencias se parecen"*; fórmulas que tienen que ver con dos lecturas del mundo: *"(...) En la medida en que una nos convida a pensar la diferencia a partir de una similitud o de una identidad preliminar, la otra, al contrario, nos convida a pensar la similitud y también la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La*

*primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; coloca el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Ella coloca el propio mundo como fantasma*"(2).

Esta antigua cuestión también está expresada en el proceso de la poética, porque la novedad, lo enteramente "nuevo", lo que no era y en un instante es, el salto de no ser para ser, es lo que en última instancia podemos denominar como la traición de la tradición (la ruptura de la continuidad, la fragmentación de la unidad, la preeminencia de lo diferente sobre lo idéntico).

La tradición no acepta la diferencia, la discontinuidad, ni la fragmentación. *"Parece ser imperturbablemente ella misma en la medida en que aleja cualquier posibilidad de ruptura, ella se quiere perenne y eterna, sin percibir que la ausencia de movimiento termina condenándola al estancamiento, a la muerte. La necesidad de ruptura se torna, por lo tanto, imperiosa, para restituir el dinamismo a lo que parecía inerte"*(3). Es decir, la tradición sólo puede mantenerse viva por y a través del recurso de la ruptura. Esa necesidad de ruptura no debe ser entendida como una sucesión de lo estable y de lo discontinuo; ella no es una ley de la sucesión de los acontecimientos, porque ellos nunca se repiten de la misma manera. En la historia, todo es irreplicable, original, único, en cuanto acontecimiento y experiencia. Y las "rupturas", aunque hayan existido, se han manifestado de maneras diferentes y en contextos históricos distintos. La experiencia de la ruptura suplanta en mucho la vigencia de la tradición. En el pasado, la ruptura no conseguía perjudicar de modo radical la estabilidad de la tradición, pero esa fuerza de erradicación es la que viene caracterizando los nuevos tiempos. No querer la tradición parece ser el papel de las vanguardias, porque la voluntad de la tradición está en quererse tradición; ella se quiere tan totalmente tradición que se pretende eterna, determinando no sólo el pasado y el presente, sino el propio futuro, ya que todo puede ser previsto y anticipado. Todo va a ser siempre idéntico, continuo y unitario. Para la tradición, continuidad es sinónimo de seguridad y ese falso principio convierte su fundamento en la "igualdad de lo mismo", principio de identidad que la tradición trae consigo. En esa falsa apariencia de identidad y de simetría atemporal, la tradición está anulando la historia (4), porque está negando su proceso: transformación, renovación, pluridimensionalidad de los

acontecimientos pasados, fragmentos que reintroducen en un tiempo vacío la historia entera como presente de un horizonte abierto para el futuro.

La vanguardia parece no querer la tradición, pero necesita de ella para establecer una nueva interpretación del pasado. Ella necesita del pasado para existir en el presente; la tradición, por su parte, necesita de la "ruptura" para cobrar vigencia. De ahí que sea importante concebir la "ruptura" no como "destrucción", sino como una construcción de los "ahoras". *"Una tradición poética sólo existe si es sostenida al mismo tiempo por la reminiscencia (memoria), el hábito (repetición) y el olvido. El pasado permanece, a ese precio, vivo, limpio de sus parásitos"*(5), porque la recordación y el olvido (6) son instrumentos conjuntos e indisolubles de toda acción: tensión creadora, dualidad profunda, actividad de negación y afirmación; de repetición y de distribución; de centramiento y dislocamiento, en fin, como modalidad de conservación de los hechos y como lugar de tensiones creadoras. Para Benjamin, *"La tradición es concebida como la dimensión en la cual se aloja el 'aura' del tiempo; consolidación de la experiencia colectiva, la sanción, la autoridad que garantiza el acceso del individuo a la dimensión de su ancestralidad; tradición que pulsa en cada instante del 'ahora'. En este sentido, la repetición garantiza la recordación colectiva; substancia misma de la tradición"*(7). Así, la acción de la memoria engendra incesantes tensiones entre lo que mantiene la tradición y lo que mantiene la ruptura y eso cuya existencia ella prefirió olvidar (la recordación).

Se establece así una situación de conflicto entre la tradición y la vanguardia, porque ambas constituyen una misma operación de la memoria, donde el pasado (conservación) y el presente (tensión) luchan dialécticamente en la construcción de una verdadera imagen del pasado como algo único y momentáneo. La tradición requiere de la ruptura de la vanguardia como fuente de vida para ser pasado en el presente. Y la vanguardia, por su parte, necesita de la tradición, como una "defensa" contra una verdad que presente intolerable: lidiar con el futuro que no le pertenece.

## PENSAMIENTOS AL MARGEN

### I. NOTAS AL VUELO

#### EN LA TRANSVERSAL DEL TIEMPO

- (1) SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 15. (Traducción del portugués)(TP).
- (2) DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido* 2ª ed. Sao Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1988, p. 267 (TP).
- (3) BORNHEIM, Gerd A. "O conceito de tradição". En: *Folhetim*, Suplemento da Folha de Sao Paulo. Sao Paulo, Nº 476, 23 de março de 1986, p. 6 (TP).
- (4) Entendemos la historia como "el objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino impregnado por el ahora". Noción ésta que se opone a la historia concebida como proceso, como operacionalidad y desarrollo técnico-científico. Para Olgária de Matos, la historia es "crónica de la destrucción y de las cosas corroidas por el tiempo. La historia es masacre, lamemoria es su redención, es lucha contra la muerte como rememoración y trascendencia" (MATOS, Olgária de. *Os arcanos do inteiramente outro. A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1989, pp. 35-58 (TP) ). En el ensayo "Historia e Memória", la autora señala que la "anamnesis social remite a las relaciones del tiempo y del olvido. Este, por su parte, puede ser interrogado en cuanto idea precursora o metáfora de la muerte (...). Bastide afirma: 'la aceleración de la historia acarrea una discontinuidad fundamental en la trama de nuestra vida, sustituye las evoluciones lentas por mutaciones brutales, forzando al individuo a movilizar sin descanso sus energías y (si él las tuviera suficientemente) a luchar contra el imprevisto de los cambios o la multiplicación de las rupturas, recurriendo a la neurosis compensatoria o a las rígidas estructuras de la psicosis, con el fin de abolir el traumatismo del eterno cambio'. El eterno cambio es enemigo de la memoria tornándola superflua en un mundo en el cual el hombre es tratado como mera función, como business" (MATOS, Olgária de. "História e Memória". En: *Folheum*, Suplemento da Folha de S. Paulo. Sao Paulo, Nº 398, 2 de setembro de 1984, p. 6 (TP) ). También ver: BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". En: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Ensaio sobre literatura e história da cultura). 3ª ed. Sao Paulo, Editora Brasiliense, v. 1, 1987, pp.222-235 (col. Obras Escolhidas); KOTHE, Flávio (org) *Walter Benjamin* Sao Paulo, Editora Ática, 1985, p. 161 (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- (5) ZUMTHOR, Paul. "Poesia, tradução e esquecimento". En: *Folhetim* Suplemento da Folha de S. Paulo. Sao Paulo, Nº 622, 17 de dezembro de 1988, p. 3 (TP). (Los paréntesis son míos).

(6) Entendemos memoria como recordación, momentos que capturan el tiempo en puntos de concentración, *anamnesis* de la experiencia colectiva en su forma social: relación deliberada con el pasado (acto de reflexión y no de reconstrucción, digno de ser apagado porque se tiene una confianza ciega en el futuro) que opera tanto a nivel individual (privado) como histórico (público). Estamos entendiendo el término olvido como la muerte de un pasado y el retorno de la vida presente: ruptura de un pasado para la construcción de un presente y entre ellos, el futuro que sólo tendrá como fin la edificación de la utopía. El olvido es "el habitante vitalicio de un yo fragmentado, disuelto, heído". Y el recuerdo (olvido selectivo), vendría a ser la actividad que profundiza la memoria.

En el libro "*Os arcanos do Inteiramente outro*", Olgária de Matos señala que "la tragedia de la modernidad es el descubrimiento de que el hombre moderno no tiene memoria, razón por la cual hay una caída en el historicismo, en la postulación de una 'imagen eterna del pasado' (...) las revoluciones instauran una nueva concepción del tiempo. La memoria, el recuerdo calienta el dolor, el sustituirlo y la muerte en el sentido de redención. No se actúa en el sentido de enlazar el pasado, con el fin de archivarlo y producir la apología crítica del presente" (MATOS, Olgária de. "*Os arcanos...*", op. cit., p.57 (TP)). Y en el ensayo "*História e Memória*", la misma autora afirma que "en un mundo que aprisiona al hombre dentro de un espacio que ocupa el lugar de la duración, que excluye el acontecimiento vital, la memoria metaliza el esfuerzo de recuperación de la experiencia del pasado, contra su reducción a la puntualidad, a instantes fijados y paralizados en el tiempo. Sería esta la senda abierta por Proust en la Recherche como tentativa ininterrumpida de llenar totalmente el tiempo vivido con el máximo de presencia del pensamiento, es decir, de actualización (...) tanto la memoria subjetiva como la memoria propiamente histórica serían la 'fuerza rejuvenecedora' que se contraponen al inexorable proceso de la muerte (...)" (MATOS, Olgária de. "História...", op. cit., p.7 (TP)).

(7) Walter Benjamin, citado en: MATOS, Olgária de, "*Os arcanos...*", op. cit., p. 31. (TP).

(8) Entendemos modernidad como el sentido del presente en cuanto tal; como una temporalidad intermitente o serial y vanguardia, como el sentido del presente en cuanto contribución al futuro. Una temporalidad genética o dialéctica. Debemos entender la modernidad como la unidad en la pluralidad, como lo transitorio, lo efímero, lo nuevo, la dispersión, el cambio de signo y de función. Alteración del término que la determina y la instauración de una absoluta irrealidad: el tiempo presente. Pero la modernidad también es una crítica a la eternidad porque nada es eterno, todo es transitorio. Ella es sinónimo de crítica porque a través de su razón crítica se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. Esta cuestión es tratada en su carácter más amplio en relación a la cultura por: BERMAN, Marshall et alii. *El debate modernidad y posmodernidad* (compilación de Nicolás Casullo). Buenos Aires, Punto Sur, 1989; BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (A aventura da modernidade). 2ª ed. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1987; BAUDELAIRE, Charles (1821-1867). *A modernidade de Baudelaire* (presentación de Teixeira Coelho). Sao Paulo, Editora Paz e Terra, 1988; PAZ, Octavio. "La tradición de la ruptura" y "La revuelta del futuro". En: *Los hijos del lima/Vuelta*. Colombia, Editorial Oveja Negra, 1985, pp.9-37; y otros. Aquí la modernidad se distingue como concepto de la idea de la creencia del progreso ilimitado de la ciencia, de la técnica, en fin, del desarrollo económico, científico y tecnológico de la sociedad (en el caso capitalista); se distingue como crítica, como diferenciación que atraviesa el campo del conocimiento desde la ciencia al arte. Con Baudelaire, surge más nitidamente el carácter antitético de la modernidad en el campo del arte: la contradicción entre lo eterno, lo permanente y lo fugaz (típico de la época), lo transitorio, en relación a la rapidez de las transformaciones de la vida social que las sociedades europeas vivían en aquel momento. Sin embargo, hoy, con la polémica levantada en torno a la cuestión de la posmodernidad, resurge la necesidad de recuperar la discusión del carácter de la propia modernidad, sus lecturas, las contribuciones de sus primeros pensadores.



## ***2. PARIS, UN BAILE DE MASCARAS***

## **EL TIRANO DE LAS CONCIENCIAS ERRANTES**

*"Le public du livre à vingt sous, c'est  
le vrai public"*

*(Champfleury)*

Con la desaparición del Antiguo Régimen y la llegada al poder de Luis Napoleón, París adquiere un nuevo esplendor y un aspecto cosmopolita. La metrópoli moderna se convierte en la capital del "placer", del lujo, del ocio, de la seducción: fantasías del naciente mundo capitalista. Es la ciudad de la ópera y de la opereta, del baile, de los bulevares, de los restaurantes, de las grandes tiendas, de las exposiciones mundiales y de los placeres corrientes y baratos; es el centro de las "luces nocturnas y de los paraísos secretos". París del Segundo Imperio, reconstruido casi totalmente por Haussmann, cuyos planos urbanísticos, además de buscar la modernización vial y del espacio urbano, tuvieron como objetivo evidente, disolver, eliminar el París de las "Barricadas" y la memoria de la Comuna. La ciudad planeada nos muestra la institución escondiendo la otra realidad de la metrópoli moderna, maquillando el espacio público bajo el signo del "orden y el progreso". Con la reconstrucción de París, se inaugura la renovación urbana capitalista y moderna, dándole a la ciudad una función activa y central como factor de progreso: París abre la urbe al mundo, y expande sus fronteras. La modernización de la ciudad, simultáneamente, inspira y fuerza la modernización de sus habitantes, obligándolos a una acelerada adaptación a las nuevas formas de vida impuestas por la violenta remodelación. Al mismo tiempo, se destruye su memoria social en virtud de la liquidación de las referencias individuales y colectivas, llevando los individuos a la agonía, a la fragmentación de la identidad, a la multiplicación del ego bajo los auspicios del capitalismo. Las particularidades, diferencias y heterogeneidades son excluidas del espacio urbano. La ciudad deja de tener un pasado, una historia y una suma de experiencias propias, de prácticas cotidianas. La metrópoli se convierte en la negación de la ciudad y de la vida rural.

Con la irrupción de la modernidad, la actividad artística de París se encuentra dominada por la producción fácil y placentera, destinada a la cómoda y mentalmente perezosa burguesía, cuya vida gira en torno de los elegantes salones, del ocio, del placer, de la frivolidad y del refinado disfrute de la vida. Dos mundos se contraponen en un mismo espacio: el privado de los salones, donde la vida y el ocio circulan a partir de los negocios, y el público de las calles, donde el mundo del trabajo crece junto a la miseria, al desamparo y a la alienación. Y es precisamente en esa Francia del Segundo Imperio donde surge el folletín o novela por entregas, el cual se constituirá en la mayor atracción de las publicaciones de los periódicos de la época (1).

El folletín o *feuilleton*, aparece cerca de 1800, época en que los periódicos son muy limitados como consecuencia de la censura, en la forma de *rez-de-choussée* de la primera página. Ese espacio vacío y deliberadamente frívolo fue destinado a la diversión y al entretenimiento. En él, se publicaron chistes, historias de crímenes y monstruos, curaciones milagrosas, recetas de cocina o de belleza, informaciones sobre la vida y la muerte de las personas famosas... En esta miscelánea, las noticias de los diluvios, de las epidemias, de las catástrofes, se mezclan con los hechos cotidianos y triviales de la vida burguesa.

El folletín también fue un espacio abierto a las novedades literarias; un lugar donde se criticaban las últimas piezas, los libros recién editados, o donde se publicaban cuentos, poemas, crónicas, noticias leves. En fin, esos "retratos literarios" conformaron *"un espacio destinado a la diversión apacible, donde se podía entrenar la narrativa y donde se admitieron maestros o novicios en el género"* (2). El folletín, sin embargo, no fue sólo un repertorio de registros de la vida moderna. También fue el "laboratorio narrativo" del novelista, lugar de experimentación de la ficción para las masas, y *"un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas"* en el cual, silenciosamente, se discutieron las paradojas y contradicciones de la modernidad; un espacio en que se esbozaba *"una relación específica entre normas y prácticas que definen el género de la crónica: una cultura de los márgenes que se expresa con la ley de los letrados, contra la ley de los letrados"* (3). El periódico, como

"institución" no oficializada pero reconocida, controla, selecciona, redistribuye y legitima los discursos, transformando las normas y usando, al mismo tiempo, procedimientos de exclusión y selección (4).

Durante el siglo XIX, el folletín continuó siendo una categoría confusa, abstracta, mal definida, y sólo lentamente fue conquistando su espacio (5). Se puede decir que en el comienzo, *"el folletín representó una especie de crónica social y artística, pero durante la Restauración se convirtió en un suplemento realmente literario. Desde 1830, las narraciones y descripciones de viajes constituyen su principal contenido y después de 1840, publicó sólo novelas"* (6).

Con el transcurso del tiempo, la sección de *"Variétés"*, que de inicio denominaba al folletín, es transferida para las páginas internas y, en su lugar, surge otra modalidad de folletín; el llamado inicialmente como *novela de folletín* se va a transformar en el *Fenilleton tout court*, o sea, toda y cualquier novela publicada en pedazos seriados. A partir de ese momento, casi todas las novelas son publicadas en la forma de folletín, aunque no todas son folletines. Aparentemente eran novelas de lectura fácil para el consumo inmediato, pero su técnica, en muchas ocasiones, utilizaba medios experimentados, aprendidos en las obras más elaboradas, produciéndose así, un ajustamiento a los nuevos fines de medios ya antiguos. La estructura del folletín, de suspender la acción en su momento más dramático o emocionante, para retomar otra acción abandonada en la anterior entrega en otro instante igualmente climático, aparece a veces en las novelas, aunque no sean estrictamente de folletín. Otro rasgo importante, permite que toda la trama se solucione de un sólo, aunque precipitado, golpe, en el desenlace (7), semejante a los procedimientos usados por algunas piezas de teatro de la época.

La novela de folletín representó, en última instancia, una proclamación y preservación de los valores de la tradición: exaltación del dinero, del deber, del amor eterno, de la moral cristiana... Son obras que describen la vida burguesa expresando sus objetivos y valores como el "ideal" supremo de la naciente sociedad capitalista y "civilizada". Sus héroes encarnan hombres que no corresponden a la vida real: son fuertes, valientes y desprendidos, de buenas maneras y nobles sentimientos; conformistas sociales y políticos, luchadores contra el peligro de las pasiones intensas y caóticas. Figuras ideales conformadas por miembros de la alta sociedad o jóvenes que esta sociedad está dispuesta a adoptar.

Las novelas de folletín fueron elaboradas con tal destreza que pasaron a substituir la calidad por la sola apariencia de calidad. La nueva norma fue la reducción de lo artístico a lo placentero y agradable, regla que pasó a dominar toda la producción folletinesca del siglo, no sólo en Francia e Inglaterra, sino en todos aquellos países que copiaron su estilo.

Después de la Revolución Burguesa de 1830, el folletín lanzó las bases de la moderna revolución periodística y se insertó como técnica de producción y reproducción literarias en el proceso de industrialización capitalista del siglo XIX. El folletín, como un nuevo género de la modernidad, responde así a la transformación de la palabra literaria en mercancía. Al respecto, Benjamin destaca: *"Es en los libros de la 'Literatura Panorámica' donde se prepara el trabajo literario colectivo para el cual Girardin creó un espacio con el folletín de los años treinta (...) El desarrollo de la técnica dejó en pedazos los símbolos de los deseos del siglo anterior y llevó la literatura a los periódicos: el arte se convirtió en mercancía. Las condiciones de producción literaria fueron dadas por los magasins de nouveautés y los periódicos"* (8).

En efecto, los periódicos *"La Presse"*, editado por Émile de Girardin, y *"Le Siècle"*, editado por Dutacq, desempeñaron un papel decisivo en la expansión comercial de la prensa: de hecho, Girardin *"había traído tres importantes innovaciones: la reducción del precio de las suscripciones de los periódicos a 40 francos, la propaganda comercial y la novela de folletín. Al mismo tiempo, la información corta y directa comenzó a competir con el relato largo y formal"* (9).

Las innovaciones hechas por Girardin dieron al periódico publicidad y capacidad de venta, instalando la prensa dentro de los imperativos del naciente capitalismo. Al reducirse el precio de las suscripciones e introducir un mayor número de anuncios, el periódico ganó más consumidores e impuso la moda del folletín, cuyo objetivo principal era satisfacer el gusto del público lector e incrementar las ventas. A partir de ese momento, el periodismo pasó a depender de un mercado de masas que, de cierto modo, va en busca del "tiraje". Es por eso que dentro del proceso de producción del periódico, la prensa crea su consumidor (lector) y la necesidad de su producto (folletín). El periódico se convierte, así, en una instancia mercantil que gira en torno del negocio editorial, y el folletín, en *"un tirano de las conciencias"*

*errantes*" que impone y legitima las nuevas normas y prácticas culturales a través del juego de mercado, evaluando la cultura como territorio de la oferta y la demanda. Los editores de los periódicos instauran el mercado de los bienes culturales, convirtiéndose en "contratistas" de los escritores y asumiendo la distribución de sus obras en el mercado, sustituyendo así a los antiguos "mecenas" (10).

Sin el crecimiento y desarrollo de la industria editorial y del público lector, hubiese sido imposible el surgimiento del folletín. Para lograr su objetivo comercial e incrementar las ventas, la novela de folletín creó una nueva técnica del relato que responde a un modelo preestablecido: dilación y seducción incesantes, suspenso y multiplicación de las acciones (11). La nueva forma literaria encarnando las mismas características de la modernidad: seducción, velocidad, fugacidad, transitoriedad y fragmentación.

Es así como las necesidades comerciales de la prensa moderna terminaron generando una nueva forma de ficción, un género nuevo de novela, un nuevo estilo, en el cual escribieron algunos de los escritores más importantes de la época. Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas - padre e hijo - Soulié, Paul Feval, Victor Hugo, Ponson du Terrail, Alfred Delvau, entre otros, adherieron a la novedad que tan buenos lucros representaba (12). Las cuantiosas ganancias de la nueva industria editorial llevaron los periódicos a establecer una verdadera guerra comercial por la "disputa a precio de oro" de los mejores folletinistas. Así, se van a publicar, durante la década del 40, en forma de folletín, una serie de novelas que terminaran aportando grandes ganancias a la prensa. Entre mayo y junio de 1838, "*Le Siècle*" publica los primeros capítulos de "*Le Capitaine Paul*" de Alexandre Dumas, consiguiendo más de cinco mil nuevas suscripciones. Para 1837, "*La Presse*" comienza la serie de sus folletines con la publicación de las obras de Balzac, el cual los abastece con una novela cada año (13), sin embargo, es el "*Journal des Débats*" quien tiene mayor éxito con la publicación de los "*Misterios de París*", de Eugene Sue.

*"L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie"*  
(Flaubert)

En tanto que la idea de la literatura como producto se elaboraba, una corriente contraria comenzó a hacerse sentir: algunos intelectuales, entre ellos Gautier y Flaubert, expresaron públicamente su descontento por la entrega del arte al mercado. Ellos veían en el capitalismo una amenaza a la obra de arte, la cual era rebajaba a la condición de mercancía. Además de eso, en el nuevo sistema, la prensa capitalista moderna reducía sus intelectuales a la condición de "trabajadores asalariados", quitándoles sus "aureolas" y negándoles los privilegios que la antigua monarquía les había dado. La entrega de la vida al arte se convierte en una glorificación de la maestría técnica en el intento de recuperar la función vital del arte y una compensación de los antiguos valores románticos con los cuales aún se debatía el artista moderno. Al respecto, Benjamin nos advierte: *"La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, provocando luego un alza. Los no conformistas se rebelan contra la entrega del arte al mercado. Ellos se reúnen bajo la bandera de l'art pour l'art. De esa palabra de orden, se origina la concepción de la obra de arte total, que intenta proteger al arte contra el desarrollo de la técnica"* (14).

En efecto, algunos escritores modernos, aprisionados dentro de las contradicciones de la modernidad, habían perdido su "halo" y, ante esa pérdida, comenzaron a imaginar formas radicales para salir de la red que el capitalismo les tendía (15). Pero las condiciones sociales que inspiraron su radicalismo también sirvieron para frustrarlo, pues, en su mordaz crítica al proceso de modernización, también fueron *"absurdamente complacientes en relación a la creencia de que serían capaces de trascenderlo, de que podrían vivir libremente, más allá de sus normas y exigencias"* (16).

El movimiento artístico disidente sufre su primera crisis. El punto de vista de la burguesía del siglo XIX en relación con el principio de *l'art pour l'art* había cambiado. *"Después de la repulsa originaria y del reconocimiento posterior, su actitud frente al arte 'puro', moralmente indiferente, se define como enteramente hostil. La rebelión de los artistas ha sido quebrada y ya no existen razones para*

*temer su intervención en las cuestiones de la vida práctica*" (17). La burguesía no reconoce ese principio y, el arte "puro" es lanzado por la borda. Sin embargo, la sociedad burguesa, en su sed de ganancia, acaba apropiándose del *"l'art pour l'art"*, generando un mercado para las ideas radicales, pues ella sabe que hasta las ideas más subversivas precisan manifestarse a través de los medios disponibles en el mercado, para atraer así un mayor número de consumidores. Esa expansión, contradictoriamente, termina enriqueciendo el mercado de los bienes culturales y colaborando a incrementar su capital. O sea, todos los hombres y movimientos que se proclaman enemigos del capitalismo tal vez sean exactamente la especie de estimulantes que él necesita (18).

Es así, como poco a poco, el gobierno va incorporando el arte y los artistas a sus sistemas de educación y de corrección. Los redactores jefes y los críticos de los grandes periódicos y revistas, Buloz, Bertin, Gustave Planche, Charles Rémusat, Arnaud de Pontmartin, ahora son sus autoridades supremas. Los recalcitrantes terminarán encerrados en sus "torres de marfil", intentando preservar sus "aureolas" de las contradicciones de la modernidad, renunciando a la vida en favor del arte, sin reconocer que la solución a su problema sólo se la puede ofrecer la vida misma. Sin embargo, en lo más íntimo de su ser, saben que las *"redes y ambigüedades del mercado son de tal orden que a todos capturan y enmarañan"* (19), tal como lo reconocía Balzac cuando señalaba: *"El periódico es esa mina de mercurio donde tal vez siempre tengamos que cavar y escribir"* (20).

Finalmente termina imponiéndose la literatura amena, leve e idealista de la burguesía y, dentro de esos parámetros, el folletín reproduce los principios vigentes de la época: prefabricar emociones y generar mercaderías. Su temática "idealista" tiene una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica que se opone a lo sombrío y nada romántico, transmitido por la novela "naturalista". El objetivo que persigue la nueva literatura es la alienación y no sólo la distracción del lector, objetivo que responde a una de las principales características de la modernidad. No obstante, junto a la nueva y hegemónica tendencia aparece una literatura de "creación" que se contraponen a los intereses e ideales burgueses, una temática analítica, reflexiva y racional, dominada por el espíritu crítico. La literatura de "creación" pregona el triunfo de la imaginación sobre los mecanismos de la razón.



En la prensa del siglo XIX ya encontramos los embriones que van a conformar la industria periodística contemporánea: los poderes ilimitados y ambivalentes de la prensa, los estigmas del tráfico de influencias y corrupción, *"los sistemas de lucro y modos de oscilación de los precios del prestigio personal"* (21), la división del trabajo en la producción periodística y la profesionalización del escritor, el carácter mercantil de la prensa que hace del periódico una plataforma de exposición y venta de los productos emergentes de la reciente revolución industrial y un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas. La capacidad ficcional de la prensa que saca los objetos de su contexto, permitiendo que las personas sólo aparezcan en el nivel público como ficciones. La fugacidad de la información diaria y la ineluctable superficialidad del periodista condenado a ser un "especialista de generalidades". El carácter masificador del periódico que permite el acceso directo de un gran público a la literatura; la condición fugaz, efímera y transitoria, propia del relato corto y directo de las noticias, respondiendo así a la velocidad de los nuevos tiempos. La legitimación de las nuevas leyes y prácticas culturales por el mercado, lo que *"le permite extraer una supuesta superioridad sobre los objetos culturales de que trata"* (22). Estas, entre otras, son algunas características de la actual prensa, la cual pareciera debatirse aún en los meandros de la tradición.

Balzac, visionariamente, ya preveía esos gémenes en la prensa de la época. En la novela *"Ilusiones perdidas"*; captó y desarrolló la mediación del periódico como problema, destacando no sólo la anatomía financiera de la industria editorial que en aquel momento creaba conjuntamente el fenómeno de la gran prensa y de la ficción para las masas, sino también los poderes discursivos de la prensa que se abren, gracias a la para-literatura del mercado. También anticipó la pérdida del "halo" del poeta en medio de la multitud y las mercaderías; vislumbró el horizonte de un mundo todo hecho para desembocar en el periódico; y visualizó el triunfo de la burguesía, la universalización del dinero y del mercado. Como observa José Miguel Wisnik, al abordar el análisis de Balzac sobre el papel de la prensa: *"(...) su mundo burgués de hecho, post-feudal y presocialista, acaba teniendo una resonancia simétrica en el mundo burgués de hecho, neoliberal, post-utópico y post-socialista, donde se pulverizan todas las ilusiones que no sean las de pujanza y de legitimación universal por el mercado"* (23).

## EL FRISO DE LA VIDA

*"(...) afuera ruge el mar con su eterno movimiento. Bajo las copas de los árboles late la vida con sus trabajos y alegrías."  
(Edvard Munch).*

*"En la inmensa galería de la vida parisiense - nos dice Baudelaire - encontramos la belleza pasajera y fugaz de la vida del siglo XIX, el carácter de la modernidad: la moral y la estética de la época"*(1), las cuales propician el surgimiento de nuevas maneras de vivir, sentir y percibir el mundo. Dentro de esa galería, el folletínista traza el "croquis" de las costumbres, donde quedan reflejados el cosmopolitismo, la trivialidad, la fragmentación, la evolución histórica de los sentidos, y la conciencia múltiple y veloz de la modernidad.

En este micromundo, también vemos reflejada la confrontación entre la experiencia del folletínista, su observación del mundo, y las nuevas ideas implícitas en el germen de lo moderno, las cuales propician la reconsideración y/o la inversión de los valores adjudicados por la tradición. Es en el espacio del folletín donde se da una de las confrontaciones entre la tradición y la modernidad, tanto en el plano de la percepción del mundo como en el de la forma literaria. De ahí que el folletínista, para recrear la nueva realidad, necesite tomarse un hombre de frontera, un traductor y un intérprete creativo de las nuevas reglas. Su visión del mundo necesariamente está impregnada por su experiencia, por los hechos establecidos, los dogmas creídos, las costumbres heredadas de las épocas anteriores. Sin embargo, para no tomarse repetitivo, necesita de un constante esfuerzo de recreación. Recurrir a sus recursos imaginativos para reparar su visión de mundo, del acervo de la tradición.

Al surgir como un género literario moderno, el folletín necesariamente responde a la "novedad" impuesta por la modernidad, *"novedad como dice Benjamin, que es la quita esencia misma de la falsa conciencia, cuyo agente infatigable es la moda"* (2). Pero, ante esta falsa conciencia, ¿qué es lo que debe hacer el folletinista para convivir con la nueva forma literaria? ¿Cómo podrá trascender las contradicciones de la vida moderna? ¿Cómo podrá escabullirse de las redes del mercado? Dos caminos posibles: recusarse a aceptarlo, huir de él, o convivir con la novedad. Si lo rechaza, deja de ser el cronista de la vida moderna; si lo acepta es inevitable su conflicto con la tradición. El folletinista se encuentra en la disyuntiva de crear del pasado y de lo nuevo: recrear su memoria con las transformaciones de la vida moderna y generar un texto vivo, o aceptar la ruina de los tiempos. El cronista para ser moderno, debe ser, al mismo tiempo, revolucionario y conservador, vivir la vida en paradoja y en contradicción; alejarse de los consuelos psicológicos de la tradición. Debe juzgar la modernidad a partir de la perspectiva de la experiencia personal: "vivenciarla" por completo desde su propio cuerpo; tomarse autor y actor de su propio drama. Ante el sentido sorprendentemente vago y difícil de determinar la modernidad, el escritor experimenta una meditación llena de tensiones, las mismas tensiones que recubren la condición moderna: lucha al mismo tiempo con sus propias contradicciones interiores y con las paradojas de la modernidad. Es un héroe condenado a ser un eterno nómada en conflicto.

*"En medio de los grandes espacios, sobre la ofuscante luz, no hay como desviar los ojos. El brillo ilumina los detritos e ilumina las sombrías fidas de las personas a expensas de las cuales las luces brillantes resplandecen".*  
(Marshall Berman).

La vertiginosa vida moderna está marcada por la velocidad como metáfora de lo nuevo: el movimiento se toma presente a la luz de la novedad y del cambio. Del "ahora", surge una conciencia de lo múltiple y veloz, un nuevo modo de pensamiento y de sentimiento en relación al mundo. La transformación y la ruptura desafiando la tradición, haciendo crítica del pasado e interrumpiendo la continuidad. La ruptura de la modernidad venciendo la tradición e imponiendo el "culto de lo moderno".

En la nueva dimensión, las coordenadas de tiempo y espacio han cambiado. La sucesión y la simultaneidad de la modernidad establecen una convergencia y superposición de tiempos, espacios y experiencias: el acelerado movimiento de la vida transformando el presente. Los ciclos del tiempo se hacen cada vez más cortos. Ordenados por la moda, van imponiendo su ritmo sucesivo al movimiento de dispersión. En la época moderna, también se da una aceleración del tiempo histórico: "ahora pasan más cosas y todas transcurren casi al mismo tiempo", porque el cruzamiento de la sucesión con la simultaneidad manifiesta la permanente actualidad, a través de la cual se intenta regenerar el tiempo y el espacio, tratando de substraer al hombre de la degradación que afecta todas las cosas en el tiempo histórico. *"Hay en la vida ordinaria - nos dice Baudelaire-, en la metamorfosis incesante de las cosas exteriores, un movimiento rápido que exige del artista - en este caso, del folletínista - idéntica velocidad de ejecución"* (3) y una conciencia múltiple y veloz del tiempo presente. De ese tiempo moderno - como señalaba Marx - que convierte al hombre en esclavo de su tiempo: *"el tiempo es todo, el hombre no es nada más que la materialización del tiempo"* (4).

El Tiempo de la modernidad es irrepetible, discontinuo, heterogéneo y plural; es un tejido de irregularidades, porque las variaciones y la excepción son su regla. La actitud de la modernidad puede describirse mediante el examen del lugar, de la ciudad, en relación con el ordenamiento del tiempo: *"con la modernidad, la ciudad carece de un locus temporal estructurado entre el pasado y el futuro, caracterizándose más bien por la cualidad temporal. La ciudad moderna ofrece un eterno hui et nunc, cuyo contenido es la transitoriedad del presente"* (5). O sea, en la modernidad se da una pasión por el ahora, por el presente como extensión temporal de las acciones. En la ciudad, un presente único, distinto de todos los otros, envuelve el universo entero: sólo el presente existiendo en el tiempo.

Un doble presente comienza a controlar y animar la vida de la ciudad, de las personas, al mismo tiempo que las consume, devora, extermina, carcomiendo lenta y paulatinamente sus sueños y aspiraciones. El poder destructor del tiempo moderno, banaliza, vacía y mecaniza la vida de manera irresistible apoderándose de la existencia de los hombres. Las cosas en su relación con el tiempo, modifican su sentido y su valor, tomándose significativas sólo por formar parte de nuestro pasado, *"lugar de las significaciones actuales, ritmo de un acontecer a la inversa, realidad interior que inventa la exterioridad donde se alberga el tiempo"* (6).

Con la modernidad, también surge una nueva experiencia en relación al espacio. El proceso de industrialización capitalista llevó al desarrollo de las grandes ciudades, en las cuales muchas personas pasaron a quedar concentradas en un único espacio de producción y circulación, llevando al hombre moderno a redescubrir el territorio y el entorno urbano. Ahora, la ciudad desempeña una función activa y central como fuente de estímulo económico y progreso. La industrialización, el placer, la degradación y el vicio confluyen en un solo espacio, conformando un tejido de irregularidades y contradicciones impregnadas por un continuo cambio.

*"grand chancre fumeux, étalé sur les bords de  
la Seine"*

*(Balzac)*

El caos espacial está marcado por la velocidad de los carruajes que obliga a los transeúntes a adoptar agobiantes formas de comportamiento. Con la remodelación de los bulevares, las calles dejan de ser los paradisiacos lugares de la *flenerie*. Los peatones ahora son saltadores de obstáculos, *"luchando contra un aglomerado de masa y de energía pesado, veloz y mortífero. El frenético tráfico de la calle y del bulevar no conoce fronteras espaciales o temporales, se esparce en la dirección de cualquier espacio urbano, imponiendo su ritmo al tiempo de todas las personas, transformando el ambiente moderno en 'caos' "* (7).

Dentro de ese palco, la metrópoli moderna se convierte en escenario de la vida humana, de la solitaria multitud embriagada por el seductor espectáculo emanado del aire alucinado de los bulevares. Las contradicciones que animan la urbe moderna pasan a resonar en la vida interior del hombre de la calle, transformándolo en un "saltimbanqui" del caos urbano, forzado a desarrollar sus propias reglas de sobrevivencia - físicas y mentales - para salir ileso del torbellino y poder conquistar nuevos espacios de libertad. El luminoso mundo moderno no puede ser negado, pero él - como dice Berman - convive con *"lo decadente, hueco, viciado, espiritualmente vacío, opresivo en relación al proletariado, condenado por la historia"* (8).

París, al igual que otras ciudades donde la modernidad se hizo presente, quedó sumergida en la masificación urbana, en el fetichismo industrial, en la hipocresía burguesa y en el racionalismo mecanicista. Su naturaleza es discontinua y efimera en la medida en que es viva. La metrópoli moderna es el espacio de la desterritorialización (proceso transitivo de la cultura moderna) y el terreno esencial de la existencia humana. Su vida pulula en un vaivén incesante de luces y sombras: *"el gozo enfrentando el dolor, el amor anteponiéndose al desamor, la felicidad transmutándose en desdicha y viceversa"*. En

ese universo, *"La ciudad presenta una sucesión de momentos abigarrados y diversos, fluyentes que deben ser captados en su pasaje desde la no existencia hacia el olvido"* (9); fragmentos del sueño de una ciudad, partículas de la vida interior que está siendo metabolizada, asimilada, alquimizada teniendo en vista su futura estructura.

Las vertiginosas transformaciones de la época propician una nueva manera de habitar la ciudad: *"(...) dos espacios se delimitan: el privado de los salones y el público de las calles. Las calles son el salón de la bohemia, de lo fugitivo y de lo irrepetible y, por eso mismo, apenas reencontrable en la eternidad"* (10). La calle, colectiva y abierta, es el lugar del "otro" y el espacio del "flâneur". En la ciudad, su figura expresa al mismo tiempo la mutación del espacio público y el impulso a la privacidad; la *flânerie* cristaliza dos fases que culminan con procesos análogos: uno de orden exterior y otro de orden interior. *"El flâneur - dice Benjamin - aún está en el umbral tanto de la ciudad grande cuanto de la clase burguesa. Ninguna de ellas lo subyugó. En ninguna de ellas se siente en casa. El busca asilo en la multitud"* (11). Nuevo "andariego en el paisaje de piedra", el *flâneur* inaugura las estrategias de privatización que van a desarrollarse en el espacio público: hace del café, del pasaje, del boulevard, recintos privados en público, donde puede dedicarse a su propia intimidad en medio de la multitud.

Pero el nuevo habitante de la ciudad es la multitud - "multiplicación y soledad" - la cual está conformada por individuos desarraigados y únicos que confluyen por un momento antes de volverse a separar. En la multitud, el ser humano deja de ser sujeto para tomarse "masa" de la modernidad. El hombre moderno, inmerso en la amorfa soledad, en la fealdad y en la opresión, dividido entre la euforia del progreso y la amenaza de la degradación que ronda, deja de ser sujeto para tomarse objeto de la modernidad. Como la multitud, la vida urbana moderna está compuesta de momentos fugaces, donde por un instante se reconcilian la soledad y la angustia.

El *flâneur* se encuentra sumergido en medio de ese anónimo enjambre, el cual le produce una especie de ensoñación fabuladora, de encantamiento, olvidándose de sí mismo. La ciudad convida a habitarla, recorrerla, poseerla; a sorprenderse con las apariciones inesperadas de sus personajes, sus contornos y sombras... un trasfondo "onírico" late por detrás de su decurso, un sabor recóndito, una vaga

atmósfera envuelve el universo entero sin que aún sepa para dónde lo conduce. La vida urbana con sus insondables vasos comunicantes, no deja de sorprenderlo. El *flâneur* transita por dentro de ellos como el mismo aire que imperceptiblemente invade y penetra la atmósfera de su existir.

El espectáculo siempre cambiante de la escena urbana estuvo marcado por un elemento central y decisivo, un elemento hecho de apariencias y subentendidos: la moda, "encarnación misma de la sucesión, etema fuga sin sentido". Esa "musa" de la época no sólo determinó "modalidades" de vestuario, conducta o habla, sino también toda una forma de pensamiento y concepción del mundo.

Dentro de esas "modalidades", el folletín respondió a la novedad impuesta por la modernidad. Si la modernidad es, como dice Baudelaire, *"lo transitorio, lo efímero, lo contingente, la mitad del arte. Si ella extrae de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, si extrae lo eterno de lo transitorio"* (12), el folletín como pequeños *"flashes"* de una cámara, registra y difunde esa transitoriedad y efimeridad reflejada en el aire de los bulevares, en las fisonomías de las personas que circulan por las calles, los cafés, los teatros, las galerías... la moda, las novedades de la época. En fin, traza los esbozos de la vida moderna. El es un espectador y un observador de las *"impresiones producidas por las cosas sobre su espíritu"* (13): es un cronista que sueña inspirándose en lo que ve. Es expresión y parte de esa realidad: un fragmento de la bohemia de la época, una máscara más de ese "baile de máscaras" que es París del siglo XIX.

El folletinista se asemeja al *flâneur*. Como él, *"se dirige al mercado, creyendo que es para hechar una mirada en él, pero en verdad, es para encontrar un comprador"* (14). Los dos se abandonan inconscientemente en la multitud, dejándose invadir por ella placenteramente. En esa ebriedad, comparten la situación de la mercancía que es *"rodeada y elevada por la corriente de los feligreses"* produciéndose así su masificación. Sin embargo, como señala Olgária Matos, *"la función del poeta, del flâneur, es negativa, trágica, sin esperanza porque ya no hay más la exigencia de síntesis, de consuelo: el poeta no conseguirá imprimir un 'alma a esa multitud"* (15).



En el *"rez-de-chaussée"* de la primera página, el folletínista construye su vitrina y, como en los *magasins de nouveautés*, mezcla la utilidad con la futilidad. En su decoración, la literatura se pone al servicio del mercado, constituyéndose así, en una variedad, en un producto a más de la modernidad. El folletínista es el cronista de la vida moderna: ordena, registra y analiza todo lo nuevo acumulado por su mirar... ningún aspecto de la vida moderna le es indiferente. La novedad es su universo. Si la pasión del *flâneur* es la de "desposar la multitud", la del folletínista es registrarla. El es un hombre de acción y un observador, un explorador de sueños, un traductor de las costumbres y de la multiplicidad de la vida moderna, un archivista de esa efervescencia, un "binóculo" que guía e impone los dictámenes de la moda.

No podemos negar que el folletín del siglo XIX impulsó un enorme cambio cultural: significó una democratización y difusión sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector. En la evolución cultural del siglo, el folletín es pieza clave en la descripción y reflexión de la época, imprescindible como espacio de debate y de información, plataforma para nuevas corrientes de pensamiento y estilos artísticos: en él existe un importante "corpus" de escritos modernos, donde vemos parte de la "aventura espiritual de la modernidad". Sin embargo, el folletín, fuente de pasatiempo y de placer, fue hecho para distraer y divertir, para seducir... nunca para cuestionar ni hablar de la decadencia urbana, de sus sueños corroidos, del caos de esa nueva existencia que ha dejado de ser humana.. El sólo nos muestra la máscara de la modernidad, no su verdadera cara, *"una máscara- como dice Octavio Paz - con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera"* (16).

En esa danza de seducción, la ciudad también es la sede de la iniquidad y del vicio. El universo moderno está dividido entre el paraíso y la carroña. La efervescencia de la bohemia, la alegría, el vagabundeo, la diversión, el placer, el lujo, el bullicio de la vida moderna... sólo son un trazo, una careta, de la auténtica modernidad. Por debajo de esa fachada, pulula su miseria y agonía reflejadas en el oscuro laberinto de la ciudad, donde la suciedad, el escombros, la pudredumbre... emergen de la degradación y se elevan como fantasmas, cuya sombra y espectro nos muestra el cuerpo vil de la modernidad. Las revelaciones de ese "doble" moderno nos enseñan la decadencia de la vida humana,

sumergida en un presente destructor y competitivo, disolviéndose así la concepción de la ciudad como "agente civilizatorio"; o mejor, haciendo surgir la real faz de la "civilización" capitalista, con todas sus contradicciones.

### ***LA MIRADA, LA PLUMA Y LA VOLUPTUOSIDAD***

*"Moi qui vends ma pensée et qui veut être  
auteur"*

*(Charles Baudelaire)*

A lo largo del siglo XIX, se da un doble papel de la literatura: la literatura de "creación" convive con la literatura de "diversión". Para unos, el folletín significó la democratización de la literatura, el triunfo de lo "popular" y del periodismo en los niveles más altos. Para otros, representó la comercialización de la literatura, el arte convertido en mercancía. Sin embargo, en esa doble coexistencia, gran parte de la llamada literatura de "creación" quedó fuera de los folletines (1).

La literatura de "diversión" es periodística, informativa y trivial, no obstante, está impregnada de luces literarias que reponen al lenguaje periodístico una naturaleza enigmática, donde el "ser" que lo nombra transmite el centelleo de las fronteras del nuevo género: el texto periodístico transitando en los márgenes del literario y viceversa. En el folletín, los dos géneros se entretajan tensamente en el intento de aproximarse lo más cerca posible al núcleo de la experiencia: una sola geografía, dos realidades; una diversidad tensionante de planos existenciales y de intercomunicación. Así, el periodismo y la literatura conviven en un mismo cuerpo, como hermanos siameses, donde la "opaca" palabra de la literatura, que debe reflejarse a sí misma, cohabita, antitéticamente, con la "transparente" palabra del periodismo, la cual intenta, en esa transparencia, mostrarnos otra dimensión del imaginario, otro lado de la realidad.

Pero la falsa transparencia del lenguaje periodístico consiste en *"relatar como iluminadas parcelas de verdad sumando observaciones que montan, en fin, el gran panel. El camino es el de las frases cortas y con pocos adjetivos, precisamente porque el mundo es sustantivo"* (2) y *"adjetivarlo es - como dice Joao do Rio - comprenderlo, interpretarlo"* (3). El lenguaje periodístico, para unos, *"corrobora la veracidad y concede, por lo tanto mérito artístico a textos que se limitan a la categoría documental"*. Otros, en cambio, *"ven en lo literario una construcción, mero soporte de lo circunstancial del enredo. La aparente falta de artificialidad del estilo periodístico concede, entonces, verosimilitud a las observaciones del cronista"* (4).

En el folletín, el escritor reflexiona sobre el mundo cosificado y la propia división del cronista que en él escribe. Su forma de pensar, comprender e interpretar el mundo está expresada a través del lenguaje veloz, banal y fotográfico. El folletinista en su afán de narrar los acontecimientos del presente, de mostrar la novedad inmediata, sólo enmarca y señala su percepción a cerca de los hechos y de las causas, pues está atrapado por las redes y ambigüedades del mercado, las cuales terminan imponiendo un dictado económico sobre su producción artística. Pero ¿cómo escapar de esa "telaraña" que a todos captura? ¿Qué es lo que debe hacer para huir de las leyes del mercado, si en la modernidad el cambio es la norma? ¿Cómo conciliar una existencia transitoria?

En el periódico, el folletinista moderno está dividido entre el periodista-escritor y el escritor-cronista. El primero hace ficción a través de la crónica mundana de la vida moderna, registra los aspectos triviales de lo cotidiano y vende diariamente su "producto", sea en la forma de crónica o de novela por entregas. El folletinista mira el mundo con la óptica grave de lo leve, pero con la levedad de lo frívolo, donde los hechos de la realidad se disuelven en la bruma de sus sueños. En el universo infinito del periódico, se abren múltiples caminos, de los cuales se vale el cronista para explorar las imágenes de un mundo pulverizado en partículas y nuevas formas/normas.

El periodista-escritor, al sumergirse en el periódico, legitima las nuevas normas culturales; acepta que su "producto" circule como mercadería, se somete a las leyes del mercado, pierde su "aureola"; y termina transformado en un trabajador asalariado de la burguesía, en un miembro más de la

"moderna clase trabajadora", el proletariado. Pero como el poeta del *"Jodazal de macadame"*, *"descubre que la aureola de pureza y santidad artística es apenas incidental y no esencial al arte y que la poesía puede florecer perfectamente, tal vez aún mejor, en el otro lado del bulevar, en aquellos lugares bajos..."* (5).

Al mismo tiempo, el escritor-cronista insta en el periódico el "laboratorio narrativo" del novelista, donde lo real cobra las dimensiones que la mirada y la pluma del cronista le imponen. En ese instante, la escritura borra las fronteras y todo es posible... La alteración del orden de las cosas se presenta desde múltiples sentidos, todos ellos tienen que ver con la subjetividad del escritor. El mirar estético capta de manera imperfecta la multiplicidad de la vida moderna: hay un exceso de información, fragmentaria e inexacta, producto del enfoque de su mirada, pero sólo ciertas esquinas se privilegian, porque en su deambular por las calles siempre se procura un camino fuera de ellas. Al decantar la obra, cada paso, cada palabra, cobran mayor luminosidad y transparencia.

El escritor-cronista al subir los peldaños del periódico, oculta su condición de escritor tras un simulacro de sí mismo: el seudónimo, ese otro yo que le sirve como "máscara" protectora para mantenerse libre, sin compromiso, tratando de mantener su prestigio social. Pero, *"el placer del ocultamiento - nos dice Raúl Antelo - reside precisamente, en luego develar el misterio"* (6). Así, el escritor-cronista, en el juego de la máscara, se entrega y huye; a medida que se esclarece su misterio, se disimula: "revela ocultando y oculta revelando", porque el seudónimo en sí mismo conduce a la clave de su develamiento, el cual nos permite esclarecer su sentido oculto. El seudónimo *"es un recurso que implica una declinación del yo. El seudo yo que es un productor de textos, un obrero discursivo que no se confunde con el sujeto de la obra. Así el cronista preserva al artista"* (7).

Alcanzado por la herida del doble moderno, el escritor-cronista también se torna objeto de una ceremonia ritualística. En el rito de iniciación en el periódico, el hombre enmascarado (el artista) encarna al genio que instruye a los hombres. Así, al usar el seudónimo, muere en su condición anterior (escritor) y nace en su condición de cronista. La máscara lo reviste de un "poder mágico" protegiendo

su verdadera identidad, pero exacerbando su paradójica existencia, porque *"en el disfraz se oculta la implícita adoración al otro"* (8).

En esta duplicidad, la relación del folletínista con el periódico lógicamente es ambigua: transita entre el espacio abierto y colectivo de la calle, el lugar del "otro" (el periódico) y el espacio cerrado y privado de su recinto, el lugar del mismo (el libro). En el exterior, el cronista apaga su perfil siendo "degradado" a la condición de "masa"; en el interior, preserva su producción e identidad. Pero al recrear, traducir y reinventar la cotidianidad del presente, el periodista-escritor termina haciendo de la mercadería arte, y el escritor-cronista hace del arte, mercancía. Al final, desde la transparencia de su vitrina, el exterior se hace presente para ser vendido y consumido desde la tienda periodística.

En su lucha por no perder la "aureola", el cronista moderno se asemeja a Orfeo. Como él, trata de encantar y apaciguar las amenazadoras leyes del mercado, pero sólo es capaz de adormecerlas sin conseguir destruirlas. El Orfeo moderno busca inútilmente un ideal trascendente que nunca es alcanzado por aquel que no renuncia radical y efectivamente a su propia vanidad y a la multiplicidad de sus deseos... En este duelo, Orfeo no consigue escapar de la contradicción de sus aspiraciones a lo sublime y a la banalidad y muere por no haber tenido el coraje de escoger. Pero Orfeo, contradictoriamente, también es el hombre que violó la prohibición y osó mirar lo invisible, *"el corazón de la noche"*- como dice Blanchot -; traicionó la tradición.

En la modernidad, el poeta siempre será un hombre de frontera, de la ciudad a la periferia, transitando en el umbral de la tradición y de la modernidad, deambulando en la calle y en la casa, en el periódico y en el libro, en el lugar del otro y en el lugar del mismo. Para tomarse un verdadero poeta moderno, le es preciso mirar lo invisible, traicionar la tradición, convertirse en apóstata, deshacerse de su "aureola", *"del equilibrio, de la medida y del decoro y aprender la gracia de los movimientos bruscos para sobrevivir"*; debe tomarse un hombre de la calle, de frontera, del centro y de la periferia y apropiarse de esa vida para el arte; reinventar un lenguaje para crear *"arte a partir de las disonancias e incongruencias que impregnan - y paradójicamente unen - todo el mundo moderno"* (9).

*"No es verdad, amigo, que hasta cierto punto tu simpatía fue conquistada por mis cantos? Ora, que te impide subir los peldaños restantes?"*

*(Lautréamont/ Canto V)*

A partir de la Monarquía de Junio, la lectura de novelas - pasatiempo favorito de la época - se tomó hábito en las camadas burguesas, las cuales - como señala Habermas - *"constituyen la esfera pública de una argumentación literaria, en que la subjetividad oriunda de la intimidad familiar, se comunica consigo misma para entenderse a sí misma"* (10). La lectura como diversión incita a la adopción de nuevas formas de comportamiento e incrementa la ensoñación fabuladora, ejerciendo sobre los lectores una influencia impactante, estupefaciente y narcótica (11). Con el tiempo, este pasatiempo va dejando de ser un privilegio burgués y se difunde a otros estratos, a través de la práctica de la literatura de "consumo" (divulgada en los folletines y en las *"physiologies"*, *"donde lo duradero aparece con la forma de lo transitorio"*) (12) y de la acelerada alfabetización. Ese contexto explica el porqué del surgimiento del elevado consumo de bienes culturales y de una cultura lectora, donde las personas pasaron a tener acceso a la literatura, la cual, como mercancía, establece la comercialización del intercambio cultural.

Los progresos constantes de la novela de **folletín** a expensas de los autores clásicos y del libro de historia, llevaron a la masificación del género y al surgimiento de un nuevo tipo de lector ávido de novedades y lecturas triviales. Para el lector "promedio", la literatura de "creación" nada significaba, a menos de que ésta atrajera su atención y alcanzara el éxito por haber originado un escándalo, como fue el caso de *Madame Bovary* de Flaubert, novela ante la cual el público se mostró interesado, más por la moda y la curiosidad que por razones artísticas (13). Para satisfacer la inaudita demanda, los folletinistas instalaron verdaderas "fábricas literarias", organizadas en la forma de pequeñas empresas artesanales, donde las novelas eran producidas casi mecánicamente por los "amanuenses" literarios. Desde este

momento, los folletines *"pasaron a tener tarifa de precios (regida por la demanda y no por su valor artístico), confeccionándose según un modelo preestablecido y entregadas en fecha fija"* (14).

Como sabemos, el folletín fue escrito para la naciente burguesía urbana, relativamente inculta, pero ávida de diversiones e impresionable ante lo sensacional y exagerado. De ahí, que la relación del público lector con la nueva forma literaria estuviera impregnada por la fascinación ante la novedad, la masificación y el anonimato. Al situarse en el horizonte colectivo de la calle, el periódico apaga el perfil particular del lector despojándolo de su identidad, degradándolo a una condición informe y exaltando el drama de su soledad y alienación mutua, porque el periódico "informa" (unifica): *"no produce nuevos sujetos; produce más masa. Es la lógica de la modernidad: convergencia y superposición de tiempos y experiencias, que exaltan la actualidad y el cosmopolitismo"* (15).

Las contradicciones de la modernidad también se expresan en la relación del escritor con su público lector: a medida que la esfera pública literaria avanza en el ámbito del consumo, aumenta la dependencia del literato, porque acepta sin salvedades las reglas del mercado. En esta configuración, el autor (el lado de la producción) y el lector (el lado de la recepción y del consumo) entran en el juego de la oferta y la demanda experimentando una nueva forma de coexistencia, en muchas ocasiones tensionante y contradictoria, sobre todo para el escritor. El folletinista, al someterse a las leyes del mercado y apoyarse en los fundamentos de la burguesía, pasa a ser un "servidor" involuntario de su público consumidor. Sin embargo, el escritor piensa y "fabrica" la cultura para que el público la consuma de acuerdo con sus deseos. La esfera pública literaria, ansiosa de legitimación cultural, pierde su poder crítico sobre los productores; *"desde entonces - dice Habermas - el arte moderno vive bajo el velo de la propaganda: el reconocimiento publicitario-periodístico del artista y de la obra está apenas en una relación ocasional con el reconocimiento de ellos por parte del gran público"* (16).

Desde ese momento, todos los elementos de la novela fueron concebidos para el lector y a partir de él, porque en el ámbito comercial, el público es la norma. El folletinista, al penetrar en los sentimientos más íntimos de su público, pasa a narrar (legitimar) las normas y valores de la vida burguesa, creando, a través de su novela, una relación de "identidad", donde la burguesía se siente a

gusto al verse reflejada. Además, la novela de folletín posee el "don" del entretenimiento, capacidad para elaborar con destreza, la futilidad y el detrito, los cuales aparecen revestidos bajo la apariencia de "cualidad"; habilidad para crear tensión a través de los medios narrativos, porque *"el lector no quiere vaguedades, ni problemas insolubles, ni profundidades insondables"* (17). El quiere facilidad, futilidad y diversión.

Todo acto de lectura es un diálogo, una conversación, con la sombra del escritor, pero el lector moderno "promedio" no posee los criterios ni la sensibilidad del lector "estético", el cual es un coautor que navega en las olas del texto, a procura de un estímulo, una partícula que pueda responderle como se puede vivir en el mundo presente. El lector "promedio" ve en el autor un *"maître de plaisir"*, procura en la ficción un espectáculo melodramático rígido, donde los caracteres y hechos de la realidad sean estereotipados y respondan a un modelo preestablecido; cuanto más dramático sea el desarrollo de la novela, mayor será su consumo, tal como sucedió con el teatro de la época. No es por acaso que la literatura de consumo y el teatro se constituyeron en el arte de las grandes masas del siglo XIX.

En la realidad, el ideal del escritor es hacer del lector no sólo un consumidor, sino un "productor" del texto, un coautor. Para Roland Barthes, *"nuestra literatura está marcada por el impío divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, el propietario y el cliente, el autor y el lector. Este lector cae así en una especie de ociosidad, de intransitividad, en fin, de seriedad: en vez de entrar en el juego, de tener pleno acceso al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura"* (18). O sea, en la relación autor/lector, este último espera una oportunidad, un estímulo que le permita participar en la actividad creadora, en la observación y en las reflexiones del autor. En el fondo de sí mismo, secretamente, el lector desea poseer el texto para poder borrar, suprimir, tachar, añadir, traducir, reconstruir, apagar la escritura perfecta del "otro" y, en los intersticios, crear un nuevo texto. En la recomposición, surge un texto vivo, libre, que se va escribiendo en las tramas de la pasión, en las inscripciones corporales resurgidas en la lectura de otros textos, memoria de otras voces revividas en el recuerdo... evocaciones que traicionan para poder amar. En el anagrama del texto, el cambio y la alteración de las palabras nos permiten descubrir los sentidos



secretos del autor... Poseer sus palabras es encontrar las corrientes subterráneas que atraviesan el cuerpo textual en múltiples vías, es encontrar los pliegues donde otros emergen para conformar su geografía.

Toda lectura es escritura y toda lectura/escritura es traducción; lo que el lector hace es crear puentes, pasajes, túneles, entre la escritura del otro y su propia lectura; caminos que transforman los signos en significantes, las cosas en palabras y, más que en palabras, en significaciones de su propio existir.

El lector de folletines, en muchas ocasiones y sin saberlo, se toma no sólo "consumidor", sino "coproductor" del texto: en la medida en que exige modificaciones en la acción y/o desenlace de la novela, cambios de opinión o resurrección de los personajes a los cuales el autor ya había dado muerte... En este momento, se da la fusión escritor/lector, en la cual el lector entra en el juego de la creación de la novela de folletín, instaurándose así, por un segundo, la voluptuosidad de la escritura.

## PENSAMIENTOS AL MARGEN

### 2. 'PARIS, UN BAILE DE MÁSCARAS'

#### EL TIRANO DE LAS CONCIENCIAS ERRANTES

(1) El folletín, como espacio geográfico publicado al final de la primera página del periódico, conforma textos, relatos donde se conjugan diversidades, apuntes de viaje del *flâneur*; espacio donde se privilegia lo fútil, lo incidental, lo momentáneo, las fugaces incitaciones callejeras. El folletín elogia lo pueril, lo absurdo, lo contradictorio, lo ilógico. En ese sentido, el folletinista (cronista) es un "poeta itinerante" sensible al estímulo geográfico de la ciudad, amante de lo pintoresco, coleccionista de imágenes turísticas, "movedizo pasajero del mundo en que no permanece ni penetra". Para ampliar los conceptos sobre el *folletín*, ver: HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* 17ª ed. Barcelona. Editora Guadarrama / Punto Omega, 1982, v. 3, pp.19-124; BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX" y "A Paris do Segundo Império em Baudelaire". En: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin ...*, op. cit., pp. 30-43 y 58-69; HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984; MEYER, Marlyse. "Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a cronica". En: *Boletim bibliográfico* Sao Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Secretaria Municipal de Cultura, v. 46, n. (1/4), (s.f.), enero/diciembre de 1983; Y en: *Almanaque* Sao Paulo, Editora Brasiliense, nº 8, 1978, pp. 82-99; BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido ...* op. cit., pp.143-149; CORBIN, Alain. "El secreto del individuo". En: *Historia de la vida privada* 1ª reimpressao. Madrid Taurus Ediciones, 1992; FANGER, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism* (A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965; MIRANDA CARABES, Celia (Comp.). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* México, UNAM, 1985; TORRES NAVA, Frinne del Rosario. *El hombre de la situación de Manuel Payno. Un ejemplo de la novela de folletín en México* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, mayo de 1989 (Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas).

(2) MEYER Marlyse. "Voláteis...", op. cit., p. 19. (TP).

(3) ANTELO, Raúl. *João do Rio. O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro, Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989, p. 65. (TP).

(4) FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. México, D.F., Ediciones Populares/UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, Nº 4, marzo, 1982, p. 4. (Cuadernos Populares).

(5) Para Marlyse Meyer, *"El folletín comenzó siendo un término genérico designando esencialmente el espacio en la geografía del periódico y su espíritu. Con el tiempo, el abarcador apelativo pasa a diferenciarse, algunos contenidos se vuelven comunes, y el espacio del folletín ofrece abrigo semaral a cada especie: es el feuilleton dramatique (crítica de teatro), littéraire (reseña de libros), variétés... Las mismas rúbricas con las mismas funciones y la misma libertad existen no sólo en los periódicos sino que también se extienden a las revistas. Con la ilustración - la cual, entre otras innovaciones técnicas en la tipografía marca la época moderna - van a surgir y multiplicarse hojas que son extensiones de la vocación recreativa del folletín. Con el mismo esquema básico, ampliamente ilustradas. Son los tipos de Magasin Pittoresque, Musée des Familles, etc y los muy populares magasin ingleses"* (MEYER, Marlyse, "Voláteis...", op. cit. p. 19. (TP) ). Sobre el origen y la evolución del folletín ver: HABERMAS, Jürgen, op. cit., pp. 39-58; BENJAMIN, Walter. *"A Paris do Segundo ..."*, op. cit., pp. 43-58.

(6) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., p. 22. Para Marshall Berman, el folletín *"equivale aproximadamente a un Op-Ed de los periódicos de hoy. Normalmente aparecía en la primera página o en la página central del periódico, luego abajo o al lado del editorial, con el fin de que fuese una de las primeras cosas leídas. Por lo general, era escrito por alguien de afuera, en un tono evocativo y reflexivo, para contrastar con la combatividad del editorial - a pesar de que su contenido pudiese ser escogido para reforzar (casi siempre de modo subliminal) los argumentos polémicos de su editor. En el tiempo de Baudelaire, el folletín era un género urbano muy popular, ofrecido en centenares de periódicos europeos y norteamericanos"* (BERMAN, Marshall. *"Tudo que é ..."*, op. cit., p. 143. (TP) ).

(7) Victor Hugo en *"Los Miserables"*, en casi cada nueva aparición oculta la verdadera identidad de Jean Valjean el protagonista, de manera que el juego "carnavalesco" hace con que el lector crea que surge un nuevo personaje, cuando en realidad se trata de su viejo conocido, oculto bajo el nuevo rostro que le adjudica la prosa de Hugo. En la época, muchas de las novelas fueron escritas de manera similar a la estructura típica de los folletines, lo que facilitó su publicación en la forma folletinesca. Al mismo tiempo, el folletín debido a su temática melodramática, a su inevitable interrupción de la acción al final de cada entrega. *"(...) induce a los autores a adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas y rebuscada (...) pues cuanto más dramático es el desarrollo del romance de folletín más efecto causa en el público"* (HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., p.22).

(8) BENJAMIN, Walter. *"París, capital do ..."*, op. cit., pp. 33-43 (TP). Para Benjamin, los libros de la literatura Panorámica *"se componen de varios esbozos aislados, cuyos aspectos anecdóticos configuran el primer plano plásticamente preparado de una panorámica, para el fondo informativo que corresponde al fondo pintado. Esa literatura es también, socialmente panorámica. Por última vez aparece el trabajador, fuera de su clase, como comparsa de un idilio. Las panorámicas, que anuncian una conmoción en la relación del arte con la técnica, son también expresión de una nueva forma de sentir la vida"* (BENJAMIN, Walter, *ibid.* pp. 33-34. (TP) ).

(9) BENJAMIN, Walter. *"A Paris do Segundo ..."*, op. cit., p.58. (TP). La expansión comercial de la prensa, mencionada por Benjamin, colocó el periódico como instancia mercantil, como mercancía insertada en el sistema de producción de la sociedad industrial. Las aportaciones de Marx, sobre la relación *producción-consumo*, nos dan elementos para analizar el proceso de *producción-reproducción* del periódico, en el cual, el folletín (entendido aquí como producto) surge a la luz del mercado (instancia de consumo). Para Marx, *"(...) la producción crear al consumidor (el lector) y la necesidad del producto (el folletín) (...) la producción no produce solamente un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto"* (MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*

(*Grundrisse*) 1857-58. 11ª ed. México, Siglo XXI Editores S.A., tomo I, 1980, p. 12. (los paréntesis son míos). O sea que, la producción produce el consumo en su relación con el proceso de las relaciones sociales y económicas de la producción. Ella crea una forma de consumo por las múltiples determinaciones condensadas en sí como objeto de producción. El folletín (producto) alcanza su *finish* solamente en el consumo y en el ámbito de la división técnica y social del trabajo en su interior y en su relación con el desarrollo de la forma capitalista de producción que, en el siglo XIX, ganó ímpetu con la expansión del capitalismo. La jerarquización de la división técnica de la producción periodística se procesa en quien dirige (jefe de redacción, editor, director, etc) Y en quien escribe (el escritor-cronista, el folletínista, el reportero, etc), así como en la ampliación del cuerpo de funcionarios de la linotipia, distribución de los ejemplares, comercialización, etc. Estos son elementos constitutivos del proceso de *producción-reproducción* de la prensa contemporánea, donde, ya en aquel siglo, germinaba su embrión, aún cuando de forma rudimentaria. Este proceso se ampliará diversificará e intensificará en el siglo XX, transformándose la empresa periodística en una corporación jerárquica y mercantil, insertada dentro de la "industria cultural de masas", la cual, en muchos casos, va a ser ejemplo ilustrativo de la forma monopolista de ganar mercados. La red de comunicaciones y telecomunicaciones actuales crea una nueva dimensión planetaria. En el contexto actual, se agudizan y exacerbaban al extremo aquellos elementos examinados en el siglo XIX: la relación entre el escritor y el lector; la relación del lector con su realidad reificada y recreada que entraba en tensión con la poesía; la velocidad en la producción del texto; la relación editor y escritor, etc; estos elementos en última instancia, vendrían a conformar, tal como lo señala Adorno en "*Dialéctica negativa*", la expresión intelectual del modo de producción mecanizada. Para un estudio más detallado sobre el tema ver: HABERMAS, Jürgen, op. cit.: ADORNO, Theodor W. "A industria cultural". En: COHN, Gabriel (org). *Theodor W. Adorno* Sao Paulo, Editora Ática, 1986, p. 92-99. (Col. Grandes Cientistas Sociales); SWINGWOOD, Alan. *El mito de la cultura de masas* 2ª ed. México, D.F., Editora Premia, 1981 (La Red de Jonás).

(10) Para Hauser, "*El mecenazgo es sustituido por la editora; la suscripción que con mucha precisión se definió como un mecenazgo colectivo, constituye la transición entre ambos. El patronato es la forma puramente aristocrática de la relación entre escritor y público; la suscripción vacía el vínculo, pero aún mantiene ciertos trazos de carácter personal de esa relación: sólo la publicación de libros para el público en general, público totalmente desconocido para el autor, corresponde a la estructura de la sociedad burguesa, que reposa en el intercambio anónimo de las mercancías*" (Arnold Hauser, citado por: HABERMAS, Jürgen, op. cit., pp. 301-302 (TP)).

(11) RUBIONE, Alfredo V. E. "Sobre una trayectoria marginal: los géneros menores". En: *Lecturas críticas*. Buenos Aires, Nº 2, julio de 1984, p. 41.

(12) Para Benjamin, "*La elevada remuneración del folletín de aquella época muestra que ella estaba fundada en circunstancias sociales. Había, de hecho, una correlación entre la caída del precio de las suscripciones, el incremento del sistema de aristas y la creciente importancia del folletín (...). Eso explica la elevada remuneración de tales colaboraciones. En 1845, Dumas firmó un contrato con El Constitutionnel y con La Presse, por los cuales eran garantizados, por cinco años, honorarios anuales mínimos de 63.000 francos para una producción anual mínima de 18 volúmenes (...). La opulenta remuneración de la mercancía literaria en los periódicos llevó necesariamente a situaciones negativas. Llegó a suceder que, al adquirir manuscritos, los editores se reservaran el derecho de hacer con que éstos fuesen firmados por un autor de libre elección*" (BENJAMIN, Walter. "*A Paris do Segundo ...*", op. cit., p. 60 (TP)). En "*Ocios solitarios y tesoros secretos*", Alain Corbin se refiere a dos importantes factores que, en parte, explican el porqué del éxito de la novela de folletín y su gran difusión: el alto costo y las dificultades de acceso al libro durante la primera mitad del siglo XIX, y la lectura como

pasatiempo favorito de la época. Ver: CORBIN, Alain "El secreto del individuo". En: *Historia de la vida privada* op. cit., p.191.

(13) Balzac también publicó algunas de sus novelas cortas en: *Le Siècle, Le Messager, Le Musée des Familles, Le Journal de Debats y Le Constitutionnel*. Y en las revistas: *La Revue de Paris y La Revue de Deux Mondes*. Sobre el tema, ver: CANSINOS ASSENS, Rafael. "Bibliografía de Balzac/Actividades secundarias de Balzac: El periodismo. La política. El teatro". En: BALZAC, Honorato. *Obras Completas/La Comedia Humana* Madrid, Editora Aguilar, 1971, p. LIII.

(14) BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do ..." . op. cit., p.40. Para Hauser, "El *l'art pour l'art* ha surgido del romanticismo y representa una de las armas en su lucha por la libertad: es la consecuencia y, en cierto modo, el resumen total de la teoría estética romántica. Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda tabla externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte (...) El *l'art pour l'art*, como es sabido, corresponde sólo en parte al sentimiento romántico, alejado de la sociedad y de la vida práctica; en cierto aspecto es precisamente la expresión de una actitud totalmente burguesa y artesana concentrada totalmente en la obra y en el trabajo que se está realizando (...) La doctrina de *l'art pour l'art* como glorificación de la maestría técnica en contraste con el dilettantismo romántico expresaba originariamente el deseo de adaptarse a un orden social firme" (HAUSER, Arnold op. cit., v. 3, pp. 26-27-93-94). Pero, en un sentido más amplio, se puede decir que el movimiento "del arte por el arte" en la realidad fue una lucha contra el conformismo y la conversión, la cruzada de la creatividad contra el cliché; movimiento que fue acelerado y radicalizado con las vanguardias de principios del siglo XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo, etc; movimientos que representaron una modernidad más exaltada, acentuación que constituye una forma de desarrollo). Esos movimientos hacen de la modernidad y de la vanguardia - según Compagnon - una misma definición, intentando confundirlas en un sólo movimiento, cuando en realidad suponen dos operaciones y conciencias de tiempos diferentes: la modernidad implica un sentido del presente en cuanto tal, una temporalidad intermitente o serial; y la vanguardia supone un sentido del presente en cuanto contribución al futuro, una temporalidad dialéctica. El movimiento "del arte por el arte" vino a desembocar en el culto de lo bizarro y obscuro, culto que responde a la voluntad de identificar el arte moderno en su integridad, como una reacción contra la unificación del arte y la industrialización de la cultura en la sociedad capitalista: el desarrollo de una cultura de élite autónoma, opuesta a la cultura de masas, sumisa a las exigencias de la reproducción social, se ha constituido en el principio fundamental de la tradición moderna: todas las tendencias mezcladas separándose de las masas. A partir de ese momento, la búsqueda de lo "nuevo" se va a convertir en el principio propio del arte moderno, en su automatización en relación a la industrialización de la cultura. Al respecto ver: COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 80-87; ADORNO, Theodor W. *Mínima moralía* Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 237-240; BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987.

(15) La desacralización del artista y del arte moderno es una idea desarrollada por Marx y Baudelaire. Al respecto, Marshall Berman, en su ensayo, "El *ludaxal de Macadam*", señala: "Para Marx y Baudelaire, una de las más cruciales experiencias endémicas de la vida moderna y uno de los temas centrales del arte y del pensamiento modernos, es la desacralización. La teoría de Marx localiza esa experiencia en un contexto histórico mundial: la poesía de Baudelaire muestra lo que ella es por dentro. Sin embargo, ambas tienen reacciones emocionales muy diferentes. En el *Manifiesto*, el drama de la desacralización es terrible y trágico: Marx mira para atrás y su visión abarca figuras heroicas como Edipo en Colono, el rey Lear a la intempe, luchando contra los elementos (...) extrayendo de la propia desolación una nueva forma de dignidad

*Los ojos de los pobres contienen su propio vámana de la desecralización, allá todavía la escala es íntima y no monumental, las emociones son melancólicas y románticas, no tan trágicas ni heroicas. Sin embargo. Los ojos de los pobres y el Manifiesto pertenecen al mismo mundo espiritual"* (BERMAN, Marshall. "Tudo que é ...", op. cit., p. 152 (TF)).

(16) Ibid, p. 115 (TP). En el mismo ensayo, Berman, al referirse al movimiento de "el arte por el arte" señala: *"La sociedad burguesa a través de su insaciable impulso de destrucción y desarrollo y de su necesidad de satisfacer las insaciables necesidades por ella creadas, produce inevitablemente ideas y movimientos radicales que ansían destruirla. Pero su propia necesidad de desarrollo la habilita a negar sus negaciones internas: ella se nutre y se revigora de aquello que se le opone, se torna más fuerte en medio de presiones y crisis que en tiempos de paz, transforma la enemistad en intimidad y los detractores en aliados involuntarios"* (Ibid. (TF)).

17) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., p. 85.

(18) Arnold Hauser, refiriéndose a los motivos que llevaron al surgimiento de la novela naturalista, afirma: *"(...) la novela naturalista sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. Intentan satisfacer a sus lectores burgueses, tanto si son partidarios de Saint-Simon y Fourier como si no lo son, y creen en el arte social o en 'el arte por el arte' porque no hay un público lector proletario y, aunque lo hubiera, su existencia no podría sino causarles dificultades"* (HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., pp. 8-9).

(19) BERMAN, Marshal. "Tudo que é ...", op. cit., p. 116 (TP).

(20) Honorato Balzac, citado por: WISNIK, José Miguel. "Ilusões a perder". En: *Folha de S. Paulo* (Tendência/Debates), São Paulo, 31 de maio de 1991, pp. 1-3 (TP).

(21) Ibid.

(22) Ibid.

(23) Ibid. En el mismo artículo, Wisnik señala que lo que actualiza aún la novela de Balzac *"es el hecho de que sus periodistas tienen una notable conciencia, crítica, de todos esos procesos de uso y abuso del poder, como si leyesen en las vísceras de la incipiente y floreciente prensa de entonces los futuros poderes ilimitados de esa que, aliada a la publicidad 'hará y deshará monarquías' con la misma facilidad con que hace y deshace contextos"* (Ibid).

## EL FRISO DE LA VIDA

- (1) BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". En: COELHO, Teixeira (org). *A modernidade de Baudelaire*. Sao Paulo, Editora Paz e Terra S/A. 1988, p. 161 (TP).
- (2) BENJAMIN, Walter. "*Paris, capital do ...*". op. cit., p. 40 (TP).
- (3) BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". op. cit., p. 163 (TP).
- (4) MATOS, Olgária de. "A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças" (Texto presentado en la 34ª Reunión Anual de la SBPC en el Simpósio: Cidade e Utopia) (mimeo), p.45. (TP).
- (5) SCHORSKE, Carl E. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler". En: *Punto de Vista (separata)* Buenos Aires, año 10, Nº 30, julio-octubre de 1987, p. XV.
- (6) MAUROIS, André. "En Busca de Marcel Proust". En: *Semana* suplemento de La Jornada, México, D.F., 22 de septiembre de 1991, p. 31.
- (7) BERMAN, Marshall. "*Tudo que é ...*". op. cit., p. 154 (TP).
- (8) *Ibid.* p. 142 (TP).
- (9) SCHORSKE, Carl E., op. cit., p. XV.
- (10) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 12 (TP).
- (11) BENJAMIN, Walter. "*Paris, capital do ...*", op. cit., p. 39 (TP). En la travesía de la ciudad, el flâneur establece una práctica discursiva que obedece a relaciones verosímiles donde se vinculan las prácticas semióticas con las espaciales. La caminata del flâneur puede ser vista como una forma de lectura de la ciudad, lectura que permite un proceso de apropiación del sistema topográfico. ¿Contra qué espacios anda el flâneur? Así, caminar se transforma en un acto de enunciación que permite reconocer el divorcio entre la forma y su uso. O sea, si la caminata se transforma en una práctica simbólica, se da una separación entre la forma canónica y su uso, lo que sería igual a una operación con el código, a revelar un estilo, a portar un enunciado (un signo). "La forma como camino se expresa en la forma de caminar donde se revelan los usos". De ahí que el cronista "itinerante" (el flâneur) opere con diferentes códigos y lecturas de la ciudad, diferentes configuraciones del espacio urbano. Pero caminar también tiene que ver con el tiempo presente (una sola posibilidad en juego), principio de selección del espacio urbano. Si el orden espacial organiza un conjunto de posibilidades, el flâneur sólo actualiza algunas de esas alternativas (principio de selección). No obstante, caminar no implica sólo un acto de lectura, también remite al acto de escribir, a un principio de selección donde las relaciones variadas permiten diferenciar, establecer unidades discontinuas a través de las cuales se introducen marcas en el espacio, tributarias de un yo (un aquí y un ahí). Quien camina lee, quien lee

selecciona y quien selecciona escribe nuevas formas de participar con otros códigos, nuevas maneras de comunicarse en la calle, señales que permiten que el caminar se reproduzca.

(12) BAUDELAIRE, Charles. op. cit., p. 174 (TP).

(13) Ibid, p. 178 (TP).

(14) BENJAMIN, Walter. "A Paris do Segundo..." , op. cit., p. 64 (TP).

(15) MATOS. Cigána de. "Os arcanos do ..." , op. cit., p. 48 (TP).

(16) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: *Cuadriño (Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda)*. México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 22.

## LA MIRADA, LA PLUMA Y LA VOLUPTUOSIDAD

(1) "Los representantes del llamado 'naturalismo' tuvieron que luchar contra la hostilidad de la crítica hasta 1860, y contra la Universidad durante toda su vida. La academia continuó cerrada para ellos, y nunca pudieron contar con una ayuda por parte del Estado. Flaubert y los hermanos Goncourt son acusados de delitos contra la moral y Baudelaire es incluso condenado a una multa considerable (...) La hipocresía de la burguesía está acompañada de un descenso sin precedentes en el nivel general de educación. El Segundo Imperio, que produce el arte de Flaubert y Baudelaire, es al mismo tiempo el periodo en que nace el mal gusto y la escoria inartística (sic) de los tiempos modernos" (HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., pp. 86-105). Si Arnold Hauser y, de alguna manera, Walter Benjamin, señalan que la llamada "literatura de creación" quedó fuera de los folletines, Marshall Berman, por su parte, resalta al folletín como la forma por la cual los poemas en prosa de "El spleen de París" hicieron su primera aparición. "En el tiempo de Baudelaire - escribe Berman -, el folletín era un género urbano popular al extremo, ofrecido en centenares de periódicos europeos y norteamericanos. Muchos de los grandes escritores del siglo XIX usaron esa forma para darse a conocer al público de masas: Balzac, Gogol y Poe, en la generación anterior a la de Baudelaire; Marx y Engels, Dickens, Whitman y Pasternak, en su generación" (BERMAN, Marshall, op. cit., pp. 143-144 (TP). Sin embargo, no podemos considerar a Baudelaire como un folletínista por el simple hecho de haber publicado "El spleen de París" en la forma de folletín. No obstante, él sí fue "un cronista de la vida urbana moderna", la cual quiso expresar a través de una nueva forma, de un nuevo lenguaje: el poema en prosa, forma que responde al formato de las noticias, a la fragmentación de los nuevos tiempos. En el prólogo del "Spleen..." dirigido a Arsène Houssaye, Baudelaire escribe una especie de manifiesto poético en que se erige como portavoz de las inquietudes literarias de los nuevos tiempos y de toda una generación en la búsqueda de nuevas vías de expresión después de la caída del romanticismo. Para él, la vida moderna exige un nuevo lenguaje: "una prosa poética musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia" (BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París* México, D.F., Editora Fontamara, S.A., 1989, p. 18).



(2) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 23 (TP).

(3) Joao do Rio, citado por: ANTELO, Raúl, op. cit., p. 23 (TP).

(4) Ibid.

(5) BERMAN, Marshall. *"Tudo que é ..."*, op. cit., p. 155 (TP).

(6) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 25 (TP).

(7) Ibid.

(8) Ibid, p. 29.

(9) BERMAN, Marshall. *"Tudo que é ..."*, op. cit., p. 156 (TP).

(10) HABERMAS, Jürgen, op. cit., pp. 67-68 (TP).

(11) Alain Corbin, refiriéndose a la evolución de las maneras de lectura en el siglo XIX, considera que: *"La evolución de los comportamientos acompaña a la mutación de la red de distribución. La lectura oral, en la esfera doméstica, se mantiene a pesar de que declina, lo mismo que la práctica de la escritura dictada (...)"* "La lectura solitaria va siendo desplazada por la lectura pública que se "(...) *práctica en la biblioteca, en el círculo, en el café o en la sala de la biblioteca circundante, pero implica recogimiento, una manera de abstraerse del entorno, en definitiva, un conjunto de actividades de las que el pueblo se sentirá excluido por mucho tiempo. Por otro lado, leer en soledad equivale a veces a situarse conscientemente en medio de un grupo de lectores y mantener por ello relación con unos interlocutores imaginarios"* (CORBIN, Alain, op. cit., pp. 194-195).

(12) HABERMAS, Jürgen, op. cit., pp. 198-199 (TP).

(13) Sin embargo, apesar del éxito de *Madame Bovary*, la imparcialidad e impersonalidad de Flaubert significan, tal como afirma Hauser, *"(...) la renuncia a la acción melodramática (propia del folletín) aversión e incluso simplemente intrigante; la preferencia por la descripción de la vida cotidiana, monótona, carente de variedad llana; la evitación de todo extremo en el modelado de sus personajes; la ausencia de todo énfasis de lo bueno o lo malo en ellos; la renuncia a toda tesis, a toda tendencia, a toda moral, en suma, a toda intervención directa del proceso y a toda interpretación directa de los hechos"*. (HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3, pp. 89-90 (el paréntesis es mío) ). En realidad esta actitud impersonal de Flaubert es producto de su relación antitética con el romanticismo y de su aversión por la buguesía, las cuales terminan siendo la fuente de su inspiración y el origen de su naturalismo.

(14) Ibid, p. 21.

(15) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 26 (TP).

(16) HABERMAS, Jürgen, op. cit., p. 206 (TP).

(17) HAUSER, Arnold, op. cit., p.105.

(18) BARTHEZ, Roland. *SSZ* Lisboa, Edições 70, 1970, p. 12 (Col. Signos) (TP).

### ***3. BAJO EL SIGNO DEL CISNE***

## LA CARROZA DORADA

*"Musa, la máscara apresta/ ensaya un  
aite  
jovial/ y goza y ríe en la fiesta/  
del carnaval".*

*(Rubén Darío)*

¡Ya viene el desfile! Ya se oyen las armoniosas canciones anunciando la fiesta de carnaval. Música y danza, fanfarrias y fuegos de artificio, máscaras y risas, fantasías y alegorías: la carroza dorada hace su entrada triunfal. Un estrepitoso orgasmo se avecina, en tanto la ciudad nerviosa estremece el sosegado reposo del silencio. El carnaval ha llegado. Es la época de Pierrot y Colombine, deliciosa escusa para olvidar; momento indicado para *"caminar ajeno a un mundo que, de puro mal representado, ya no nos puede engañar"* (1). Desde "la carnavalesca noche luminosa", los modernistas saludan la aurora de la modernidad.

Con la llegada del modernismo, se instala una fiesta visual y sensitiva impregnada de tumulto y policromía. Todo es "escenografía, situación, representación", decorativismo de fachada: *"El mundo poético hispanoamericano se llena con imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas, sátiros, efebos, cisnes, náyades, centauros, libélulas, princesas, abates, colombinas..."* (2). A medida que avanza el desfile, se va cambiando de escenario y de fantasía, se va devorando y reinventando, descontextualizando otras culturas para desacralizarlas o enaltecerlas. Sin embargo, esa exhibición festiva *"responde (...) a una visión unitaria del mundo, a una filosofía cosmovisionaria que se adentra, desde la peculiar proyección de la literatura, en la doble negación de un sentimiento común: el exceso y sólo el exceso, es el manjar del verdadero modernista"* (3).

Los textos modernistas se caracterizan por una "superposición estética y una configuración sincrética abarrotada", en la cual se da la fusión de lo sagrado con lo profano, de lo singular con lo colectivo, de lo tradicional con lo nuevo, de lo exquisito con lo sórdido, de lo almibarado con lo amargo, formando costelaciones de las cuales se alimentarán e impregnarán las manifestaciones literarias hispanoamericanas posteriores (4). La obra modernista es la narración de un viaje hacia la aventura estética; transporte hacia el goce espiritual y hacia la sordidez del mundo; transición de lo antiguo hacia lo moderno. Desde ese punto de vista, el modernismo puede ser visto como una "carroza viajera" que, en su agitado periplo, tocó los principales arquetipos culturales de la época: la musicalidad poética del simbolismo francés, la exacerbación del yo y el exotismo de los mundos orientales explorados por los románticos, la rica visión plástica parnasiana, el lujo y el cosmopolitismo de la *Belle Époque*, para terminar redescubriendo, a la vuelta de su decurso por lo exótico y remoto, la vida y el ambiente de nuestros pueblos americanos.

Esa hibridización de tendencias y estilos, ese eclecticismo, hace que el modernismo sea al mismo tiempo parnasiano y simbolista, "decaente" y romántico, impresionista y naturalista, esteticista y realista, analítico y sintético (comprensión lúcida del mundo). El es exaltación de su propia creación: "apoteosis de la nada en las ruinas del tiempo". En el modernismo, se da el "contemporáneo florecer" de direcciones artísticas completamente opuestas y de elementos desmesurados, confusos y extravagantes que expresan caprichosa y libremente, una nueva visión e interpretación del mundo presente: "el ser interrogando al hombre". En este sentido, y a pesar de sus múltiples contradicciones, puede aseverarse que la poética modernista también presenta un carácter universal, transnacional y transcultural, propio de una época de acelerada circulación de ideas y estilos. *"El modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna"* (5).

El cruzamiento de normas y valores que actúan en los textos modernistas dio origen a una pluralización de tendencias y estilos: universalismo, cosmopolitismo, subjetivismo, a veces, anarquismo, inventiva, sofisticación verbal; un erotismo limítrofe; búsqueda de situaciones límites del punto de vista psíquico o moral, esteticismo. Más que una poética de la modernidad, el modernismo puede ser visto

como una "erótica" y una ética. *"Erótica: la idea de que la vida (el cuerpo) es más importante que la obra. Ética: en su contradictorio antipositivismo (que no deja de ser antimodernismo) que los lleva a despreciar la máquina y el progreso material, prefiriendo el lujo y el exotismo, porque sólo lo bizarro es bello"* (6). Por eso, los modernistas fueron "hombres un poco mundanos y un poco diletantes, apasionados por la vida como un deporte nuevo".

Ante la pérdida de las ilusiones, la fragmentación del tiempo y la consagración del instante (culto al presente), el hombre moderno siente necesidad de recuperar la plenitud de su existencia, o por lo menos, crear el simulacro de ésta. De ahí que la misión de los modernistas fuera la de "bordar el vacío" con las formas redondas, suntuosas y plenas; con los ambientes cargados y las atmósferas exóticas: *"decurso de una obsesión- afirma Paz -, horror al vacío"*. Para llenar esa oscuridad, prefieren las metáforas brillantes y sonoras, las prosas pomposas llenas de brocados, encajes y pedrerías. *"La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo - y de lo nuevo a condición de que sea único - es avidez de presencia más que de presente"* (7). El modernismo fue un movimiento marcado por "el signo de lo controversial y lo caótico". El abigarramiento de imágenes, los contrastes cromáticos, la amalgama y sobrecarga de múltiples elementos diversos y contrastantes, producían un vertiginoso desvarío que en mucho nos recuerda el vértigo barroco. Camavalización, percepción delirante, vértigo lúcido/lúdico que conduce a una "transcendencia hueca", a la "imagen del no ser": "pasión abstracta", acumulación de objetos/signos, sucesión de máscaras que ocultant/revelan *"La desilusión de la vida, la enfermedad de vivir y el cansancio generado por esa fuga permanente de lo vivido"* (8).

En los textos modernistas, también se presenta una visión mística del mundo. Discursos/textos que, en última instancia, son un intento de reconciliación con la unidad perdida: dispersión del ser en la unidad del tiempo. Formas, colores, vibraciones, fusión de los sentidos en uno, pluralidad del universo en la integración cósmica. Para oponerse al mecanicismo positivista, los modernistas enarbolan la bandera del esoterismo, del ocultismo y la teosofía, *"(...) formas tardías, pero no muy evolucionadas, de un sincretismo religioso en que la magia antigua, el espiritismo y las creencias gnósticas renovadas por algunos visionarios y filósofos renacentistas iban a fundirse"* (9). La fusión de tendencias y estilos

también propiciará el sincretismo de las creencias ortodoxas (cristianismo) con las heterodoxas (misticismo). Lo sagrado y lo profano, lo lúcido y lo lúdico: dos mitologías, dos poéticas, dos concepciones antagónicas del mundo conviviendo en un mismo universo. En la fusión de estos dos sentimientos tan contrarios que ocupan toda la historia de la humanidad, se tramará la lírica modernista. Las producciones poéticas, sobre todo las de Dario, Nervo y, años más tarde, López Velarde, *"desgranar la lucha entre lo cristiano, noble culto de todo lo espiritual, y el paganismo, divinización y espiritualización de lo animal"* (10): fascinación y fastidio hacia la religión tradicional; admiración y exaltación hacia lo desconocido. De ahí que ellos sean "poetas de la sensualidad espiritualizada", que de igual forma *"cantan a la materia triunfante, como elevan un himno a la espiritualidad dominante y avasalladora"* (11). Sin embargo, su visión mística no se reduce a un sincretismo religioso, sino que, en el fondo de sí mismos, conciben el arte como una *"pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como todas las pasiones"* (12). El arte, micromundo del mundo y expresión de esa realidad, está habitado por *"el espíritu que es la fuente de la inspiración poética y el arquetipo de todo transcurrir: 'ama tu ritmo y rima tus acciones'"* (13). La naturaleza es la morada del espíritu; el ritmo y la belleza, su manifestación. El arte, la vía de acceso para la reconciliación del hombre con el cosmos.

*"Y no hallo sino la palabra que huye,  
la iniciación melódica que de la fuente fluye..."  
(Rubén Darío).*

Con el modernismo se inicia un momento de apoteosis técnica sin precedentes en la historia literaria hispanoamericana, donde la búsqueda de la novedad y de la originalidad será la norma de oro impuesta. *"La originalidad del modernismo - afirma Paz - no está en sus influencias sino en sus creaciones"* (14). Desde este punto de vista, puede decirse que la originalidad del modernismo consistió *"en crear lo inesperado con la materia de lo existente"* (15). Así, el trabajo sobre la lengua se convierte en un proceso de "transformaciones y reordenamientos" obtenidos mediante la transmutación y relaboración de las experiencias poéticas anteriores, con la hibridación de las nuevas tendencias: *"Al penetrar en ciertos secretos de armonía - revela Darío -, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia fue mi pensamiento descubrirlos en español o aplicarlos (...) La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades ¿por qué no podría adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia?"* (16). Para lograr esa síntesis creadora, es necesario crear/recrear un nuevo lenguaje, por medio de la revitalización del idioma, la reforma verbal, la incorporación del lenguaje coloquial, el abuso de "arcaísmos y neologismos", y *"aunque la multiplicidad será (...) la norma, habrá formas del pasado que se disolverán, y que si posteriormente reaparecen, es muy cambiadas"* (17).

La búsqueda de un lenguaje visual adecuado a su época, lleva a los modernistas a asumir la función estética como deber. De ahí que se dediquen a desarrollar una profunda renovación de la lengua poética heredada, abandonando las ordenaciones usuales y los clichés empleados por la generación anterior. Esta ruptura los llevará a un conocimiento minucioso e interior de las técnicas poéticas, dándole especial atención a la melodía interior, a la expresión rítmica, a la búsqueda de "la divina analogía". Para ello, realizan una reforma verbal prosódica sin alterar la sintaxis del idioma: novedad en los adjetivos, estudio y fijez de del significado etimológico de cada vocablo, aplicación de la erudición



oportuna, aristocracia léxica. En fin, los modernistas intentarán convertirse en perfeccionadores poéticos, haciendo del movimiento una "escuela de pureza artística", cuyo objetivo prioritario será "(...) *'salvar la isla del arte en el mar de la vida banal'. La estética, como tabla de salvación, la impostura del texto, la veleidad superior a través de la cual el hombre puede rescatarse de las otras mentiras de la vida'*" (18).

El gusto por las innovaciones métricas y las inversiones verbales los llevó a realizar una profunda renovación técnica del poema a través de la exploración de las posibilidades rítmicas del idioma: amor por las imágenes insólitas, los vocablos exóticos, las palabras brillantes y sonoras, el tono insolente, las frases sensuales, las estrofas sinuosas y fluidas, la fantasía verbal (alternancia de metros y ritmos), la versificación irregular y la invención métrica. El poema se hace breve, *"circunscrito a la sensación pasajera. La invención de largo aliento podrá reaparecer (...) pero será ya una cobertura puramente aparential, donde lo narrativo es cojitranco y donde todo se disuelve en sus partes independientes..."* (19).

Al igual que los románticos alemanes y los simbolistas franceses, los modernistas ven en el ritmo la "fuente de la creación poética y la llave de oro del universo". El modernismo busca en la música *"un lenguaje sutil y refinado, un sistema de armonías y ritmos, unas raíces pitagóricas que otras corrientes literarias no habían sabido explorar hasta entonces"* (20). A partir de esa exploración, el lenguaje ("doble mágico del cosmos") se vuelve visual y sonoro; armonía de colores, formas y líneas. Recobra por la poesía su ser original, vuelve a ser música y significación al mismo tiempo. Pero *"por la herida de la significación, el ser pleno que es el poema, se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo"* (21).

En el plano literario, el modernismo establece la ley de oro impuesta por Darío: *"sé tu mismo"*. Así, la creación poética entra en la onda de una "vertiginosa elaboración personal", que en mucho se asemeja a las reglas de fabricación modernas, porque en el nuevo sistema las formas también ingresan a la época liberal y se adaptan a sus exigencias: "los hombres se doblan al ambiente, los medios al sistema". Al entrar en la era del libre intercambio, América Latina no solo será importadora de bienes de

consumo, sino que pasará a ser una incipiente "exportadora" de bienes culturales. Con el modernismo, se dará una intensificación cultural no conocida hasta el momento. Proliferarán nuevos creadores, multiplicidad y variedad de obras, eficiencia artística superior, factores estos que permitieron trazar, según Angel Rama, *"un complejo entramado de problemas y posiciones artísticas. Sobre él se asienta el intento de una literatura orgánica. No se trató simplemente de un conjunto de creaciones artísticas importantes, sino que ellas, al corresponderse con la problemática básica de la nueva sociedad en trance de instaurarse, alimentaron la primera explicación artística del mundo que se inauguraba para el continente latinoamericano"* (22).

La lucha por la independencia poética y la reinención de una nueva tradición; la imposición del subjetivismo como valor único de la experiencia poética; el deseo de originalidad y la perpetua búsqueda de la novedad, y al mismo tiempo, la inclinación hacia el pasado remoto y las tierras distantes; la exaltación de la belleza como valor único e ideal de la poesía, y del arte, como "bien supremo"; la función estética como deber del artista; "la absoluta independencia de toda idea moral, pedagógica o utilitaria"; la reintegración del hombre con el cosmos; "la supremacía del sueño sobre la vigilia y del arte sobre la realidad"; su negación a la utilidad, el horror al progreso, a la técnica y la democracia y, sin embargo, su profunda fe en la actualidad como manifestación temporal de la existencia, fueron algunas de las máximas aspiraciones que distinguen la estética modernista, a partir de las cuales se dio, tal como señala Octavio Paz, *"la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica"* (23).

## LA CARAVANA PASA

*"Y el cuello del gran cisne blanco que me  
interroga"  
(Rubén Darío).*

Con el modernismo se inicia una nueva actitud ante el mundo y la vida. Más que un movimiento o una tendencia literaria, fue una actitud estética que alcanzó todas las esferas culturales. A partir de él, se dió - como señala Juan Ramón Jiménez - *"un encuentro nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza"* (1). Este movimiento "contracultural", opondrá la poesía a la técnica; la interiorización poética al individualismo, cientificismo y positivismo de la burguesía liberal (2). El modernismo pasará a exaltar una nueva visión del mundo en la que los intelectuales de esa escuela, por medio de la poesía, también se sentirán capaces de dominar el futuro: "colocando el arte en el centro de la vida, y al poeta, en el centro del destino humano", así esperan transformar el mundo. Para lograr esta transformación, es necesario que el poeta se convierta en visionario, en mago, y la poesía, en una *"operación mágica, un conjuro, una penetración en una realidad muy distinta de la que podemos conocer mediante la lógica, la razón o la ciencia"* (3). El poema será el medio alquímico que el modernista encuentra para llegar a la "verdad", a esa verdad que se halla inscrita y transfigurada en el corazón de las cosas, porque *"la palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, aprisionar el alma de las cosas"* (4).

Esta visión del mundo inspirada por la magia, la teosofía y el gnosticismo, no es propia de los modernistas. Ella ya había sido descubierta por los románticos alemanes y redescubierta por los simbolistas franceses, de quienes los modernistas retomarán muchos elementos. Para los románticos, como para los simbolistas - sobre todo para Baudelaire -, el mundo es un tejido de correspondencias y

armonías, y *"todo lo que existe y se desarrolla en el cosmos, en el gran mundo externo, tiene un equivalente en el microcosmos, en el pequeño mundo en que el individuo vive y piensa y siente. El microcosmos y el macrocosmos se corresponden y pueden interactuar porque son parte de una realidad total aún más vasta"* (5); nostalgia de la unidad cósmica, "tránsito de lo plural a lo único", fusión de la heterogeneidad del universo. Los modernistas no dejarán de lado esta visión, la retomarán. Para ellos, la iluminación del poeta (visión) permite revelar la belleza que se halla oculta en el corazón de las cosas, elevando los más triviales y viles objetos a la categoría de obras de arte. Cuando la percepción del poeta disgrega el objeto por la inserción del yo, se anulan las distancias que lo separan del mundo exterior; se rompe con la dualidad interna dando paso al transporte del sentido para el espíritu. A partir de ese momento, se instaura la creencia en la "imaginación creadora" como la reina de todas las facultades del entendimiento: *"Cálamo - dirá Darío -, pon el símbolo divino de la letra / en gloria del vidente cuya alma está en su lira"* (6).

Desde la publicación de *Azul* (1888), libro inaugural del modernismo, Rubén Darío se convierte en el iniciador de una nueva tradición poética, en el "gurú" del movimiento. Será su emblema, su derrotero, su "antes y después": *"(...) un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar"* (7). El nuevo "corpus poético" instaurado por Darío, dará origen a un cambio general en la sensibilidad y en el lenguaje hispanoamericano, abriendo las puertas a la modernidad. A partir de él, los nuevos cánones del arte serán: la exaltación de la belleza sin reglas; el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad - expresión del nuevo mundo surgido, desde una interioridad exasperada - (8); "la vertiginosa elaboración personal"; la invención original y novedosa; el trabajo artístico del idioma a través de la síntesis creadora; la fascinación ante la pluralidad cósmica; la negación de toda escuela, sin excluir la propia; el anhelo de independencia cultural y autonomía política. Esas reglas y valores, entre muchas otras, tendrán como principal objetivo, "modernizar" nuestra poesía, *"asimilar la tradición poética moderna e insertar nuestra poesía en esa tradición"* (9). Para lograr este propósito, Darío rompe con la tradición española más inmediata, la cual insistía en una poesía declamatoria, sentimental y naturalista, para imponer una nueva tradición. Al romper con el lenguaje, la estética, y la moral de su

tiempo, instaura la tradición de la ruptura, la cual preparará el camino para la subversión de las futuras vanguardias hispanoamericanas. Pero, al mismo tiempo, rescata y revaloriza la línea barroca creada por Gracián, Teresa, Góngora y Quevedo (10). También hará suya la línea baudeleriana o simbolista, pero por el lado aparential, más que por las vertientes más profundas o riesgosas - que años después desencadenarían los movimientos de vanguardia - (11), porque éstas lo colocan en conflicto con sus creencias interiores. Rubén Darío no permanecerá demasiado tiempo al lado del esteticismo, ya que, como señala Angel Rama, *"nunca pudo resolver su conflicto y vivió tironeado por sus elementos contrastantes (...). Se limitó a una solución estratificadora, que mantenía en capas separadas y escalonadas jerárquicamente una concepción moderna, urbana, inyectora de extranjeras, que coronaba la sociedad, y otra tradicionalista, de inserción rural, españolista y conservadora, sobre la que se ejercía el dominio de la primera"* (12). Pareciera que para ser moderno fuera necesario ser revolucionario y conservador al mismo tiempo; vivir la vida en la paradoja y la contradicción.

Punto de confluencia entre América y Europa, el modernismo reinventa una nueva tradición poética que intenta consumir y trascender el romanticismo, pero, al mismo tiempo, como ya señalamos, recupera y reanuda una tradición centenaria detenida en el siglo XVII: el barroco español. Desde entonces, la literatura española pasará a ser una más de las escritas en nuestra lengua, y no la más importante. Los poetas modernistas en cuanto críticos (lectores) de una realidad circundante y circunstancial, dialogaron no sólo con las corrientes vanguardistas europeas herederas del romanticismo alemán, sino también con la tradición hispánica del Siglo de Oro que, a pesar de su sepultamiento, luchaba a toda costa por mantenerse viva. De ahí, resulta un proceso tensionado por múltiples contradicciones, donde se expresa la pugna entre la tradición y la modernidad (13). El modernismo no sólo es un estilo artístico que exterioriza una visión más lúdica de la existencia y un sentido más abarcador del mundo, sino también una concepción del arte más dinámica y activa, en la medida en que no presenta el carácter unitario, en el sentido estricto, ni la homogeneidad armónica de la tradición anterior. Pero si en algunos aspectos era un movimiento nuevo, dinámico e innovador, en otros, no pasaba de ser un mero renovador de ideas y de actitudes antiquísimas: *"La originalidad de nuestro poeta*

- dice Paz, refiriéndose a Rubén Darío - *consiste en que, casi sin proponérselo, rescucita una antigua manera de ver y sentir la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones"* (14).

El intento de renovación de los valores artísticos y culturales emprendido por el modernismo (15), "su sed de novedad y delirio de arte", su lucha por alcanzar la autonomía poética, dio origen a profundas transformaciones que alteraron el rumbo de la literatura y las artes, no sólo en hispanoamérica sino también en España, porque desde entonces, todos los escritores del momento estarán "condenados a respirar su atmósfera". La poesía hispanoamericana en su intento por liberarse de los rezagos del romanticismo y de la servidumbre naturalista, conquista su primera independencia poética de la metrópolis, "invirtiendo el signo colonial" que la regia: "*Nuestro modernismo- dirá Darío- , si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana"* (16). "*Los poetas nuevos americanos de idioma castellano hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España... a la corriente que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal"* (17). Pero, a pesar del fuerte deseo de ruptura y de renovación estética, la tradición romántica continuará presente en el modernismo (18), porque con él, el romanticismo no muere, sino que se aburguesa, se afrancesa, continúa respirando. La idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio; el hacer brillar la poesía, no como obra, sino como pura conciencia en el instante; la iniciación en el misterio de la música ideal y rítmica; la imposición del mundo de la subjetividad sobre el de la razón; la reintegración del mito y del símbolo como instrumentos artísticos universales; el descubrimiento del poder de la obra "ser" (y no más representar) sin contenidos o con contenidos indiferentes, poder que le permite afirmar, en conjunto, lo absoluto y lo fragmentario, la totalidad, "*pero en una forma que, siendo todas las formas, esto es, al final no siendo ninguna, no realiza el todo, pero significa, al romperlo"* (19); ver la poesía como una obra de creación que se produce a sí misma en un movimiento sin fin y sin determinación, siempre nueva, inagotable y libre; la búsqueda de una nueva forma de realización poética que propicie

un nuevo estado de lenguaje y de creación, serán, en fin, algunos de los principios energéticos del romanticismo que subsistirán en el modernismo, vía el simbolismo.

Parafraseando a Blanchot (20), podemos decir que, al igual que los románticos, los modernistas deciden tomar como poco importantes ciertos elementos, y otros, como únicos y auténticos: por accidental, el gusto por la religión; por esencial, la exaltación de la belleza; por episódica, la preocupación por el pasado lejano; por determinante, el rechazo de la tradición más inmediata, la búsqueda de la originalidad y el apego a lo nuevo, la consecuencia de ser moderno; por trazo momentáneo, las tendencias de la época; por trazo decisivo, la pura subjetividad que no tiene patria. Y es precisamente en esos trazos decisivos y contradictorios que podemos ver una actitud moderna, a pesar de que el modernismo concibe sólo una cara de una compleja situación entramada de tensiones y conflictos, como fue su propio momento histórico: ser hombres de fin de siglo marcados por el sino de la modernidad, puentes entre dos mundos, líneas de luz de lo conocido hacia lo desconocido: *"y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita / con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita"* (21) Así tratará de definir su contradicción el poeta de la lira universal.

El profundo deseo de ser modernos, "la voluntad de participación en la plenitud histórica", la conciencia de estar fuera de la historia viva, llevan a los modernistas a ver la modernidad y el cosmopolitismo como términos sinónimos, a postular la actualidad (el presente) como única meta, como un medio para insertarse en el ahora. *"Desear ser su contemporáneo-* afirma Paz, refiriéndose a Goethe o a Tamerlán *- implica una voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra.."*(22). Sin embargo, esa actualidad que, a primera vista parece plenitud de tiempos históricos, carece de enfrentamiento, porque no la "habita ni el pasado ni el futuro"; es un tiempo vacío, *"condenado a negarse a sí mismo, porque lo único que afirma es el movimiento"* (23). El modernista, a pesar de su obsesión por lo nuevo, es incapaz de juzgar su propio tiempo de manera histórica o dialéctica. De ahí, su "carácter socialmente condicionado", su visión unitaria del mundo, en la que no existe la tensión temporal de la existencia. Por

eso, en muchas ocasiones, los modernistas se rinden a las contradicciones de su revuelta con suicidios glorificantes. En otras, prefieren elogiar el poder, *"como en los versos que Rubén Dario dedicó a Mitre, o al águila americana (...)* Ocurre que, muy frecuentemente, las miradas de estos escritores, mas vueltos al humanismo tradicional de que al nacer de lo nuevo, ain cuando vislumbran la aurora de la modernidad, no pueden verla sino con los 'lentes crepusculares empañados', para retomar la expresión de Françoise Ferris" (24). Sin embargo, la búsqueda de una nueva forma de realización poética va a propiciar un nuevo estado del lenguaje y de la creación que sólo germinará años más tarde, como ya afirmamos, con el "estallido" de la llamada poesía moderna hispanoamericana. En este sentido, no podemos dejar de reconocer - a pesar de las paradojas y contradicciones - que en el modernismo ya se encuentran los principios energéticos de nuestra poesía moderna. El modernismo - como el romanticismo alemán - fue semilla, polen, esencia, embrión y germen de nuestras vanguardias. Todas las tentativas poéticas contemporáneas hispanoamericanas están íntimamente ligadas a ese gran comienzo. En las entrelineas de sus textos, subyacen fragmentos, partículas: flujos/influjos/reflujos de las futuras voces, múltiples visiones de un espíritu común: nuestra poesía moderna.



## **PENSAMIENTOS AL MARGEN**

### **3. BAJO EL SIGNO DEL CISNE**

#### **LA CARROZA DORADA**

- (1) PEÑA, Pedro J. de la. "Prefacio". En: PEÑA, Pedro J. de la. *El feísmo modernista (Antología)* Madrid, Ediciones Hiperión, p. 14.
- (2) PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: PACHECO, José Emilio. *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México, UNAM, t. I, p. XLI.
- (3) PEÑA, Pedro J. de la, op. cit., p. 14.
- (4) Los escritores modernistas, afirma Angel Rama. *"se ven impelidos a recoger en una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas, y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del siglo XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el período de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no sólo en cuanto período de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales"* (RAMA, Angel. *Rubén Darío y el modernismo* (circunstancia socioeconómica de un arte americano). Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 42).
- (5) PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XI.
- (6) ANTELO, Raúl, op. cit., pp. 16-17. (TP):
- (7) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 21.
- (8) PEÑA, Pedro J. de la, op. cit., p. 9.
- (9) DURÁN, Manuel. "Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán en busca de magia y poesía". En: *Semanal/La Jornada* México, D.F., nº 217, 8 de agosto de 1993, p. 28.

(10) "Prologo" (s/a). En: DARÍO, Rubén. *Poesías de Rubén Darío* 2ª reimpresión México, Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1989. p. 7.

(11) *Ibid.*, pp. 7-8.

(12) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 20. Para Angel Rama, en el modernismo *"la religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que ha quebrado el público real. Y el idealismo renacentista y el esteticismo, los únicos asideros autónomos que en primera instancia descubren los poetas como territorios propios que les permitan justificarse y redefinir su función social"* (RAMA, Angel. op. cit., p. 48).

(13) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". op. cit., p. 27.

(14) *Ibid.* p. 17. Angel Rama, refinándose al evidente progreso de la actitud imitativa del modernismo en relación a las corrientes hispanoamericanas anteriores, señala: *"Si en el modernismo aún se prolonga la imitación, el hecho de que el patrón oro de la poesía sea la originalidad y la búsqueda de la novedad, comienza a establecer una contención al proceso mimético. Pero aun en aquellos casos en que las similitudes son muy flagrantemente entre los modelos franceses y las imitaciones hispanoamericanas, cabe reconocer que en estas últimas se registra un acento de autenticidad que faltaba en sus antepasados. En los hechos el poeta no copia fórmulas verbales; también acomete experiencias concretas, reales, de tipo similar: se enfrenta a situaciones semejantes, aunque más pálidas que las primigenias del otro lado del océano; comienza a tantear una creación más perdurable por más verdadera"* (RAMA, Angel, op. cit., p. 36).

(15) PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XVIII.

(16) Rubén Darío, citado por: PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XVII.

(17) RAMA, Angel, op. cit., p. 17.

(18) PEÑA, Pedro J. de la. op. cit., p. 10.

(19) RAMA, Angel, op. cit., pp 17-18.

(20) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: *Cuentos y crónicas de Amado Nervo* México, UNAM, 1971, pp. XV-XVI. Para Octavio Paz, los principales inventos e innovaciones de los modernistas fueron: *"la resurrección del endecasílabo anapéstico y el provenzal; la ruptura de la división rígida de los hemistiquios del alejandrino, gracias al 'encabalgamiento'; la boga del eneasílabo y el dodecasílabo; los cambios de acentuación; la invención de versos largos (hasta de veinte y más sílabas); la mezcla de rítmicas distintas pero con una misma base silábica (ternaria o cuaternaria); los versos amétricos: la vuelta a las formas tradicionales, como el cosante..."* (PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 25).

(21) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 36.

(22) RAMA, Angel, op. cit., p. 44.

(23) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 28.

## LA CARAVANA PASA

(1) Juan Ramón Jiménez, citado por: DURÁN, Manuel. "Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán en busca de magia y poesía". En: *"Semana/La Jornada..."*, op. cit., p. 26.

(2) Por positivismo, entendemos la lógica instrumental que exige que cada individuo tenga en sus acciones una actitud racional y calculada en relación a la planificación de las ventajas a ser conquistadas. El positivismo "suprime la metafísica y la religión, sistematiza las nociones de progreso, orden y ciencia". En México, el positivismo "despojará al clero de su último redacto, la escolástica; sustituirá la enseñanza humanista, la teología y la metafísica; será el arma en el proceso de descolorización. Es el único medio de imponer un nuevo orden que termine con la violencia y el caos; un sistema de pensar y asimilar la cultura europea a fin de obtener el desarrollo de nuestras potencialidades, la base ideológica de una sociedad inspirada por los ideales de libertad económica y progreso científico" (PACHECO, José Emilio, op. cit., pp. XXXI - XXXIII). También Ver: CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara/Xelli, 1991, pp. 23-24.

(3) DURÁN, Manuel. "Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán en busca de magia y poesía". En: *"Semana/La Jornada..."*, op. cit., p. 28.

(4) Rubén Darío, citado por: PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: *"Cuadrivio..."*, op. cit., p. 32.

(5) DURÁN, Manuel. "Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán...", op. cit., p. 28. Octavio Paz, refiriéndose a la fascinación que Rubén Darío experimenta ante la pluralidad cósmica, señala: "Darío siente esa heterogeneidad como la prueba o manifestación de la unidad: cada forma es un mundo completo y simultáneamente es parte de la totalidad. La unidad no es una; es un universo de universos, movido por la gravitación erótica: el instinto, la pasión. El erotismo de Darío es una visión mágica del mundo" (PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: *"Cuadrivio..."*, op. cit., pp. 52-53). Esta visión estética de Rubén Darío se emparenta con la visión baudeleriana, expresada en su soneto "Correspondencias": la naturaleza es un templo, el hombre atraviesa bosques de símbolos y, en unidad perfecta, se corresponden perfumes, colores y sonidos.

(6) DARÍO, Rubén. *"Poesías de Rubén Darío"*, op. cit., p. 99. Para los modernistas, la creación poética dependerá del movimiento interior, menos socializado de la conciencia personal: subjetivismo por la vía baudeleriana, ota de las aportaciones simbolistas al modernismo, el cual le permitirá, como señala Angel Rama la "instauración de una creación poética sin reglamentos, libérrima y subjetivizada", mediante la cual se puede expresar, desde una interioridad exasperada, la modernidad. Pero la subjetivación - nueva norma del liberalismo del siglo XIX - desintegra "la noción misma de movimiento colectivo, unitario, aglutinante de hombres (...) refuerza el criterio de la desemejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio (...) de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera 'patente de fabricación', sea preservada de toda imitación, resulte irreplicable en el mercado". Así, las formas poéticas "también ingresan a la época liberal y se adaptan a sus exigencias" (RAMA, Angel, op. cit., pp. 15-16-18). Sin embargo, consideramos

importante destacar que esta fe en la capacidad creadora del poeta ya existía desde el romanticismo. Para los románticos alemanes, el verdadero sujeto es el habla, porque ella se cree purificada de toda particularidad objetiva, ella sólo es en la existencia del poeta, allí donde el puro sujeto se afirma diciendo "YO", yo que escribe y hace obra del habla y del habla poesía; poesía que pretende expresar la esencia de las cosas. Es por eso que el "YO" del poeta es la única cosa que importa, no más la obra poética, sino la actividad siempre superior a la obra real y solamente creadora cuando se sabe al mismo tiempo capaz de evocar la obra en el juego soberano de la poesía: vida transformada en poesía, inicio de la creación poética.

(7) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena...", op. cit., p. 13. Sin embargo, Federico Cris, en los prólogos a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1934)* y *Antología de la poesía iberoamericana (1954)* considera a los llamados precursores - José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal - como los iniciadores del modernismo, y no a Rubén Darío. Al respecto ver: PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XVI; y, CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 24.

(8) RAMA, Angel, op. cit., p. 15.

(9) PAZ, Octavio. "Excursiones e incursiones". En: *Vuelta*, México, D. F., Nº 199, junio de 1993, p. 9.

(10) En ayuda del cambio de estilo vino además la tradición local española, rescatando sobre todo la poesía de Luis de Góngora (1561-1627) quien ahora pasó a ser apreciado justamente por las cualidades de su poesía. Al respecto, afirma Hugo Friedrich: "*Lo que se descubrió en Góngora fue su capacidad de idealizar, de forma cerebral e imaginativa al mismo tiempo, relaciones remotas entre cosas de la naturaleza o del mito, su lenguaje como continua transformación de los fer... enos, actuando en 'elipsis metalingüísticas', el encanto de su estilo oscuro, altamente artístico, inagotable en construir copias poéticas al mundo real, el rigor de su técnica poética, sobre todo de saber dar a sus versos, mediante alteraciones sintácticas, un grado máximo de tensión y, por fin, la reconciliación de sus dificultades con la fascinación de sus sonidos*" (FRIEDRICH, Hugo. *Estructura da lírica moderna*. Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978, p. 145 (TP)).

(11) Algunos escritores como Poe, La Fontaine, Bloy, son incluidos por Darío en su colección de los "raros". A otros simbolistas como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé los saquea esporádicamente, en especial a éste último. Al respecto nos dice Angel Rama: "*Es su lección la que ambiciona, aunque a veces se quede a medio camino, demorado junto a los parnasianos que intentan un pacto de contrarios territorios. A partir de esa lección interroga la tradición poética española en una retrospectiva que le lleva del siglo XVII a los orígenes medievales, cumpliendo una operación revalorizadora que sólo puede advenirse como magistral: el trasvasamiento de esa creación vanas veces secular según la óptica del subjetivismo de fines del siglo XIX*" (RAMA, Angel, op. cit., p. 22).

(12) *Ibid.*, p. 23.

(13) Conviene reconocer que en el modernismo hispanoamericano la pugna entre la tradición y la modernidad no se realizó efectivamente, tal como en Europa, ya que la modernidad como "traición de la tradición" no ocurrió plenamente durante ese periodo. Lo que realmente se dio fue una renovación y revalorización del idioma, un proceso de hibridación de lenguajes, una juxtaposición de tendencias y estilos, más que una verdadera ruptura, la cual sí se llevó a cabo con las corrientes vanguardistas que se desarrollaron más tarde. Puede decirse que el modernismo fue un movimiento de transición

entre el romanticismo y la vanguardia, situado a medio camino entre el simbolismo y el parnasianismo ("pacto de contrarios territorios") en el que subsistían muchos elementos conservadores que insistían en perpetuarse en las entrañas de las manifestaciones de renovación literaria. El modernismo tampoco puede ser visto como un movimiento de vanguardia, porque en vez de querer conquistar un sitio (espacio), busca insertarse en el ahora (tiempo). La vanguardia (instrumentación de la violencia) aboga por la instauración de lo imposible (la utopía). De ahí su imperioso deseo por transgredir lo posible (la modernidad). En su subversión revierte el orden establecido, la realidad. El modernismo carece de manifiestos que son la acción programática de agresión al mercado escogida por un grupo creador homogéneo y hegemónico. Así es temprano para lograr una verdadera "desacralización" del arte hispanoamericano y será necesario esperar los movimientos posteriores al 24 para tener una actividad de conjunto visando al desacato y la desobediencia. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que en los textos modernistas ya se revela la matriz destructiva del espíritu nuevo; ya se encuentran los gérmenes de la angustia del hombre moderno, cuya subjetividad se fragmenta cada vez más. Este aspecto revela y delata algunas manifestaciones vanguardistas en estos escritores, heridos por el hado de la dualidad y la paradoja.

(14) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 54.

(15) Aunque Rubén Darío no escribió manifiestos - tal como lo hicieron algunos escritores simbolistas -, en los que reflexionase metódicamente sobre las principales concepciones estéticas del modernismo, muchos de sus ensayos, y sobre todo algunos de sus prólogos, pueden ser vistos como discursos paralelos a su obra poética, en los que esboza y divulga algunas de las ideas teóricas y estéticas del movimiento, y, en donde resalta su deseo de renovación de los valores artísticos y culturales. Para José Emilio Pacheco, lo más próximo a la teoría son algunos prólogos de Darío y en especial dos textos: "Parnasianos y decadentes" (1888) y "Los colores del estandarte" (1896). En el primero, escribe Pacheco, "Darío traza una estética de las correspondencias, habla de llevar el arte de la palabra al terreno de las otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música (...) Pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas' Y en 'Los colores del estandarte', explica su empeño por lograr una síntesis creadora: 'Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia fue mi pensamiento descubrirlos en español o aplicarlos (...) La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogocidades ípor qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego, ambos idiomas están, por decirlo así, hechos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos puede haber idénticos artifices. La evolución que llevara al castellano a este renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que en España está amurallada de tradición, cercada y enizada de tradicionalismo (...)'" (PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XVII). Sin embargo, además de estos dos textos citados por Pacheco, también deben considerarse como discursos críticos en los que Darío aborda directamente aspectos esenciales de literatura y crítica literaria: "El modernismo" (España contemporánea / 1901); "La joven literatura" (España contemporánea / 1901); su prólogo a *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901); el preámbulo a *Cantos de vida y esperanza* (1905); *El canto errante* (Dilucidaciones. A los nuevos poetas de las Españas) (1907), entre otros. Al respecto ver: DARIO, Rubén. *Rubén Darío. El modernismo y otros ensayos* (Sel., pról. y notas de Iris M. Zavala). Madrid, Alianza Editorial, 1989. En este libro, Iris M. Zavala realiza una selección representativa de algunos textos de Rubén Darío, a partir de cuatro secciones: los prólogos y ensayos críticos, donde el autor divulga algunas de las ideas estéticas del modernismo; artículos y semblanzas sobre autores finiseculares importantes; artículos propiamente políticos; las crónicas de viaje, las cuales ponen al descubierto aspectos importantes del paisajismo subjetivo modernista.

(16) Rubén Darío, citado por: RAMA, Angel, op. cit., p. 11.

(17) Rubén Darío, citado por: PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 23.

(18) No debemos olvidar que no existe producto del arte moderno, impulso emocional ni impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo: *"Toda la exuberancia- nos dice Hauser -, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desentrenado y descoidado proceden del Romanticismo"* (HAUSER, Arnold, op. cit., v. 2., p. 342). Es por eso que todo el siglo XX ha dependido artísticamente del romanticismo, a tal punto que las vanguardias derivan de él, pues a pesar de sus irrealizaciones, el romanticismo nunca perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática.

(19) BLANCHOT, Maurice. "O Athenaeum". En: *Folhetim*, Suplemento da Folha de Sao Paulo. Sao Paulo, nº 593, 27 de mayo de 1988, p. B-2. (TP).

(20) *Ibid.*

(21) RUBÉN DARÍO, op. cit., p. 61.

(22) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 18.

(23) *Ibid.*, p. 21.

(24) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 17. (TP). Sin embargo, la actitud de Rubén Darío hacia los vecinos del Norte es ambivalente: siente profunda admiración y respeto hacia la cultura angloamericana, pero mira con temor su expansionismo, temor que es expresado en la forma de antimperialismo. Pero su antimperialismo - nos dice Paz - *"no se nutre de los temas del radicalismo político. No ve en los Estados Unidos la encarnación del capitalismo ni concibe el drama hispanoamericano como un choque de intereses económicos y sociales. Lo decisivo es el conflicto entre civilizaciones distintas y en diferentes periodos históricos (...) Darío no cierra los ojos ante la grandeza angloamericana (...) pero se ruega a aceptar que esa civilización sea superior a la nuestra (...) Ve en el imperialismo yanqui el principal obstáculo a la unión de los pueblos de habla española y portuguesa"* (PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", op. cit., p. 45). Tiempo después, Darío reconocerá su error y espontáneo entusiasmo: *"En Río de Janeiro... yo panamericanicé / con un vago temor y poca fe"* (*Ibid.*, p. 50). También ver: PACHECO, José Emilio, op. cit., p. XLIX.

#### **4. MIRADAS FRIAS, MIRADAS VORACES**

## EL INAGOTABLE COLIBRI

*"En el cuento de amores el ingenio puede  
todo. ¿por qué no reunir el encanto  
a lo mortal?"*

*(Ignacio Manuel Altamirano)*

En México, el folletín (novela por entregas o espacio de variedades publicado en el pie de página de los periódicos y revistas) surge con fuerza a mediados del siglo XIX, hacia 1845 -1846, época en que el folletín francés ya inicia su ocaso. Por esos años, también se editan *El siglo XIX* y *El Monitor Republicano* (1), periódicos que comenzaron a incluir en sus publicaciones folletines, crónicas, poemas, narraciones, avisos teatrales, biografías de personalidades, reseñas literarias y artículos ligeros sobre diversos aspectos, instaurando esas nuevas "modalidades literarias" para alimentar la imaginación de los lectores y oyentes. Pero sería *El Imparcial*, el que años después, vendría a consolidar el desarrollo de la prensa moderna en México, con la inclusión del telégrafo y de modernas rotativas (2). Al mismo tiempo, revistas como *El Renacimiento*, *La Juventud Literaria*, y años más tarde, la *Revista Azul*, la *Revista Moderna* y *El Mundo Ilustrado*, entre muchas otras (3), adoptarán el patrón impuesto por los pioneros, realizando una notable expansión de la vida cultural y literaria, que tuvo en estos medios su principal apoyo. Así, en las páginas de esos periódicos y semanarios, se empezaron a realizar los primeros ejercicios literarios, registrando - tal como señala José Luis Martínez - *"La respiración diaria de las letras: las polémicas, los homenajes, las primeras reacciones frente a obras luego memorables y los entusiasmos que se marchitaron; el descubrimiento de autores de otras lenguas; las necrologías, las bromas y los juegos de ingenio. En suma, cuanto va tejendo la trama de la literatura llegue o no a ser historia"* (4). Escritores como Manuel Payno, Justo Sierra O'Reilly, Florencio M. del Castillo, Pantaleón Tovar, Juan Díaz Covarrubias, Eligio Ancona, Luis G. Inclán, Manuel M. Flores, José María Bustillos, Guillermo



Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Carlos Díaz Duffó, Amado Nervo, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, entre muchos otros, dejaron en las páginas diarias de esos periódicos, los rasguños expresivos de su producción primera, anticipo de sus futuros libros, testimonios que nos hablan de la creación literaria de una época.

A partir del surgimiento del folletín, los periódicos mexicanos, al igual que los franceses, comenzaron a medrar con la publicación de las novelas por entregas y con las temáticas leves y banales de las "variedades", a tal punto que los folletines pasaron a constituirse en la "columna vertebral" de los diarios, pues eran los textos que mayores ganancias aportaban a la naciente industria. Así, estos nuevos géneros se adecúan y acomodan a su forma de circulación: el periódico - órgano que limita, subordina y relativiza la autoridad del sujeto literario -; al mismo tiempo, luchan por sobrevivir de su breve existencia en los diarios, alcanzando su verdadero cuerpo en el libro, donde la palabra perdura a través del tiempo. Sin embargo, en la medida en que el género se "canoniza", va perdiendo su tensión e impacto. La novedad va dejando de ser moda y, como todas las modas, paga el precio del olvido. Con el pasar del tiempo, el folletín se convierte en una "dama de abolengo venida a menos".

Pero antes de su olvido, esa crónica híbrida de lo "útil y lo fútil", se convirtió en el espacio periodístico más popular y rentable del momento y como todo en nuestras letras, vino importado de la literatura francesa, donde estuvo tan en boga. Como en Francia, el folletín mexicano puede definirse como un inagotable género literario y periodístico, moderno, impreciso, confuso y con gran poder de adaptación. Esa nueva y conflictiva "entidad literaria" nació del periódico, así como el folletinista surgió del periodista. Copiando el modelo de la "matriz", el folletín mexicano también fue denominado bajo todas las modalidades iguales a las de la metrópoli, como fue el caso del *feuilleton* que, como vimos anteriormente, consistía en un espacio vacío al final de la primera página de los periódicos y revistas, destinado al entretenimiento, y usualmente conocido con el nombre de "variedades". Sin embargo, el nombre de folletín fue aplicado sobre todo para designar la novela por entregas, abuela de las actuales telenovelas (5).

Si Francia fue el modelo periodístico del siglo XIX, en México, la copia del modelo fue fundamental en el paso a la literatura. La producción folletinesca en nuestro país floreció en consonancia con el auge de los periódicos y revistas ya que éstos se constituyeron en el medio a través del cual la mayoría de los escritores publicaba sus obras, sin olvidar que muchos de ellos, con la desacralización del escritor (6), "sobrevivían" gracias a los escasos recursos que el medio les proporcionaba. Del periódico, el folletín heredó su concisión y agilidad, dos aspectos fundamentales que irán a marcar las pautas de su futura estructura. Desde su nacimiento, la novela por entregas estará marcada por el sino de la contradicción derivada de su propio medio de circulación: morosidad y agilidad, truculencia y concisión, nuevos parámetros de la sociedad moderna. No obstante, la influencia y aclimatación del folletín en tierras americanas, permitieron el posterior desarrollo de la novela moderna, que heredó del folletín inúmeros recursos narrativos que colaborarían para su cristalización: síntesis en las descripciones y diálogos largos, ágiles, con compulsivo desarrollo de las acciones; movilidad de los planos espacio-temporales, permitiendo el desenvolvimiento de intrincadas tramas; hábil manejo de los episodios, vértigo en las acciones y descomposición del relato lineal para dar paso a una narrativa pluridimensional y esférica, donde se fusionaba la aventura con la historia (7); cortes y suspenso al final de las acciones; perfeccionamiento estereotipado de los personajes y recurrente utilización de patrones situacionales (8); movimiento infinito de la memoria, donde cada capítulo es enlazado hábilmente con el siguiente, desencadenando un sin fin de relatos concatenados por el flujo de la narración, etc. La influencia del folletín para la novelística del siglo XIX fue importante, ya que en él se conjugaron corrientes literarias en boga, como la novela histórica y la novela de aventuras, cuya fusión permitirá el nacimiento de una nueva narrativa, de la cual se alimentará la literatura posterior. Además, permitió una estrecha relación de identidad entre el escritor, la sociedad y los medios de consumo, posibilitando el posterior desarrollo de la industria cultural y la consecuente "democratización" del consumidor.

Al género folletinesco (ficción en serie), se juntaron otros géneros literarios como la crónica, el cuento, la reseña, las narraciones y los poemas; géneros entendidos por los escritores de la época como "vehículos" para comunicar emociones placenteras al lector común, procurando, al mismo tiempo,

fortalecer sus creencias y ampliar su imaginario, logrando - como decía Altamirano - "la fusión del encanto con lo moral". Para lograr tal tarea, los escritores se dedicaron a describir la nación y a promover un estilo de vida que les permitía "afirmar la nacionalidad glosándola": *"Documentemos al país, cedámosle los más variados y amenos ejercicios mnemotécnicos, que a los nacionales les dé gusto y les adule los pormenores de comidas, paseos, crímenes célebres, festividades y conmociones políticas, personajes ilustres o excéntricos, sobresaltos históricos e innovaciones de la moda (...) y centrado en el menoscupio al paisaje rumoroso: léperos y pelados, chinas y pinacates"* (9). El folletín en México propició no sólo una transformación periodística, sino también permitió un cambio cultural y una nueva expresión literaria, convirtiéndose en una de las primeras manifestaciones de la ficción mexicana y en un "espacio de experimentación", donde los camaleónicos y fluctuantes folletinistas ejercían múltiples funciones: traducían los folletines y los *feuilleton* variedades divulgados en los periódicos y semanarios franceses, publicaban novelas en la forma de folletín y escribían crónicas, poemas sentimentales, cuentos, notas, artículos literarios y misceláneos de carácter histórico y científico, en los folletines; textos escritos en un tono leve para permitir el rápido acceso del lector común. Todas estas actividades les permitieron un hábil ejercicio de la pluma. Sin embargo, están obligados a competir con la noticia, la cual se *"convierte - como señala Monsiváis - en el acontecimiento que se vuelve noticia"* (10), y el reportero, *"aquel entrometido e impertinente profesional del espionaje periodístico, mal escritor (...)"* (11); el cual es visto por los escritores no sólo como un rival, sino como un "escribiente" de la palabra y un detentor del lenguaje público (12). En el calidoscopio del periódico, el mundo de la expresión rica y compleja de los folletinistas lucha por no ser liquidado ni sustituido por la pura información de los hechos diversos, pero en la pugna, pareciera que se deshucieran en medio de las aceleradas y brutales informaciones. Sin embargo, del caos informativo, resurge la figura densa y particular del cronista, quien rescata con su lenguaje coloquial, sutil y poético, las noticias de su destino circunstancial y pasajero, fundiendo su experiencia personal en la fragmentación del tiempo; a su vez, transforman el pensamiento en mercancía para ser consumida diariamente por los voraces lectores.

A la publicación de los folletines nacionales, también se sumó el gran suceso comercial: la traducción de las novelas folletinescas publicadas en los periódicos franceses: "*Los Misterios de París*"; "*El Conde de Montecristo*"; "*El Judío Errante*"; "*El Capitán Pablo*" son algunas, entre muchas otras novelas reproducidas en fascículos, por la prensa mexicana. Así, la producción francesa pasa a competir con la nacional. A partir de la década de 40, esas publicaciones dieron lugar a la transformación del "*feuilleton*" en el folletín, tal como se le conoció después. Finalmente, la mezcla de lo útil y lo fútil está pronta para ser digerida en la forma de un exótico coctel lleno de deleites y novedades, fruta nacional mezclada con licor francés.

La prensa mexicana no sólo copió la receta periodística francesa, sino también aquel espacio vacío que de inicio la caracterizó: en los primeros folletines, no sólo se publicaron materias traducidas de los periódicos y semanarios franceses y novelas por entregas en la forma de folletín, sino también textos diversos, reseñas, crónicas anónimas, chismes sociales, modas, artículos históricos y científicos, etc; relatos que narraban con levedad los asuntos cotidianos y triviales de la sociedad francesa y mexicana, para ganar así un mayor número de lectores. Instruir y divertir pareciera ser la consigna de los periódicos: informar, uniformar y "narcotizar" para vender más y más. Así, la máscara de lo nuevo pasa a identificarse con lo moderno (13). La presencia maciza de los folletines en los periódicos y revistas mexicanos nos muestra el auténtico folletín, fecundo abuelo de todas las novelas posteriores; abuelo que también serviría - como señalamos anteriormente - de laboratorio de creación y de experimentación para la producción nacional, pues en ese espacio tan huido, se hicieron los primeros intentos de nuestra literatura nacional, de aquella literatura libre de las pugnas entre conservadores y liberales, por la que tan vehementemente abogaba Ignacio Manuel Altamirano. No debemos de olvidar que para mediados del siglo XIX, escritores como Pacheco, Ortega, Ignacio Ramírez, Francisco Zarco, Ignacio Rodríguez Galván, Juan Bautista Morales, Fernando Calderón, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Antonio García Cubas, y muchos otros, casi todos pertenecientes a la Academia de Letras, ejercitaron su pluma en los diarios y revistas de la época (14), incursionando en un medio donde la "transparente" palabra periodística pasa a competir con la densidad y opacidad del lenguaje literario. Casi todos los escritores

de la época se inclinaron ante la nueva ley; no sólo se limitaron a trasferir el modelo, sino a legitimar la nueva práctica cultural sirviendo de lengua del Estado y del poder. Los folletistas son "transmodelizadores referenciales", porque traducen y confirman una determinada organización de lo real. De ahí que las narrativas periódicas semanales puedan ser vistas como *"narrativas regionales, entendiendo regional no en el sentido lingüístico o geográfico convencional, sino en la medida que presentan una perspectiva única; una problemática obsesiva, sin embargo simple; una incapacidad (feliz) de articular los conflictos estéticos e ideológicos y, por último, una economía discursiva, con pocos imprevistos, adaptada al tramado sentimental del relato"* (15).

A los folletines (variedades) publicados en periódicos, se sumaron los divulgados en revistas (hebdomadarios bi o tri semanales) casi todos dirigidos a las señoras, aquellas mismas destinatarias de las crónicas y de los poemas sentimentales, adictas a las golosinas comercializadas y a las dulzuras literarias. Las revistas abundantemente ilustradas, aparecen como "hojas recreativas" donde también se publican crónicas, novelas por entregas, artículos, poemas, y otros deleites, posibilitando la reconstitución de un recreativo comunitario, en su mayor parte dirigido, como el periódico, a un público lector y oyente. No debemos olvidar que en la época, a pesar de que la gran mayoría de la población era analfabeta, la prensa sí existió para el "pueblo", porque ese "pueblo"- como señala Carlos Monsiváis -se interesó siempre por lo ocurrido en la nación que lo excluía. Pero existió como escenario que orienta el deambular de los actores. Un ejemplo de ello es el narrado por Guillermo Prieto sobre la acogida a *El Siglo Diecinueve*, en Zacatecas (1844): *"El día de correo se esperaba con ansia El Siglo y en cafés y tiendas, zaguanes y plazas, veíase un hombre leyendo el periódico en medio de una agrupación de gente (...)"* (16). Puede decirse que, *"La cultura oral se encargó de multiplicar influencias y alfabetizados y analfabetos de todos los sitios del país se conmovían por igual - aunque no del mismo modo - con poemas heroicos y editoriales flamígeros, y su conmoción influía después en los propios periódicos"* (17).

Los textos recreativos de las revistas, así como las novelas por entregas divulgadas en los periódicos, también pueden ser vistos como "espacios de experimentación" en el ejercicio de la traducción. Traducciones que en su mayoría eran adhesiones al modelo, imitaciones, tergiversaciones; y a pesar del inicial "resentimiento" contra lo francés, fueron vitales para la sobrevivencia del periódico. José Luis Martínez, refiriéndose a las traducciones francesas publicadas en la revista *El Renacimiento*, señala: *"Si estas huellas francesas pueden considerarse prolongaciones adelgazadas de lo que era costumbre desde los orígenes de nuestro periodismo literario, el interés por otras culturas europeas sí puede considerarse una de las conquistas de El Renacimiento, aunque no se trate siempre de innovaciones. En lo que se refiere a la cultura alemana, las penetraciones que aparecen en la revista pueden considerarse las primeras en México"* (18). Los precursores de la novelística también serán los redactores de los periódicos y los traductores de los folletines franceses e ingleses: Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra, Ricardo Ituarte, José Rosas Moreno, Ignacio Mariscal, Mamel Payno, en la primera etapa; y en la costelación modernista, Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Amado Nervo, entre otros. Todos ellos notables escritores, periodistas y, algunos, traductores de los principales sucesos folletinescos, así como de poemas y artículos publicados en los periódicos y revistas europeas y norteamericanas. Traductores que también pueden ser vistos como vehiculadores de un nuevo mundo, desterritorializadores e inventores de simulacros que al viajar en otras lenguas, atraviesan fronteras y derrumban límites.

Como en Francia, el folletín mexicano estuvo destinado a un público heterogéneo que se deleitaba con lo sensacional, picante, crudo y exótico de su contenido. Ese hibridismo, más la interrupción de la acción al final de cada entrega, despertaron gran curiosidad y aceptación unánimes en el público lector, pasando a constituirse en el género más popular de la época. Género en el cual también se registraron los acontecimientos sociales, políticos, artísticos y culturales, convirtiéndose en una gran crónica de la sociedad decimonónica.

Cuando el folletín surge en hispanoamérica, trae consigo la maravillosa fórmula que tanto éxito le diera en Francia. La novedad recién importada surtió tal efecto en nuestro medio que sólo necesitó una breve aclimatación para lograr suceso. Así, este extravagante género pasó a constituirse en el elemento culturizador cotidiano de la época, a tal punto que Ignacio Manuel Altamirano apostaba a la novela como un medio *"para abrir el camino a las clases pobres para que lleguen a la altura del círculo más inteligente"* (19). El impacto del folletín fue tan fuerte que llegó a modificar el rumbo de la novela, marcando la ruta "popular" de la nueva narrativa moderna. La novela por entregas surge, como ya vimos, bajo la ola democrática impuesta por la Revolución Francesa, la cual se extendió a tierras americanas. Cuando incursionó en nuestro medio, el folletín encontró un clima propicio para su desarrollo, llegando también a constituirse en la primera gran empresa cultural masificadora, abriendo un nuevo espacio de diversión para la gran mayoría de la población, iletrada pero ávida de novedades, la cual pareciera ver en la levedad de las temáticas folletinescas un antídoto contra el peso de la vida moderna. Para que se diera esta masificación cultural, fue determinante su relación con el periódico, su vehículo de divulgación por excelencia, el medio básico de distribución de la escritura y el lugar donde se debatía la "racionalidad, la ilustración y la cultura" que diferenciaban a la élite de la élite. Al respecto, Jorge Ruedas de la Serna, refiriéndose a esta simbiótica relación entre empresarios y folletinistas, señala:

*"(...) partieron de una clara conciencia del tipo de público al que estaban destinadas y, por haberse publicado generalmente en folletín, se vincularon de modo más estrecho al gusto y a la demanda de los lectores. Diversos fueron los factores que incidieron en esta nueva forma de producción literaria: la presión del editor, interesado en aumentar la circulación del periódico mediante relatos sensacionalistas y acordes al gusto del público, y la de éste a quien se le abrió la posibilidad de expresar su opinión conforme iba recibiendo las parcelas del folletín, y cuya aprobación o disgusto podía medirse por el incremento o disminución de la venta del diario. Esta mecánica obligó a los escritores a ponderar de modo prioritario el servir del público lector, a efecto de garantizarse el mayor éxito"* (20).

En consecuencia, la forma de actuación del lector (aquí entendido como el interlocutor de la crónica o de la novela de folletín) sobre el autor, estuvo dada por el órgano de circulación del texto: el periódico, el cual encomendaba el folletín para ser leído por un público específico, limitando la producción literaria a la institución periodística. ¿Pero cómo responde el autor a ese intruso?

En México, los lectores de las novelas por entregas también intentaban interferir en los rumbos de la intriga, en el destino de los personajes, a través de las cartas del lector, pero esa forma de intervención aparece como algo apenas esporádico y a nivel del desarrollo temático. Sin embargo, existe una otra forma de interferencia, sólo que constante o permanente, que es la que el periódico lleva consigo y para el cual el autor produce el folletín, cuyas características están en todas partes: en las obras vehiculadas que lo antecedieran y cuyos recuerdos continúan resonando en los artículos y materias que circundan el folletín, en el nombre del logotipo de la publicación, etc. El autor se acomoda en ese espacio y responde a las interrupciones de esos destinatarios de manera creativa. Sin embargo, en su sentido más amplio, se puede decir que la novela de folletín propició una repercusión amplia y activa en el contexto social en el cual surgió, formando opinión, cristalizando e iluminando nuevas visiones del mundo, dialogando con formas arcaicas de gusto y de comportamiento, cambiando así al lector (diálogo tensionante con la tradición), actuando en las imágenes preconcebidas que la burguesía formulaba acerca del hombre y del mundo.

Si la novela de folletín es diferente de la novela publicada en libro, tanto en su temática como en los aspectos de composición, el folletín, también es diferente de la crónica, aunque los dos géneros frecuentemente transitan dentro de sus propias fronteras. De ahí que sea importante establecer la relación del texto literario - en el caso de la novela de folletín y de las crónicas publicadas en los folletines - con su forma de circulación, para poder determinar las condiciones de producción literaria que se dieran en ambos casos. Es decir, preguntamos por los límites, determinaciones y posibilidades que el periódico impone y/u ofrece a la creación literaria. Si partimos del presupuesto de que los folletines, en su sentido más amplio, son un tejido de relaciones, fragmentos de novelas, cuyos episodios pertenecen a una categoría transtemporal, a un tiempo anterior, donde los acontecimientos que se producen sólo son una



variante de la realidad (21), la relación de la novela de folletín con su publicación en capítulos, en los folletines de los periódicos y revistas del siglo XIX, está mediada por la fragmentación, por la interrupción al final de cada entrega. Así, la novela por entregas, como ya señalamos, se adecúa y acomoda a su forma de circulación: cortes en capítulos y relativa autonomía de los mismos, suspensos al final de cada entrega, primacía de las peripecias, prolongamiento extensivo de las acciones sin profundización de las mismas, etc. Todas estas adaptaciones son hechas única y exclusivamente para satisfacer a los lectores y, consecuentemente, para incrementar las ventas. Al establecerse esta retroalimentación entre lectores y folletinistas, *"aquéllos- nos dice Emmanuel Carballo - hacen sentir sus preferencias y antipatías (al adquirir o dejar de comprar folletines) y de ese modo influyen en el novelista, a quien pueden exigir, por ejemplo, que modifique la historia, conceda mayor jerarquía a ciertos personajes agradables y destituya a determinados personajes ruines"* (22).

Dentro del cauce seguido por el folletín, descubrimos que su éxito resultó no sólo de su proyección más allá de sus fronteras, sino, ante todo, de su vinculación con el "consumo", propiciada por la emergente industria cultural, basada en el nuevo modelo periodístico de la época, la cual lo elevó a la posición de "novedad", de suceso, de actualidad, en fin, de moda para ser consumida diariamente. Escritura nacida de y para la banalidad, permitió, a través de la capacidad literaria de los folletinistas, disparar las fronteras entre la realidad y la ficción hasta confundir sus límites. En la urdimbre del folletín, esa metamorfosis de los espacios y de los tiempos es lo que revela la peculiaridad de su carácter. En el periódico, su medio de circulación por excelencia, se ordenan y reconstruyen los acontecimientos de esa realidad de la cual hablan sus textos, reinventando así una nueva realidad. En este sentido, se puede decir que el folletín es un creador de universos; su instrumento es el texto, el fragmento, en fin, la escritura; y como toda escritura, por más que esté dirigida al y para el "consumo", lleva implícita su capacidad de transformar la realidad en un hecho ficcional y, a la ficción, en una representación de lo "real". No es por acaso que la historia literaria - como señalaba Alfonso Reyes - pueda ser contada a través de las revistas, de los periódicos y de otras publicaciones periódicas. Es por eso que las revistas puedan ser pensadas como:

*"coordenadas en el Espíritu de los Tiempos, como espacios intermedios entre el periódico y el libro, a los cuales, a un tiempo, delimitan y complementan. Representan la posibilidad de dar a conocer la obra de jóvenes escritores y dejar constancia de la actividad cultural generada por una sociedad: la posibilidad de ofrecer, de primera mano, narraciones y fragmentos de novelas y ensayos, y la imprescindible tarea de la traducción, así como incorporar otras artes, plásticas y gráficas. Son un intento de unirse a la tradición por uno de sus extremos y el primer contacto entre el autor y el lector: la primera mirada. Más todo esto puede ser también una ficción" (23).*

## **LOS VELOS DE LA MÁSCARA**

*"(...) multánime como el agua, cambiante como la nube, plegadisa como la seda. Tiene de la flor y de la mariposa. Se riega como un perfume en el comentario de las cosas gratas y sobre el prestigio de las cosas amables deja su miel y el polvo de oro de sus alas. También sabe de austeridades y de penas..."*

*(Rafael López)*

Dentro de los innumerables escritos divulgados en el espacio vacío de la primera página de los periódicos, es importante destacar la **crónica**, ese género libre a la creación y abierto a las novedades, donde el acontecimiento diario se mezcla con la ficción; espacio donde los signos atraviesan barreras. "*Canes callejeros*"- como Marlyse Meyer llama a la crónica -, "*libres rastreadores de lo cotidiano (...)* *canes sin dueño, que en su mayor parte son anónimos o firmados con iniciales o seudónimos*" (1). Textos que siempre están rivalizando con sus vecinas, las noticias, pero a diferencia de éstas, ocupan un lugar fijo, en vez de quedarse fluctuando, "perdidos" en las páginas del periódico; tratan de los hechos que pasan desapercibidos y no de los de mayor importancia; rara vez usan títulos para llamar la atención, tan sólo exhiben el seudónimo o las iniciales del autor para atraer al lector, en busca de un interlocutor con

el cual compartir sus inquietudes; ocupan una columna más larga que los estrechos fragmentos usados por sus vecinas las noticias, lo que exige un mayor cuidado, reverencia y atención. También usan un lenguaje más elaborado, fuera de los patrones registrados por las informaciones diarias, apelando al "yo", pero también saben bajar o elevar la voz de acuerdo a las circunstancias, respondiendo así a la rigidez y uniformidad que se da en el periódico al material lingüístico, constituyéndose, por lo mismo, en un género voluble, heterogéneo y flexible. *"La crónica - nos dice Luiz Roncari - usa y abusa de la variedad de los pequeños géneros, de los simples a los más complejos, en su composición: diálogos de lo cotidiano, retratos tipo, escenas cómicas y dramáticas, versos, sonetos, relatos, narrativas, casos, comentarios, cuentos, confesiones, descripciones líricas, sátiras, parodias, etc."* (2). Dentro de esa heterogeneidad, la crónica circula en innumerables fronteras sin llegar a cristalizar en ninguna, constituyéndose en una "zona de contacto" entre las altas y bajas esferas de la cultura; ser privilegiado que camaleónicamente transita en infinitud de espacios y tiempos, metamorfoseando la cotidianidad en ficción. *"La crónica - nos dice Emmanuel Carballo - muda con facilidad de carácter: puede ser ligera o grave, seria o humorística, trivial o trascendente. Por el tema que desarrolla se puede catalogar de política, histórica, literaria, teatral, de costumbres, evocativa de tiempos idos (...) Todo cabe en una crónica si se sabe acomodar"* (3).

Cuando la crónica moderna aparece entre nosotros, en la segunda mitad del siglo XIX, lidia con abundante materia entremezclada, como son los textos publicados en el folletín, *"pedazo de página por donde la literatura tocó fondo en el periódico, tratando de los temas más diversos, pero con predominio de los aspectos de la vida moderna"* (4). De ahí que el cronista, en un primer momento, sea un folletinista obligado a recurrir a todo tipo de acontecimientos, con la volubilidad de un revoloteante "colibrí" cubriendo en zig-zag el espacio entre los grandes y pequeños eventos con que se enfrenta. En ese sentido, la crónica puede ser vista como una de las más importantes manifestaciones de la ficción, como un espacio libre no sólo a la creación literaria, sino a la transformación del periódico. Sin pretensiones, próxima a la conversación y a la vida diaria, la crónica fue compañera inseparable del lector de periódico, de aquel lector que encara el texto como *"un paisaje fugitivo y evanescente, como una*

*distracción sin consecuencia, como una disculpa para matar el tiempo" (5). A pesar de su aparente levedad en cuanto a los temas y al lenguaje coloquial y panorámico que le es propio, es difícil definirla dadas las movedizas fronteras en que transita. Su mutante imagen, sin embargo, no es impedimento para poder distinguir algunos aspectos que le son característicos. La palabra crónica implica múltiples significados; no obstante, todos están relacionados con la noción de tiempo, presente en el propio término, que viene del griego "cronos". "Ese vínculo de origen- nos dice Davi Arrigucci - hace de ella una forma de tiempo y de memoria, un medio de representación temporal de los eventos pasados, un registro de la vida que se escure paulatinamente. Pero la crónica siempre teje la continuidad del gesto humano en la tela del tiempo" (6).*

Recordar y escribir, doble operación de la memoria: relato en permanente relación/tensión con el tiempo, de donde la crónica extrae, como memoria escrita, su sustancia principal, lo que queda de lo vivido. De ahí que en un primer momento, ella se encontrara estrechamente vinculada con el discurso de la Historia (7), centrando su narración en los hechos vividos, según un orden cronológico. Sacidad para la cual sólo importa la experiencia progresiva del tiempo, un pasado que se pueda concatenar significativamente a la Historia, y no apenas a un tiempo cíclico y repetitivo como el del mito. En ese sentido, *"la crónica puede constituir el testimonio de una vida, el documento de una época o un medio de inscribir la Historia en el texto (...) transformándose en fuente de imaginación"* (8). En esa acepción, el cronista se transforma en un narrador de la Historia rescatando la experiencia vivida de la *anamnesis* del tiempo; en un narrador, como señala W. Benjamin, que *"narra los acontecimientos, sin distinguir entre los grandes y los pequeños, tomando en cuenta la verdad de que nada de lo que un día sucedió puede ser considerado perdido para la historia"* (9).

Con el pasar del tiempo, la crónica fue transformando su sentido original, tomándose en un simple relato o comentario de los hechos cotidianos, de los cuales también se alimentan las noticias de los periódicos, desde que éstos se tomaron instrumentos de información de gran "tiraje". A partir de ese momento, la crónica dejó de ser un relato histórico para tomarse una sección de revista, de periódico, o incluso de TV, como lo es actualmente. Para comprenderla en su modo de ser y significación, para

situarla en su verdadero contexto, debe ser analizada en su relación con el periódico, al cual siempre estuvo vinculada su producción. Si la novela de folletín intentó sobrevivir a su breve existencia en los periódicos, alcanzando su verdadero cuerpo en el libro, la crónica literaria, por el contrario, realiza su verdadero ser en la efimeridad de los diarios, pero secretamente espera reposar en el libro que la recuerde con la imagen que tuvo un día. Sin embargo, en cuanto narrativa, pasa como memoria al dominio documental. La vida real de la crónica, de ese modo, está en el medio de circulación para el cual fue pensada y creada, por más que el cronista mantenga un ojo en el futuro libro que la reunirá en un mismo cuerpo. A pesar de ello, no podemos reducirla a ser un mero apéndice del periódico, por lo menos en México, donde dependió - como ya señalamos - de la influencia europea, alcanzando luego su propio desarrollo. A lo largo del siglo XIX, la crónica en México tuvo un sorprendente florecimiento como forma peculiar, como dimensión estética y relativa autonomía, a punto de constituirse en un género propiamente literario, muchas veces próximo de ciertas modalidades de la épica (historia) y de la lírica (narrativa), pero con una historia específica bastante expresiva en el conjunto de la producción literaria mexicana, ya que en ella participaron grandes escritores, sin hablar de aquellos que ganaron fama siendo sobre todo cronistas, como Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Micrós o Amado Nervo, entre otros, quienes le dieron a la crónica un "status" verdaderamente literario.

Comprendida de esa forma, la crónica puede ser vista como un género moderno que, como el folletín, se somete a los efectos de la novedad, al consumo inmediato inherente al periódico, a las inquietudes y anhelos de un deseo siempre insatisfecho, a la rápida transformación y a la fugacidad de la vida moderna, tal como ésta se reproduce en las grandes metrópolis europeas y "periféricas". En esa dimensión, la crónica cada vez está más cerca de los hechos del diario vivir de lo que de la tradición oral o histórica, sacando provecho de los acontecimientos cotidianos. *"La crónica - escribe Julio Torri - aprovecha el suceso diario para dar el salto trascendente a lo general, para remontarse de lo particular y lo cotidiano a lo esencial. Y todo ha de lograrse con gracia, con la verdad, y sin hacer perceptible el esfuerzo empleado. En la generosa sensibilidad del cronista repercuten someramente los acontecimientos más salientes y notorios del día"* (10).

Al fijar la miscelánea social - señala Raúl Antelo - la crónica se presenta como una forma cerrada y articulada en torno de la causalidad aleatoria y la conciencia ordenada, dos principios que le dan coherencia a lo irrelevante. Para la crónica, lo social se constituye a partir de la producción de sentido. Cabe al cronista descifrar parcialmente el poder infinito de los signos. Pero al mismo tiempo, él sabe que la demanda constante de sentido se obtiene en lo más banal y repentino, en aquello que causa asombro y extrañeza por el mismo hecho de ser inexplicable. La antítesis (relevante/irrelevante; social/privado; individual/colectivo) y la paradoja ("lo aleatorio que se torna significativo para volver a ser banal") definen la crónica como un espacio ambiguo en que lo que acontece significa, aunque el valor del signo permanezca muchas veces incierto o contradictorio (11).

Al situarse en el horizonte colectivo y abierto del periódico, la crónica tórnase en el género escogido por el escritor para fijar lo "semoviente", obedeciendo a otros géneros urbanos como son los *panoramas* y las *Yisilogías* (12). En esa relación, tiende a desvendar el pacto que organiza el cuerpo social y busca sondar en la producción íntima de cada uno. Es, por lo tanto, el género híbrido de los puentes y pasajes. En ese sentido la crónica vendría a ser una "colección de instantáneas" que, como pequeños "flashes" de una cámara, va registrando en "Close-up" los innumerables aspectos de la vida diaria y las transformaciones del espacio urbano. Para Beatriz Sarlo, "el sistema misceláneo de la crónica consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas y objetivos contrastantes y hasta contrapuestos - la información sobre el transcurso de la guerra, los casamientos o entierros de las familias reales, curiosidades o extravagancias de los famosos, poemas sentimentales, cartas, diálogos, cuadros de costumbres, reportajes o textos fantásticos - todo pautado por la brevedad o ilustración de lo cotidiano, erigido ahora a la categoría fulgurante de la reflexión" (13). En consecuencia, el aspecto multitudinario de las calles y la miscelánea de la crónica son rigurosamente equivalentes. La identidad común entre el cronista y su objeto, la calle, está mediada por su perigrinación por la ciudad, donde va recogiendo todo el material necesario para sus textos. La voracidad de su mirada y la levedad de su pluma captan mágicamente la intensidad de aquel fugitivo momento.

Para tratar de las pequeñas cosas que conforman la vida cotidiana, la crónica se vale del lenguaje simple y comunicativo, del tono menor de la charla entre amigos, describiendo o narrando los hechos diarios, como "vistos o vividos desde la interioridad ajena". Pero ello no impide que se de una tensión entre el carácter puramente circunstancial y el propiamente literario, develando una relación ambigua con el hecho que le sirve de referencia. Para trascender la trivialidad del evento, el cronista debe "driblarlo", sino quiere naufragar agarrado a lo efímero. *"Buscando una salida literaria, los márgenes de su tierra firme son bastante imprecisos: él puede extender la ambigüedad al lenguaje y a las fronteras del género, sin perder el nivel de estilo adecuado a las pequeñas cosas de que trata. Con eso, a veces la prosa de la crónica se toma lírica, como si estuviese poseída por la subjetividad de un poeta de lo instantáneo, que, sin abandonar el aire de conversación banal, fuese capaz de extraer lo difícil de lo simple, haciendo que las palabras banales adquieran vuelo"* (14). Para trascender lo pueril, el verdadero cronista necesita tomarse poeta: transformar el mundo en contenido de su conciencia, aprehendiendo, bajo el prisma de la memoria contemplativa, la sustancia de las cosas simples. En ese instante, la crónica, "coleccionadora de momentos fugaces", lucha inútilmente por perpetuarse a los golpes esquivos del tiempo, pero al final se desvanece inexorablemente en la narración melancólica, producto del malestar que el poeta-cronista siente al perseguir vanamente el flujo del tiempo.

En otras ocasiones, el cronista observa el mundo literariamente. Su tendencia es hacia la prosa de ficción, enfatizando en la objetivación de un mundo recreado imaginariamente. Así, él termina transformando la crónica en cuento, en sátira o en confesión; transformación que la convierte en un texto difícil de clasificar, dadas las inestables fronteras del género. En ese instante, *"La circunstancia cotidiana y efímera de la cual el cronista se sirve como gancho, queda reducida al mínimo, y la crónica pareciera que se enroscara en sí misma y se soltara, volando como pompa de jabón, esfera leve y transúcida, irizada apenas por la luz interior del sujeto que la anima con lo más profundo de su experiencia humana"* (15). Al transformarse en narrador la fuerza expresiva de su experiencia se disuelve entre la memoria y el olvido, transmutando la plenitud de las historias bajo el velo de su experiencia personal, fijando la crónica en la fluidez del tiempo. Así, su texto se sitúa a medio camino entre la ficción y la realidad,

pretendiendo alcanzar lo humano sin echar mano de la perspectiva histórica. Para lograr tal grado de autonomía, sin perjuicio de su simplicidad, la crónica tuvo que pasar por un largo aprendizaje, que es el de su historia en México desde el siglo XIX.

## LOS CAZADORES DE MIEL

*"No soy un crítico: soy un vagabundo.  
¿Queréis seguir al vagabundo, que de  
muchas cosas se enamora y mucho olvida?"  
(Manuel Gutiérrez Nájera).*

En la mayoría de los cronistas mexicanos del siglo XIX, la crónica presentó un aire de aprendizaje de una materia literaria nueva y complicada, por el grado de heterogeneidad y volubilidad de sus componentes, exigiendo nuevos medios lingüísticos de penetración y organización artística. Con el modernismo, en la crónica comienzan a aflorar, en medio del material del pasado, herencia persistente de la sociedad tradicional, las novedades burguesas importadas de Francia e Inglaterra por el proceso de modernización que vivía el país, del cual el periódico era uno de sus instrumentos. Este hecho, llevó los cronistas a sumergirse dentro de un proceso histórico cuya real dimensión era extremadamente compleja y difícil de aprehender, pero cuyos resultados, muchas veces discordantes, se imponían a su observación, pidiendo un tratamiento artístico nuevo. Llamado a situarse ante hechos tan discrepantes, el cronista desde el principio da la impresión de tantear la materia moderna del periódico, hecha de novedades fugitivas, como si estuviese experimentando con el nuevo material, creando a partir de él una nueva visión del mundo, recreando la realidad. De hecho, los cronistas se iban preparando por ese medio para la elaboración de un género "mayor" y aparentemente más seguro, como lo era la novela,



esa "épica de la burguesía (...) siempre abierta a lo nuevo, y por eso mismo, fácilmente asimilable a la envergadura del periódico" (1). La experiencia como cronistas y folletinistas permitió a los escritores tratar con eventos de todo tipo, ampliando su imaginario y ensanchando las fronteras, para transformar así la materia híbrida y fragmentada en una nueva forma sin "canon" preciso, puesta en continuo contacto con el presente, flexible a todas las recreaciones. Surge así una forma nitidamente ficcional, capaz de resurgir muchas veces en la propia prensa metamorfoseada en novela de folletín.

Muchos escritores, sin embargo, prefirieron el tono "menor" de la crónica, aquella charla entre amigos vuelta hacia las minucias de lo cotidiano, donde podían registrar las particularidades de una sociedad disfrazada de moderna, las contradicciones y fracturas de la vida social, los retratos de costumbres, los perfiles psicológicos, la hipocresía y la ridiculez del diario vivir, pero también esa gran dosis de poesía que se puede extraer de las cosas más sencillas de la existencia. En la crónica, la charla tórnase conversación, diálogo profundo y existencial en el que se develan los pequeños grandes misterios. En la transversal de esa fusión entre la conversación y la poesía, el cronista moderno va retratando el tiempo y exaltando la turbulencia y el caos de los nuevos tiempos, volviéndose crítico del momento histórico y narrador de los hechos simples. Como el narrador de novela, el cronista *"ve lo cotidiano con una mirada de extrañeza, siendo capaz de observar y juzgar el movimiento, el cambio, y alertar para lo que tiene de extraordinario lo que parece corriente, sólido y estable. Como el tiempo de la crónica es el presente igual que el de la modernidad -, necesita crear una perspectiva para mirarlo, de ahí la referencia constante al pasado inmediato, casi siempre con un sentimiento de pérdida, como un paño de fondo con el que pudiese contrastar el movimiento y el sentido del momento"* (2). Para aprehender la fugacidad de las cosas menudas y aparentemente inútiles de lo cotidiano, los cronista se valen de un lenguaje ágil y adecuado con el que pueden expresar de una manera oblicua, los diferentes niveles y contrastes de la realidad, pero sin dejar de registrar la naturaleza y el desarrollo de la sociedad en la que viven. Del análisis superficial, muchas veces surgen grandes dosis de ironía y humor con las que se revisten los acontecimientos diarios. Con esto, los pequeños eventos retratados en las crónicas adquieren una resonancia alegórica que hasta cierto punto los rescata de la pura contingencia,

transformándolos en índices de un proceso más amplio, como si fuesen recursos que permitiesen tantear sobre la verdad histórica.

A partir de la segunda mitad siglo XIX, la crónica se tomó un arte preso de lo circunstancial: se le encomendó *"verificar o consagrar cambios y maneras sociales y describir lo cotidiano elevándolo al rango de lo idiosincrático"* (3). Este hecho permitió representar en los pormenores - a primera vista insignificantes, de manera oblicua y disimulada, como si hablasen de otra cosa -, las cuestiones sociales y políticas de su tiempo. Es por ello que las crónicas se constituyen en un género particularmente propicio para comprender la conciencia histórica de una época. Con el modernismo, esta opción se acentúa. Desde ese momento, las crónicas se convierten en una "vitrina" en la que se exponen al lector las particularidades de la vida moderna; pero, en las entrelíneas, se revelan con intensidad las contradicciones inherentes al sistema socio-político y económico de la vieja oligarquía, la cual hace todo lo posible por adaptarse a los nuevos cambios históricos que traen, con el avance del capitalismo y la acentuación de la dependencia al sistema internacional, los tiempos modernos. Con la subordinación de la literatura al periódico, un grupo notable de escritores se dedican a escribir crónicas para poder sobrevivir con los escasos recursos que el medio les proporciona. Si alguna cosa tienen en común esos escritores-cronistas tan diferentes entre sí es, en el plano expresivo, la incorporación del habla cotidiana que se ajusta a la descripción de los hechos diarios. Por eso, la crónica modernista es cada vez más comunicativa y próxima al lector "medio". En la realidad, ella se fue convirtiendo en un medio de experimentación del lenguaje, más flexible y libre, adecuándose a la necesidad de investigación y de descubrimiento de un país heterogéneo y complejo, caracterizado por un desarrollo histórico desigual, de modo que el proceso de modernización podía estar acompañado por los contrastes entre las prósperas minorías y las amplias áreas de miseria. Ante esa desigualdad, el mundo moderno parecía surgir de la híbrida mezcla con los trazos remanentes de las viejas estructuras de la sociedad tradicional. A partir de ese momento, una conciencia más aguda del país pasa a regir el espíritu de la crónica modernista, volviéndose en muchas ocasiones hacia el pasado para rescatar de la memoria fragmentos de un tiempo ya ido; en otras, avanza hacia un tiempo futuro que no es más que un presente exacerbado.

En ese juego de tiempos, la crónica modernista nace de un solo golpe, provinciana y moderna, revelando una continua tensión entre la tradición y la modernidad: tiempos y espacios diversos, heterogéneos y fugaces, confluyen en un mismo espacio, aprehendidos al vuelo por la hábil apreciación del cronista; textos "multiformes, complejos y sin unidad ostensible", similares de la vida moderna. Fragmentos que nos hablan de la moda, de la sociedad, del amor al pasado, del deseo de ser similares a los europeos; "*diálogos y estampas* - nos dice Monsiváis - *donde las aspiraciones de una clase, lijadas entonces con ironías y sarcasmos, se le revelan a los lectores de hoy con su patetismo encantador... Ay, hija, te pido por yerno un francés*" (4).

En esa nueva dimensión, el cronista surge como un escritor enmascarado, ocultando tras la máscara, su avidez y voracidad de hombre moderno. En una primera visión, aparece como alguien que ve, extremadamente atento al tiempo, haciendo de la crónica una membrana sensible capaz de captar la moda, las costumbres, el cambio, las nuevas expresiones y términos, la novedad y las marcas del tiempo que no son noticias; y en una segunda visión, vemos el rostro de alguien que juzga, que procura más allá de las capas superficiales del tiempo, su viejo conocido. Comentando lo nuevo, confrontándolo con lo viejo y proyectando el futuro, el cronista crea la perspectiva para construir la imagen del presente; imagen metonímica, revelada en los hechos banales de la calle y de la vida. "*A través del narrador* - anota Luis Roncari - *, el cronista fija una posición o un punto de partida desde el cual observar los hechos del presente, dislocando con eso al lector de su posición cómoda y neutra en que lo coloca la noticia, y obligándolo también a detenerse y reflexionar sobre el flujo del tiempo. Para el escritor es un ejercicio difícil y delicado equilibrarse en un punto cualquiera y a partir de él responder a las contingencias sin dejar involucrase o sucumbir a la inmediatez. Es ahí que se revela el falso cronista: de la máscara hace una armadura que lo protege de los hechos incómodos, descartándolos sin esforzarse por establecer con ellos una relación creativa; y del punto de equilibrio difícil, hace un palanque a partir del cual vocifera la falsa seguridad*" (5). El falso cronista adopta la postura de un "sobreviviente" del caos moderno, y desde el puerto seguro del periódico, donde aparentemente está a salvo de la

destrucción, da una voz de alerta a todos aquellos que son precipitados en la corriente, para que, como él, se salven y juzgen el tiempo y la historia a partir de su estable y seguro recinto.

Al competir con la supuesta veracidad del reportaje, el cronista necesita conceder mérito artístico a textos, como la crónica, que se limitan a la categoría documental. La aparente falta de artificialidad del estilo periodístico da verosimilitud a las observaciones del cronista, pues la falsa transparencia del lenguaje periodístico consiste en relatar como iluminado parcelas de verdad, sumando observaciones que montan, a través de párrafos cortos y ágiles, un gran mosaico. De ahí que no sea raro que en las crónicas modernistas se presente una doble imagen donde se conjugan lo superficial, lo banal y lo frívolo, con las sesudas observaciones camufladas en las entrelineas del texto. Para Salvador Novo, por ejemplo, las crónicas del *Duque Job* al presentar una imagen incompleta de la ciudad de su tiempo, nos hacen naufragar en *"un mar de bellas líricas poses de que la ciudad que las lea, las guarde, las admire y aplauda, no aparecen sino como el vago fondo de una vida refinada, europea y ultraculta (...)* ¿Tendríamos así una imagen completa de la ciudad? ¿Era ella todo - o sólo - lo que el Duque Job condesciende a ver de su rostro amable y maquillado? ¿No habría barrios pobres, gentes en ellos incapaces de descifrar las citas francesas de sus crónicas o aun de leerlas?" (6). Sin embargo, en *"La novela de un tranvía"*, crónica escrita en 1883, Gutiérrez Nájera nos narra otra visión de la ciudad que se opone a la que él usualmente describía:

*"(...) No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, ni acaba en la calzada de Reforma. Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas. Los Ayuntamientos, con paternal solicitud, cuidan de puntarles con lodo mensualmente. Más allá de la peluquería de Micoló hay un pueblo que habita barrios extravagantes, cuyos nombres son esencialmente antiapertivos. Hay hombres muy honrados que viven en la plazuela del Tequesquite, y señores de invencible virtud cuya casa está situada en el callejón de Salzipuedes. No es verdad que los indios bárbaros estén acampados en esas calles exóticas, ni es tampoco cierto que los pieles rojas hagan frecuentes excursiones a la Plazuela de la Regina (...). Las casas de esos barrios no están hechas de lodo ni tapizadas por dentro de pieles sin curtir. Son casas habitables con escalera y todo (...)"* (De *"Cuentos frágiles"*) (7).

Burla, burlando, en los pliegues del texto, podemos leer la gran dosis de ironía con que el *Duque Job* cuestiona la visión que la burguesía tiene de la ciudad y de sus gentes: aquella élite que no puede percibir que la "tortuga extiende sus cuatro patas" más allá del Centro Histórico, y que, en aquellos "lugares bajos", no habitan "indios y bárbaros" - como ellos piensan -, sino trabajadores honrados, con iguales sentimientos y deseos. Tampoco alcanzan a ver - o no quieren ver - que gracias a esos "indios", la ciudad vive y se desarrolla, pues ¿qué sería de la ciudad si todos viviesen en el ocio y la diversión? Toda la periferia de la Ciudad de México necesita trabajar para mantener el *tout* México. No obstante, la crónica del *Duque Job* sobre los "desheredados" de la plazuela de Tequesquite, no deja de ser una "viñeta compasiva" de ese submundo al cual en el fondo se le mira con profunda lástima. Tal vez sea mejor desviar el texto hacia las dulzuras de la vida burguesa y esgrimir de vez en cuando la ponzoña irónica y sarcástica que revele a los lectores, burla, burlando, que aquel otro mundo existe, porque *"la pluma del cronista - decía Gutiérrez Nájera - debe tener dientes que muerdan de cuando en cuando, pero sin hacer sangre"* (8).

Educar al público pareciera ser la misión del cronista modernista, pero educarlo sobre las buenas costumbres y modales, para que él sea capaz de comportarse en las altas esferas, haciendo gala de las exquisiteces de ultramar. Otra misión: *"Ser el espejo de concordia, la certidumbre de que, así sea parcialmente, ya se habita en una realidad armoniosa"* (9). Los cronistas prefieren centrarse en torno de los oropeles y dulzuras literarias, porque son las que más venden, las que mejor reflejan su misión y legitiman el discurso del Estado. Pero, por más que se redoblen los esfuerzos por camuflar los auténticos trazos de la modernización, la máscara no consigue ocultar sus velos. A pesar de ello, todos acatan sus dictados... y algunos protestan, más preocupados con el orgullo patrio que con las desigualdades sociales creadas por el porfiriato. Sin embargo, una voz se eleva en medio de los deleites para denunciar los vestigios de la destrucción, invirtiendo así la imagen del espejo:

*"(...) pero la luz no redimía la miseria del suburbio. que rudo por rudo. comenzaba a pulular tras el primer siboto de la fábrica. el primer repique de un campanazo de parroquia y el dilatado clamoreo de los gallos. esos heráldos de la diestra fauiga (...) Mei envueltos y tosiendo, barián y regaban los porteros; un vendedor de té atizaba las brasas de la enorme caletera en forma de casa, y un gelsúnevo pregonaba su mercancía con vos cansada. El suburbio despertaba: la alborada creciente circelaba con finísimos detalles aquel erijambre de casuchas con techos de paja erizados de barbas (...) El sol retiraba su clámide de oro de las cosas, dejando al cuacho toda su pobreza. Ya podía verse la fealdad del arabel. ese mulader de casas venustas y nuncosas. las empolvadas paredes. las callejuelas tortuosas. la zarpa a flor de tierra (...)" ("El fusilado". De "Cosas vistas", 1894). (10).*

En "*El fusilado*", Ángel de Campo, *Micrós*, dibuja con profundo detallismo y hábil pluma, el otro lado de la realidad que se escapa por entre las grietas del Estado: escombros, detritos, desechos, polvo, miseria... El arrabal es la verdadera cara de la modernización que la fachada moderna no consigue esconder. Al revelar el contrapeso de la modernidad, *Micrós* - como también lo haría Luis G. Urbina - se niega a servir de lengua del Estado y del poder. Con él, la crónica deja de ser el registro banal de lo cotidiano y un "espejo de concordia y utopía" para transformarse en espacio de denuncia y de preocupación por los desamparados, a pesar de que su relato transite en las fronteras del costumbrismo. Así, en la crónica modernista irán a batallar dos tendencias aparentemente contrapuestas: cosmopolitismo y nacionalismo; tendencias que son similares de la vida moderna, pues el proceso de modernización en México - como veremos más adelante - resultará de esta híbrida mezcla.

Las crónicas nacionalistas del periodo anterior al modernismo, se encargaron de alimentar y darle cuerpo a un orgullo patrio, a través de la exaltación de las costumbres y la forma de vida mexicana. Para los escritores de esa época, *"una literatura se objetivaba por sus temas irrefutables ( lo que vemos es lo que somos ), su idioma regional y su paciencia ante la escasez de lectores. Un cuadro de costumbres no es sino una elección crítica. ¿Qué eligen los cronistas y narradores del siglo XIX. Guillermo Prieto y Payno, Altamirano y Micrós, Zarco y Facundo? Seleccionan las estampas que respiran en lo literario calor hogareño; en lo político efusión patriótica; en lo nacional la riqueza de lo pintoresco, y en el recuento de viajes comprensión y alabanza del mundo"* (11).

Durante la restauración de la República hasta Ignacio Manuel Altamirano, la crónica girará en torno de las cuestiones que involucran y determinan la vida pública, centrándose en el debate político del liberalismo, tratando de traducir en imágenes y metáforas las leyes de la Reforma, y defendiendo los cuadros de costumbres como un medio para crear la identidad nacional. Con esa visión nacionalista, irán a surgir las *Memorias de mis tiempos* y *San Lunes de Fidel* (Guillermo Prieto); *El Gallo Pitagórico* de Juan Bautista Morales; *Tardes nubladas* de Manuel Payno; *Los mexicanos pintados por sí mismos* de *El Nigromante* (Ignacio Ramírez); *El libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas; *La Linterna Mágica* de *Facundo* (José Tomás de Cuellar); entre muchas otras. Pero serán las "revistas literarias" de Ignacio Manuel Altamirano escritas para *El Renacimiento*, las que prepararán el advenimiento de Gutiérrez Nájera. Para tratar de manera diferente lo cotidiano, las crónicas de Altamirano dejan de ser esencialmente informativas y descriptivas, incorporando en sus narraciones nuevos elementos, donde se conjugarán la sátira y la ironía, haciendo de la crónica un arte más presa de lo circunstancial. Altamirano *"retratada, con escríptulos de minianvista - observa Antonio Acevedo Escobedo -, el vario mundo de los espectáculos, las fiestas profanas del carnaval y la cuaresma, las distracciones rijas y báquicas del Día de Muertos (...), los aniversarios patrióticos, el caliente sopor de los domingos capitalinos, las obras de beneficencia, los libros; en suma, lo más actuante y viviente de nuestras palpitaciones cotidianas"* (12).

Gutiérrez Nájera retomará el camino trazado por Altamirano, pero añadirá a sus crónicas ese inusitado toque mágico (fusión de "música y color") que le permite aprehender con pasión, agilidad, gracia y esmero literario, los eventos espiados con voraz mirada. Los grandes acontecimientos son dejados de lado en beneficio de los hechos menudos y frívolos de la élite mexicana, siendo capaz de pasar con la misma "agilidad danzarina" de las crónicas publicadas en la *Revista Azul*, sobre el teatro o las futilidades de la vida burguesa, al cuento breve o al ensayo. *"El Duque Job - señala Francisco Monterde - puso en esa forma nueva de periodismo, la crónica, a la vez que interés social [en el sentido más amplio], ligereza que antes no tenía, con su leve, alada prosa en la cual el ritmo que él imprime a las frases cambia, según el asunto, en cada periodo. La inconformidad con lo usado en exceso, al querer*

*tratar de manera diferente los temas cotidianos, para hacer variadas sus crónicas, le hizo pasar de la descripción al relato; el cuento breve, ya modernista, que sugiere y evoca" (13).*

En la crónica modernista, la realidad de las costumbres (nacionalismo) se irá a oponer a la irrealdad de las pretensiones cosmopolitas, creando un género ambiguo que va de la exaltación de lo moderno al chauvinismo y viceversa. A partir de Gutiérrez Nájera, la crónica va perdiendo su encono político y social para constituirse en una manifestación artística y en un registro banal de lo cotidiano. *"(...) ya no trata de inquietar conciencias - señala Carballo - sino de adormecerlas, ya no se propone formar ciudadanos sino hombres y mujeres despreocupados de las cuestiones políticas y atraídos por los asuntos culturales y artísticos (...) Ya no la escriben los artesanos sino los artistas, ya no está al servicio de la pedagogía sino de la estética. Ya no incita a la acción y la reflexión crítica sino al goce de los sentidos y los placeres de la inteligencia" (14).* Para lograr sus fines y ganar más lectores, la crónica cambiará su estilo, su estructura y su temática. Pasará a registrar los crímenes y los escándalos políticos y sociales, el bajo y el alto mundo, el vicio y la futilidad, la prostitución y las prostitutas, las festividades y las catástrofes... De esa híbrida mezcla, irán a surgir las prosas volátiles, frívolas y mundanas de *El Duque Job*; las crónicas de espectáculos o de costumbres en vías de extinción de Carlos Díaz Dufó; las *Conversaciones del domingo* de Justo Sierra; las innovadoras *stories, head line y streamer* de Manuel Caballero; *Las semanas alegres* de Micrós; las graciosas, frívolas y fluidas crónicas del *viejecito* (Luis G. Urbina); *"México viejo y anecdótico"*, *"Las calles de México"*, *"La vida de México"*, de Luis González de Obregón; *"Prosas transeuntes"* de Rafael López; *"Tiros al blanco"*, *"Los días y las noches de París"*, *"En el país del sol"*, crónicas viajeras de José Juan Tablada; crónicas graciosas y humorísticas de *Rip-Rip*, *Óberón* y *Roxana* (Amado Nervo), que abarcan desde la moda, los comentarios sobre la vida teatral, burlas sobre las torpezas o fallas humanas y sociales, hasta las vanidades y pretensiones de los escritores de la época. En suma, la literatura se vuelve mercancía, *"y hay que hacerlo así - afirma Tablada - porque somos periodistas (...), y aunque nos embriaguemos con vino de poesía, el pan que nos sustenta tenemos que amasarlo en la tahona del diarismo" (15).*



*"Entro, sin hacer ruido; deajo mi abrigo gris".*  
(Rubén Darío)

La intensa participación de los escritores modernistas en el periodismo finisecular comprueba lo que Julio Ramos llama el "carácter civil de la escritura", su integridad y organización dentro de la vida pública, su cercanía al modelo tradicional del "escritor letrado" o "publicista". La diferencia entre estos dos tipos de escritores no puede establecerse solamente en función del factor mercado, pues esta característica ya existía - como señalamos - en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la escritura ya se encontraba sujeta a las leyes de la naciente industria cultural. Sin embargo, no podemos dejar de considerar este factor, porque para finales de siglo la posición del escritor en el mercado cambia completamente en relación a los pioneros. Ahora, el periódico no sólo es el medio básico de distribución de la literatura y un espacio de "racionalización" de la cultura que permite la producción de una imagen de la nacionalidad, sino un "producto" de la sociedad moderna, una instancia mercantil, un espacio polémico donde dialogan diferentes opiniones muchas de ellas contrapuestas, y un medio que pasa a conflictuar y limitar la propia labor del escritor escindiendo su producción en dos espacios: la casa, su recinto sagrado, y la calle, el lugar del hombre que publica. Cuando cambia la posición del periódico en la sociedad - lo cual también es resultado de las profundas transformaciones socio-económicas producidas por el porfiriato, que lo elevan a la condición de empresa mercantil - también cambia el concepto tradicional de público. A partir de ahora, él estará inevitablemente ligado al mercado. Para Habermas, la nueva distribución del trabajo, concomitante a la transformación de los lazos que articulaban el tejido discursivo de lo social, afectará particularmente la relación entre lo público y lo privado (16). En el interior de esa transformación, el periodismo cumplirá un papel fundamental, ya que desde este momento, aunque no deja de ser del todo ideológico ni de asumir posiciones políticas, será notable su tendencia a distanciarse del periodismo estatal - como fue el caso de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna* - para centrarse más en torno de la información, de la publicidad; y en el caso del

periodismo cultural, en el debate estético, el cual lo impulsará hacia otras problemáticas y hacia otros territorios menos circunstanciales.

Las relaciones entre el periodismo y la literatura a finales del siglo XIX, estarán marcadas por la diseminación de la idea de ficción ligada al trabajo literario, determinante de su exilio en la prensa, y por la publicidad, especie de doble indiscartable de la propia producción literaria así como de la definición misma de la subjetividad. En la nueva dimensión empresarial, la prensa se ve forzada a reformular sus funciones, a actualizar las referencias - el nuevo modelo ya no es Francia sino los Estados Unidos - y a modernizar sus medios tecnológicos para poder estar más vinculada con la información y la publicidad comercial que a partir de ahora pasará a distribuir. Esas nuevas funciones, a su vez, permitirán la emergencia de nuevos discursos y escrituras periodísticas que facilitarán el desarrollo de cierta literatura ligada a la crónica modernista. A medida que el proceso avanza, la modernización del medio necesariamente requiere de cierta "autonomización de lo político", para poder convertirse en un intermediario más de distribución de los "flujos simbólicos" del capital. Ahora, el "producto" periodístico llega a un público más heterogéneo (una multitud), al mismo tiempo que se convierte en "agente publicitario" de sectores que políticamente bien podrían ser contrarios.

Los escritores modernistas a pesar de que defienden la alternativa del mercado, como opción inevitable de subsistencia, y la consecuente profesionalización del escritor, se colocan en contra de la visión de los escritores más reaccionarios (como Salado Álvarez, Delgado y López Portillo, por ejemplo), los cuales aún manejan el concepto civil de literatura. También se distancian de la literatura propiamente industrial, ejercida por los escritores-reporteros (como Carlos Díaz Dufóo, Manuel Caballero, Reyes Spindola), quienes creen que la literatura debe ser consumida como una mercancía más. Los modernistas, aunque ven el mercado como un medio inevitable para ejercer la literatura, se niegan a la comercialización de sus obras. Esta discrepancia hará que ellos se dividan en dos grandes grupos: los que están fuertemente ligados al mercado cultural vendiendo sus productos al mejor postor (escritores-reporteros) y los que entregan su producción al público para poder sobrevivir (escritores-cronistas), considerando, además, la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y adquirir

cierta "legitimidad" intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos más tradicionales. En el nuevo medio, los escritores inevitablemente estarán sometidos a las leyes del mercado, a la fragmentación urbana y a la vertiginosa vida moderna - que por momentos los lleva a afiliarse a las zonas marginales de la cultura capitalista y a transformar su concepto del "interior estético". Así, los escritores quedarán escindidos entre el trabajo alienado y la casa, replegando su producción literaria más seria a ese interior que se opone al mundo reificado del trabajo, y recurriendo a la crónica como una "mercancía útil y superior" para lograr sus fines. Para Julio Ramos, *"lo significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye, más que una 'hibridez' desjerarquizada, un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades entre los cuales es enfática - a veces más enfática que en la poesía misma - la tendencia estetizante de la voluntad autonómica"* (17). De ahí que el periodismo, a pesar de representar un límite para la literatura, ejerza en el lugar conflictivo de la crónica, una doble función, en varios sentidos paradójica: *"si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el límite asimismo es una condición de posibilidad del 'interior', marcando la distancia entre el campo 'propio' del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. Es decir, en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar zonas 'antiestéticas' del periodismo y la cultura de masas"* (18). En ese sentido, la crónica, contradictoriamente, posibilitó el proceso de modernización poética. Si para los modernistas la poesía era el "interior literario por excelencia", la crónica, en oposición a ese interior, pasa a registrar, fotografiar y discutir los "exteriores urbanos" e incluso al propio periódico, dos instancias que el interior borra. Es por ello que en el espacio conflictivo de la crónica se dramatiza "un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas".

Para poder vender diariamente su producto sin afectar su producción poética, los cronistas son forzados a ocultar su verdadera condición de escritores (artistas) tras el antifaz protector del seudónimo, el cual les permite vender la mercancía a más de un comprador y en más de una ocasión: "multiplicarse para acaparar el mercado". Paralelamente a su labor de cronistas, ejercen secretamente, en la intimidad

de su recinto, su pasión de artistas, la poesía, *"el lugar del otro comercio - como afirma Julio Ramos - (...) Ese desprendimiento implica la autonomía o voluntad autonómica del sujeto literario, es decir, su distanciamiento del imperativo racionalizador, utilitario, distintivo del orden social moderno"* (19). Pero a su vez, el periódico ("límite autonómico") representa un modo de vida más cercano, que el comercio o el gobierno, a sus instrumentos de trabajo: la lengua y la pluma. De ahí que la relación de los escritores-cronistas con el periódico lógicamente sea ambigua. El cronista siente que su trabajo se aliena en la constante producción para el periódico, pero ¿hasta qué punto este conflicto impregna la obra del escritor? Al enmascarar su identidad e intercambiar los espacios, el cronista transforma al sujeto que en él escribe: *"el recurso del seudónimo - nos dice Raúl Antelo - implica una declinación del yo. El seudoyo es un productor de textos, un obrero discursivo que no se confunde con el sujeto de la obra. Así, el cronista preserva al artista"* (20). Los desdoblamientos del sujeto y las metamorfosis del lugar nos hacen percibir al cronista como un "profesional" literario y al espacio donde trabaja (el periódico) como algo "perturbador" que degrada su condición de escritor. A través del arte del transformismo, el artista en realidad prepara una conducta moderna, una práctica "esquizoide" que significa, a partir del corte de las representaciones, una ruptura en el interior del sujeto y una fractura en el interior de los signos. El cronista, al estilizar su yo, vive en tensión y escisión. Hombre extraviado en dos mundos, perdido en los extremos de la vida: calle/casa, dos facciones de la vida sensible que se proyectan y penetran. *"Una es ráfaga intrépida, la otra el recogimiento; una es el día de sol, la otra la noche, pidiendo la luz; una grita, la otra oye, una es alegría en el dolor, la otra es dolor en la sonrisa; una es Zarathustra, la otra es Multitud. Ambas son, entre tanto, facciones de la misma alma - aquella virtud superior que anda por el mundo esparcida en el sueño de energía y de fuerza para el bien que es la belleza"* (21). Diríamos, para el bien que es la poesía.

¿Pero cómo ven los cronistas modernistas el periodismo? ¿Será un factor bueno o malo para su producción literaria? Gutiérrez Nájera, no esconde la irritación que el periodista y el reportaje le producen, pero tampoco se le escapa la importancia de la función informativa: *"el reportaje - dice - habla de todo y se ha convertido en el gran autor dramático del siglo"* (22), y el reportero, *"oriundo de*

*los Estados Unidos, es tan ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guía la fiebre antes de que la atrapen' (...) Con esos 'trenes relámpago' y sus noticias que en veinticuatro horas llegan a la decrepitud, 'la pobre crónica, de tracción animal, no puede competir' "* (23). Gutiérrez Najera es el típico escritor-cronista. Ve la crónica como un género literario que está siendo desplazado por la fugacidad y mediocridad del reportaje. La venerable "nave Nao" está muriendo a manos del reportero, ese entrometido rival que perverte el estilo, rebaja el lenguaje y relaja la cultura; *"el hombre más terrible, la personalidad más terrorífica de México"* (24). Pareciera que para *El Duque Job* no valiera el periodismo; sin embargo, de él vive. Lo fuerte de su producción - a pesar de su repudio - se centra en ese medio, tal vez con la secreta esperanza de poder fundar en él un nuevo lugar de enunciación y adquirir cierta "legitimidad" intelectual a través del nuevo espacio mercantil, porque, quiera que no, la auténtica gloria se obtiene - como afirmara Joao do Rio - en y a través del periódico, donde *"las presiones son más fuertes y las miserias morales son más evidentes"* (25). Su actitud revela un proyecto divergente de la profesionalización del escritor: conciliar el periódico como un espacio de experimentación, de recreación, de recuperación de aquello que el "interior estético" borra. Así, *"la aparente falta de artificialidad del estilo periodístico presta, entonces, verosimilitud a las observaciones del cronista"* (26), iluminando ficciones como parcelas de verdad. La fuerza de su ironía y el poder de su sátira no son suficientes para apagar su fascinación ante el sensualismo decadente. La diversificación de funciones y las nuevas actitudes que la modernización imponen, toman al "crítico en vagabundo", pues la labor como cronistas es un quehacer nómada y efímero. Por eso, en la realidad, la relación de Gutiérrez Najera con el periódico es ambigua: el periodismo es su esplendor y su miseria.

Amado Nervo, el escritor profesional por excelencia, veía en su labor periodística una imposición, una carga, porque es obligatorio divertir y, si se puede ilustrar y educar al público. El escritor profesional es para él - señala Durán - *"un esclavo de su trabajo; pero puede aspirar a grandes compensaciones. No ya únicamente económicas (...) Sabe que se ha convertido en educador de la sensibilidad y la imaginación de todo un pueblo (...) Hay algo, sin embargo, que le está vedado: no puede innovar demasiado; no puede apartarse en forma excesivamente radical o brusca del lector*

*medio. Los grandes virajes literarios quedan reservados para el escritor independiente...*" (27). En Amado Nervo podemos ver un claro ejemplo del escritor duplicado, agobiado, fracturado, escindido entre el periódico y el "interior estético". Su vocación poética lo impulsa hacia su recinto sagrado al cual entra a hurtadillas, sin hacer ruido, para no delatarse a sí mismo su traición. Su necesidad económica, lo repliega hacia el trabajo alienado, hacia la esclavitud, el fardo del existir. Así su vida oscila angustiosamente entre ambos poderes. Sus alteregos serán: el público y los dueños del periódico, a los que tiene que complacer para poder vender diariamente su producto; el Estado, al que sirve como diplomático; y la poesía, su secreta y sagrada misión/pasión. Con el tiempo, las exigencias del escritor profesional lo irán a separar gradualmente del creador. Nervo pasará su vida en el límite de sus posibilidades y de las exigencias "otras". Más que cronista, fue un melancólico. Si por ello entendemos a aquel ser que vive en constante sentimiento de deuda: deuda consigo mismo y con el otro; miedo de no poder atender a las exigencias que él mismo se ha impuesto y que los otros le imponen; apego a todo lo que ya está establecido, con temor a cualquier modificación. Nervo siempre estará en el límite de su capacidad, viviendo y sobreviviendo. Su ironía será "el lirismo de su desilusión".

Si Amado Nervo asume cabalmente su tarea profesional, José Juan Tablada, no del todo. Viajero impenitente, desterrado político, miembro del cuerpo diplomático y escritor profesional, Tablada como Nervo, es un escritor escindido y fracturado por las leyes del mercado y del Estado. Sin embargo, juega mejor con sus alteregos: no se somete del todo a ellos; no acepta a los ciudadanos virtuosos, buenos hijos, "hombres libres y trabajadores". Además, es muy consciente de su labor como escritor profesional y le confiere a su obra periodística el mérito que ella realmente tiene. En carta al abate José María González de Mendoza (Nueva York, noviembre de 1924), Tablada habla de sus crónicas: "*Verá usted - dice -, si lee mis artículos, que alterno en horrible promiscuidad los asuntos elevados (que me complacen a mí) y los innobles que el público apeetece. Ocultismo, teosofía, episodios del formidable despertar espiritual que estamos presenciando; y deportes brutales como el box, o escándalos sociales a base de perversiones sexuales, o financieros a base de robo descarado pero legal (...)*" (28). La voraz mirada del cronista se excita delante de lo inexplicable, sea prodigio o sea crimen, porque lo más banal o

inofensivo, lo más grotesco o bizarro, son dignos de atención para él. Y en carta dirigida a Alfonso Reyes (16 de noviembre de 1932), le comenta: *"Tengo muchos deseos de escribir algo sobre usted; pero necesito purificarme del periodismo para acometer esa empresa. Estar a solas con mi espíritu sin que me pise los talones el próximo artículo"* (29). Tablada sabe jugar con su duplicidad: vende cotidianamente su mercancía, pero, al mismo tiempo, se mantiene libre, sin compromiso, disponible al placer que la vida pueda ofrecerle: *"cada aventura - escribe Paz - lo estimulaba a una nueva fuga y a una nueva experiencia"* (30). Mas que cronista es artista; más que bohemio es dandy. José Juan Tablada resuelve la peculiar contradicción del escritor profesional por la vía del olvido: la ruptura, el arte. Para el artista, vivir el arte significa estetizar la vida. Y para estetizar la vida, el deseo debe pautar el comportamiento. Romper significa traicionar las normas establecidas; adoptar el patrón del arte como medida, y sin embargo, si es necesario, recurrir a la técnica como mecanismo mediador de esa transformación. Para el artista, olvidar significa romper con el pasado para construir un presente; y el futuro, en medio de los dos, sólo tendrá como fin la edificación de la utopía: la vanguardia. Marcado por el signo de la ruptura, Tablada romperá con el romanticismo para inaugurar la modalidad "decadente" del modernismo. Años más tarde, romperá con el modernismo para permitir el surgimiento de la vanguardia. Tablada elaborará su identidad por oposición común a los escritores oficiales (Nervo); fracción del campo intelectual a la que él combate pero a la cual, paradójicamente, estará ligado por uno de sus extremos: el periodismo. A pesar de su constante deseo de oposición, de experimentación, de ruptura y de fuga, Tablada será un artista/dandy marcado por el sino del olvido, ese "habitante vitalicio de un yo fracturado, disuelto, fragmentado entre las alas del deseo".

## LA MIRADA ESTRÁBICA

*"y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno: audaz, cosmopolita..."*  
(Rubén Darío).

Después de la Independencia, y durante los años de consolidación de la República, se realizó una extraordinaria expansión de la vida cultural y literaria en México, la cual tuvo - como ya señalamos - en los periódicos y revistas uno de sus apoyos principales. El periodismo comienza a constituirse en el medio básico de distribución de la literatura y en el espacio, donde se "*debatía la 'racionalidad', la 'ilustración', la 'cultura', que diferenciaba la 'civilización de la 'barbarie' (...) formalizando la polis, la vida pública en vías de racionalización*" (1). A partir de ese momento, el periódico es visto por los intelectuales, como un "dispositivo pedagógico" fundamental para la formación de la ciudadanía, un espacio de incorporación del público a la escritura, un agente consolidador del mercado y un instrumento constitutivo de la nación. La literatura pasa a tener una función servil y subalterna con respecto al poder: estructuralmente utilitaria y dependiente de su medio de circulación. Y el periódico - a su vez - pasa a cumplir una función estatal, representando y ordenando las convicciones en pugna. "*Al periodista sin embargo, se le otorga la una riesgosa encomienda: **Tribuno del pueblo**. Como tal, ha de enfrentar persecuciones, cárceles, rechazos e insultos. Todo está bien mientras consiga lectores y dé origen a la Opinión Pública. Si lo logra, el periodismo tendrá la respetabilidad (la influencia) que, por lo pronto, le niegan los títulos de las publicaciones*" (2).

En medio de una sociedad analfabeta, donde el gusto por la lectura distingue a la élite de la élite, "*el periódico, instrumento constitutivo de la nación, - dice Fernández de Lizardi - representa y ordena las convicciones en pugna: y es (...) tribuna, escuela, ateneo, partido político, espacio de las bellas letras,*



*foro agitativo, chantaje, novela por entregas. Es todo eso (...), pero quien lo lee pertenece a una minoría privilegiada*" (3). La urgencia propagandística que el periódico trae consigo, consigue elevar el tiraje, pues la cultura oral se encarga de multiplicar los lectores. Inicialmente, el periodismo pasó a ser la principal y casi la única expresión del pensamiento teórico mexicano, pensamiento que al poco tiempo se convirtió en formador de opinión pública. *"El periodismo - afirma Julio Ramos - produce un público en el cual se basan inicialmente, las imágenes de la nación emergente. El periódico no es sólo un agente consolidador del mercado - fundamental para el concepto de nación - sino que también contribuye a producir un campo de identidad, un sujeto nacional, inicialmente inseparable del público lector del periódico"* (4). Con el modernismo, esa reflexión teórica adquiere una "mirada estrábica" donde los grandes temas del pensamiento europeo son abordados a partir de la óptica nacional, circunscribiéndose dentro de una realidad inmediata y circunstancial. Para entonces, el periodismo se convierte en el medio más eficaz de subsistencia de los escritores, sujetándolos a las leyes del mercado; pero esta sujeción, paradójicamente, les permitirá la elaboración de su obra literaria.

Entre México y Francia, se dieron no sólo intercambios comerciales, sino "trueques culturales" que permitieron la imitación de la metrópoli y una relación conflictiva entre modernidad, tradición y vanguardia. El folletín y la crónica en México, pasaron a discutir transversalmente la cuestión de la identidad: lo internacional (lo moderno) comienza a ser visto a través de la mirada de lo nacional (la tradición). Como sabemos, el folletín no era propio de la tradición nacional; vino importado de Francia como una literatura de evasión. Cliché que permitió la lectura y la legitimación de la tradición francesa a partir de la provincia. Lo nacional moderno comienza a surgir como síntesis del regionalismo y de elementos de vanguardia donde lo citadino (la metrópoli) se opone a lo rural; el suburbio (el arrabal) vincula la región con "Cosmópolis" y en el nuevo intercambio, el imaginario de la ciudad se constituye por la híbrida mezcla de lo nacional con lo moderno: "el mestizo, dialogando con la contemporaneidad". Pero la suma de lo antiguo y del futuro (lo actual) y de lo nacional con lo internacional (lo cosmopolita), en la realidad, valen como un despojamiento simbólico del escritor moderno. *"Esas dos super máscaras - nos dice Raúl Antelo - no hacen sino crispar, exasperar la paradoja*

*existencial. El cosmopolita es el ciudadano del mundo, aquel para quien Cosmópolis es su hogar. ¿Pero qué es Cosmópolis sino la irrisión del lugar, ciudad de ciudades, que siendo todas al mismo tiempo, no es propiamente ninguna?* (5).

En México, la modernidad pasa a ser vista como un proceso cargado por los restos de lo prehispánico y lo colonial. La ciudad moderna se convierte en un espacio simbólico que compete con los espacios periféricos de las convergencias, "máquina semiótica", intertextualidad del texto moderno donde el allá es reflejado con la mirada del acá. La ciudad puede ser vista como un código mayor, en la cual el cronista crea enunciados y rehace decursos textuales. En el nuevo contexto, los escritores pasaron a tener conciencia de no tener historia, de estar en una posición dislocada e inactual: una mirada estrábica. A los cronistas y/o folletinistas les es necesario tener un ojo colocado en la tradición europea y otro en las entrañas de la patria: lo indígena y lo colonial, aunque rechazado por las nuevas élites, convive con lo "moderno" (aquí entendido como progreso). Pero conviviendo - como dice Novo - de una forma maquillada donde *"la ciudad sólo aparece como un vago fondo de una vida refinada, europea y ultraculta"* (6). Y el pueblo, en las fronteras de la urbe.

En el análisis del folletín y de la crónica mexicana, la conciencia de la escisión es pieza clave del propio concepto de literatura nacional, porque a partir del momento del "trueque", se trabaja con dos realidades, en dos contextos diferentes y frecuentemente con dos lenguas: traducción falsa que desvía, disfraza y finge que existe una única lengua. *"La tradición nacional- escribe Ricardo Piglia - es una lectura amnésica (lectura que no quiere olvidar) (...) una tradición perdida y fracturada, en tensión con una línea dominante de la alta cultura, extranjera"* (7). La identidad de una cultura se define por el modo en que ella utiliza una tradición extranjera, la tradición perdida, la extradición, la memoria extranjera, el original olvidado, la falta. Pero tradición y traducción implican fraude. Quiere decir que el escritor (el cronista y/o el folletinista) es visto no sólo como aquél que permite los intercambios, sino como el que los legitima. Si entendemos la crónica, como el espacio donde los signos cruzan límites para permitir la creación/recreación del imaginario, de la ciudad, a partir de la apropiación de los espacios dislocados en una otra mirada; el cronista, en la recreación de los textos, realiza una

meditación, un paseo por la tradición dislocada a una problemática contemporánea: la tensión entre lo arcaico y lo contemporáneo, permite la reconstrucción de la subjetividad y del espacio (la ciudad), donde ella se funda y se aniquila.

En el viaje del cronista por la ciudad, se establece una figuración alegórica de la forma moderna, la cual nos permite ver la metrópoli como un mosaico: "collage" de textos, ornamentación que distrae y perturba, verdad plural donde se apagan las fronteras entre lo interno (la casa, el lugar del olvido) y lo externo (la calle, el lugar de la memoria). En la superposición de los discursos y de las experiencias que transitan por la urbe, se va diseñando la forma moderna. En su paseo por la ciudad, el cronista va juntando observaciones, amontonando ideas, recolectando hechos, coleccionando pensamientos de esplendor. Travesía que nos permite leer el pasaje del "ser" para el sentido. En la imagen del "cronista itinerante", vemos una figuración del "cronista marginal" (moderno), aquél que borra márgenes, desterritorializa, crea puentes y pasajes entre lo ya conocido y lo que hay por conocer: sólo es nuevo aquello que muere, lo que puede vencer la lucha dialéctica entre la construcción y la destrucción. En la crónica, el escritor modernista consigue operar, a través de un lenguaje banal y fotográfico, el saber y el artificialismo. Y es precisamente esa actitud, la que nos permite ver al cronista itinerante como un "traductor" de dos mundos que se oponen antitéticamente de una manera desigual y combinada. En esa antítesis, el cronista realiza una relectura de esos dos universos a través de la traducción de las formas ancestrales transformadas por el lenguaje contemporáneo, el cual actualiza lo antiguo, capturando al lector por el uso impreso del habla cotidiana. Toda lectura, como ya vimos, es traducción y toda escritura es traducción, lo que el cronista hace en el puente es transformar los signos en significantes, convirtiendo el texto en un fragmento del vivir. Otra imagen del poeta itinerante es la del cronista viajero, ese nuevo andariego en tránsito por la modernidad.

## PROSAS GITANAS

*"Los verdaderos viajeros son aquellos que  
parten por partir".  
(Charles Baudelaire).*

Desde el momento en que el hombre descubrió que el universo era una ilimitada "máquina" en perpetuo movimiento, rompió con la idea de límite, de frontera, de espacio homogéneo y centrado que la edad antigua había establecido. Ahora, cuando el cosmos se encuentra más allá de los sentidos, el hombre se inscribe en una nueva dimensión de tiempo y espacio. La vida y el mundo adquieren un sentido dinámico que resiste y se opone a lo permanente y delimitado, destruyendo los límites para partir a la búsqueda de lo ilimitado, incommensurable e infinito. Desde entonces, el destino del hombre moderno será el nomadismo. Pero fue sólo hasta la primera mitad del siglo XIX cuando *"se llevó a cabo una revolución en las maneras de viajar. Y se elaboró un nuevo tipo de experiencia, llamada a alcanzar una enorme importancia en los sueños de la vida privada"* (1). El modelo clásico de itinerario cede ante los nuevos modelos de viaje: *"Hacer vibrar el yo, enriquecerlo con una nueva experiencia del espacio y de las gentes, vivida al margen del marco habitual, van a constituir desde entonces las miradas esenciales"* (2). Los nuevos medios de transporte desarrollados por el progreso técnico - el automóvil, el tren, el aeroplano, el navío -, expandirán el cosmos aproximando al hombre moderno a todos los "hilos del mundo". A partir de ahora, el viajero se enfrentará con los escenarios grandiosos, los paisajes caóticos, con el exótico mundo que se encuentra más allá de sus fronteras, anteriormente distante e inalcanzable.

Viajar está de moda. Para ser moderno, para dominar el "momento universal", para estar en el clímax de la experiencia, es necesario conocer el mundo como si se fuera a dar una vuelta por los bulevares de la ciudad. Cuando el hombre moderno redescubre su naturaleza nómada, ya no se contenta

con ser un "flâneur" citadino, sino que desea convertirse en un explorador cosmopolita, un hombre que viaja en la corriente del mundo hacia lo universal, hacia el diálogo transcultural. El poeta-viajero ve en el viaje una forma natural del hombre cosmopolita de desplazarse, de partir al encuentro de nuevas experiencias, de nuevos estilos de vida y nuevos lenguajes, porque "el cosmopolita - nos dice Raúl Antelo - es una dimensión del imaginario que se define como punto que enlaza (e invierte) las relaciones rutinarias" (3), estableciendo nuevos espacios de representación y nuevos vectores de experimentación. Desde entonces, la nueva marca de la modernidad será la "desterritorialización": "Vivir en una lengua que no es la propia. Desconocer las reglas de la propia lengua o conocer tan sólo las pautas de la lengua mayor, vehicular. Problemas del exilio, de la marginalización, de las minorías. Ser viajante implica emigrar en el sentido, explorar el lenguaje, tomarse gitano en la propia casa" (4).

*"Nadie se encuentra a sí mismo si antes no  
abandona el lugar natal".  
(Octavio Paz).*

Cada escritor crea sus itinerarios. Los modernistas no fueron la excepción. Martí, Darío, Nervo, Lugones, Gómez Carrillo, Tablada, no sólo deambularon por la ciudad de sus ancestros sino por el mundo todo, tratando de conjugar el melancólico viaje romántico y el sentido moderno de la aventura, del deporte, del descubrimiento. "Eternamente condenados al deseo de partir", los cronistas itinerantes navegan en la corriente de la desterritorialización: sucumben a su fascinación y tomarse pura intensidad, pura "emoción de mundo". Los modernistas ya no viven su desarraigo como una dimensión, sino como una finalidad en sí misma. Al salir de los márgenes territoriales, los poetas peregrinos inventan nuevas "costelaciones de universo" y muchos son los caminos que se trazan a partir de ahí. Las nuevas rutas los guiarán hacia la creación de nuevos "territorios del deseo" en los que el viajero, en muchas ocasiones, se

deshace irremediablemente, porque en su eterno peregrinar queda desprovisto de territorio. A partir de ese momento, *"cada día es un viaje y el viaje en sí es el hogar"* (5).

Ávidos andariegos que devoran lo que ven. Hombres inquietos, viajeros en el tiempo y en el espacio, los poetas peregrinos se dirigen a Europa en busca de la belleza absoluta, al encuentro con su centro espiritual: París, la ciudad de sus sueños, la Acrópolis sagrada, el "centro magnético" hacia el cual miran el arte y la ciencia; en busca de un país - Francia -, cuyas obras representan la expresión más audaz, completa y moderna de las tendencias de la época. Casi todos los modernistas estuvieron íntimamente unidos a su centro espiritual, y a éste acudieron llenos de ilusiones y entusiasmos, invadidos por un profundo deseo de vivenciar lo ya conocido: *"Hemos venido a París - dice Amado Nervo, el poeta-viajero - antes de conocerlo, sabemos de todos sus rincones, de todas sus 'manzanas' vedadas, de todas sus delicias prohibidas, de todos sus prodigios de arte, y aunque la realidad siempre tiene fisonomías inesperadas, el escribirla y describirla la fisonomizamos poco más o menos como los que nos han precedido..."* (CV, p. 1383).

Los modernistas que no viajaron a Europa, no pudieron escapar a su fascinación; de ahí que se sintieran exiliados en su propia tierra, porque el refinamiento del modernismo los alejaba de las ásperas realidades nacionales, de las que preferían huir. Gutiérrez Nájera, quien fuera un viajante mental, se definía a sí mismo como *"un espíritu francés deportado a tierras americanas"*. Sin embargo, *"detrás de la máscara - escribe Emmanuel Carballo - aparece el verdadero Gutiérrez Nájera que recomienda el 'cruzamiento' de modelos para contrarrestar los efectos nocivos que puedan tener las influencias unilaterales y totales"* (6). Los modernistas desean ser europeos, vivir en la metrópoli y no en los suburbios, pero algo muy hondo y subconsciente - su mirada estrábica - les impide dejar de ser americanos. Y a pesar de su dualidad, terminan matando aquello que más aman: su patria. *"Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad, desear ser su contemporáneo implica la voluntad*

*de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia - y la conciencia de esa situación" (7).*

Al sucumbir al deslumbramiento cosmopolita, los cronistas itinerantes también pueden ser vistos como 'Ulises' que aun antes de zarpar, ya se encuentran seducidos por "el canto de las sirenas". Ellos parten con los oídos destapados y no se hacen amarrar al mástil del navio, porque no temen al poder de ese susurro moderno que silenciosamente penetra y cautiva todo lo que ve, hasta lo más distante. Para su encuentro con la modernidad, los cronistas itinerantes se arman de tres poderosos talismanes: la memoria, la pluma y la mirada, con los cuales esperan construir/reconstruir los "fragmentos-imagen" del mundo.

Un puerto, un navio: los poetas itinerantes parten de la vida a la vida. Para ellos, *"viajar es ir a los extremos, temerarse en los polos, huir de lo corriente"* (8), dejar atrás lo conocido para enervarse en la búsqueda de su ensoñación, porque antes que turistas son viajeros, lo cual implica una substancial diferencia: *"Mientras el turista se apresura - nos dice Paul Bowles - por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra (...) otra importante diferencia entre el turista y el viajero es que el primero acepta su propia civilización sin cuestionarla; no así el viajero, que la compara con las otras y rechaza los aspectos que no le gustan"* (9). Si el turista viaja por el mero deseo de ver, oír, tocar algo nuevo, sin la menor expectativa de lograr alguna alteración interior, el viajero, en cambio, derrumba muros y atraviesa umbrales, consciente de su necesidad de transformación y, aunque disfruta de las mismas sensaciones del turista, su percepción se encuentra más agudizada: él es capaz de conciliar lo más cercano con lo más distante, lo nuevo con lo viejo, lo familiar con lo extraño, porque cada sorpresa da lugar a la transformación de la vida en arte. Para los viajeros todos los lugares son íconos artísticos, claves, símbolos sagrados, donde pueden vislumbrar una realidad antes imaginada. De ahí que los poetas y los peregrinos se parezcan. Ambos son hacedores y emisores de palabras, creadores de sueños. Para ellos, como dice Paz, *"Todo es visible y todo es elusivo/todo está cerca y todo es intocable"* (10).

Viajar es sinónimo de partir; verbo que pauta la vida y la disgregación que ella implica; es la ilusión de avanzar, de libertarse, de ir más allá... Para el peregrino, todo viaje es una despedida y toda despedida connota muerte. Viaje/vida, vida/muerte, dulce mezcla de placer y de dolor. En la metáfora del viaje, subyacen los nudos tensionales o las "pulsiones genesiacas" de la existencia: Eros y Tánatos conviviendo en un mismo acto; unión/separación, encuentro/desencuentro, partida/regreso, realización/interrupción, dicotomías que norlean el climax del existir.

*"NUESTRO DESEO ES LA ASINTOTA  
DE LA BELLEZA Y LA VERDAD  
¡Escribiste dentro de una botella  
y la arrojaste al mar!"  
{José Juan Tablada}.*

Los modernistas hispanoamericanos al igual que sus antepasados románticos, tuvieron gran inclinación por describir las impresiones de sus viajes por Europa. Sus correspondencias de viajes - "mediación entre el público local y el capital cultural extranjero" - autorizan y modelan las crónicas permitiendo la proliferación de nuevos lenguajes, una mayor experimentación formal literaria y un "auténtico diálogo civilizatorio". Son "croquis de viaje", "hojas volantes", prosas gitanas que nos hablan sobre otras dimensiones, en las cuales el nómada viajero se desplaza en la búsqueda de una tierra fértil. Con su voz personal, el cronista nos describe personajes y escenas, ciudades y paisajes, relatos y anécdotas. Mariposas/textos que nos hablan de su propia errancia, de la vivencia del cronista-viajero que, en su deambular inventa los pasos de su decurso. A veces, la descripción de un instante se propaga con la intensidad de un relámpago, en la eternidad del tiempo vivido; en otras, la infinitud de una experiencia se condensa en la levedad de un trazo.



El viaje modernista también puede interpretarse como una aspiración de orden psíquico o místico. Más que una aventura o un desplazamiento físico, nos revela un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, un anhelo de encuentro con el centro espiritual. La constante insatisfacción de que eran presas, impulsa a los modernistas a huir de su tierra y de sí mismos; a partir hacia el descubrimiento de nuevos horizontes, de los cuales retornarán decepcionados, porque los insatisfechos jamás encuentran aquello de lo que quieren huir: ellos mismos. O como decía Baudelaire:

*Amargo saber, el que nos da el viaje!  
El mundo, hoy monótono, y pequeño  
Ayer, mañana, siempre, nos hace ver  
[nuestra imagen.  
Un oasis de horror en un desierto de tedio! (11).*

Decepción mayor produce el regreso. Al volver al lugar de origen, el repatriado tampoco encuentra en su patria aquello que busca, y no reconoce su lugar natural. Cuando retornan, los viajeros no son más los mismos y su centro, tampoco permanece igual. La tierra natal se convierte en tierra extraña, y a no es más la misma que se habían dejado, pues los 'Ulises' ahora son otros 'Ulises' y su tierra es otra tierra en el mismo lugar, pero no en el tiempo. El viaje en el espacio es un viaje en el tiempo, y el punto de llegada, el punto fijo ansiado no existe, dejándolos a la deriva. Los 'Ulises' son viajeros eternamente condenados al deseo de partir porque el desplazamiento en el espacio produce la ilusión de avanzar, pero es en el tiempo que todo cambia.

Los motivos que impulsan a los escritores hispanoamericanos de fin de siglo a viajar, no pueden reducirse solamente a una aspiración psíquica o mística, o a un deslumbramiento cosmopolita. Muchos de ellos también parten en calidad de exiliados o en busca de mejores condiciones de trabajo y de un mercado editorial en el que puedan divulgar sus obras. Martí fue un claro ejemplo de ello. Su larga estancia en Nueva York fue penosa y difícil. Durante varios años vivió desterrado y sin trabajo, subsistiendo apenas de su labor como corresponsal para *La Opinión Nacional* de Caracas y *La Nación* de Buenos Aires. Pero a pesar de las adversidades, se negaba a abandonar la metrópoli. En carta a

Manuel Mercado, donde explica sus razones para permanecer en Nueva York, le dice: *"Todo me ata a Nueva York (...). A otras tierras, ya sabe usted por qué no pienso ir. Mercado literario no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo (...). [Mis] instrumentos de trabajo, que son mi lengua y mi pluma, o habrían de quedarse en el mismo encogimiento en que están aquí, o habrían de usarse en pro o en contra de asuntos locales en que no tengo derecho ni voluntad de entrar (...)"* (12).

Para algunos de los poetas-viajeros (Martí, Nervo, Rubén Darío, Tablada, Gómez Carrillo), la crónica se transformará en un medio de subsistencia y en una forma del "viaje importador", modernizador, que permitirá la mediación entre la modernidad extranjera y un público local deseoso de esa modernidad. Más que una forma literaria, la crónica viajera es vista como una "mercancía útil y superior" que busca colocación en el mercado local, e incluso internacional. Es una especie de vitrina donde se exhiben las novedades recién importadas de ultramar por los viajeros, las cuales serán consumidas por ávidos lectores, ansiosos de información sobre los acontecimientos de los países europeos. Así, los nómadas cronistas pasarán a establecer, a través de los periódicos, las primeras redes de comunicación de América Latina con el mundo exterior, contribuyendo a la extensión de la modernización y a la "organización del mundo-de-vida de las sociedades finiseculares".

Con la modernización de los periódicos, las nuevas funciones de los cronistas itinerantes desplazarán del todo su función tradicional, promoviendo una transformación radical en su relación con el medio. A partir de ahora, se produce una especialización de las labores: el reportero, vía telégrafo, difundirá en un lenguaje rápido y seco, las noticias ("nuevo objeto lingüístico y comercial"); y el poeta-viajero, vía crónica, relatará y comentará en un estilo elaborado las novedades de la vida moderna. Esa nueva forma de especialización periodística, racionalizadora de nuevos lenguajes, contribuirá - como ya señalamos - a problematizar la legitimidad de la literatura en el periodismo finisecular, pues son dos tipos de funciones discursivas que se oponen radicalmente al "competir por autoridad en el interior de una nueva división del trabajo sobre la lengua". Para José Juan Tablada, otro eterno viajero, la diferencia es clara: *"Es muy común en el público - decía - el confundir y juzgar con el mismo criterio al literato, que en la calma del gabinete puede cincelar sus obras y meditar sus frases, con el periodista que,*

*en el vértigo del trabajo diario, apenas si tiene tiempo de lanzar su idea sin atavíos, casi desnuda, sólo vestida con el traje rudimentario, que le es bastante para cruzar el mundo en su vida efímera de un día"* (13). *"En resumen: dirá Darío - debe pagarse (...) al literato por calidad, al periodista por cantidad; sea aquella de arte, de idea; ésta de información"* (14). Pero, dentro de esa diferenciación de funciones, también se trasluce el sentido paradójico de la producción textual: al entregar textos a la circulación, el cronista se iguala al repotero: se transforma en profesional de la palabra. A medida que el mercado lo absorbe, el escritor es forzado a abandonar "el papel pasivo de quien espera la iluminación inspiradora", y recurre a la técnica como mecanismo mediador de esa transformación. Así, el escritor profesional se va separando cada vez más del creador: de un lado la obra; del otro, la acción.

En las correspondencias de viajes, también podemos ver la lucha entre "el periodismo de los escritores privados" (los poetas-cronistas) contra "los servicios públicos de los medios de comunicación" ejercidos por los reporteros. Dentro de esta pugna, la crónica aparecerá como *"(...) una forma residual, ligada aún al sistema anterior de las letras, desplazada en parte por el emergente mercado de la información en el periódico"* (15). Sin embargo, para fines de siglo, la crónica viajera no desaparecerá del todo de los periódicos. Ella reaparecerá metamorfoseada en una nueva forma literaria: **la correspondencia de viajes**. A pesar de las limitaciones y del desplazamiento de ciertas formas tradicionales de escritura, los periódicos y revistas continuarán divulgando las colaboraciones de los "nuevos" escritores latinoamericanos, enviadas desde Europa, Estados Unidos y algunos países de América Latina. Con la ampliación de la red internacional de comunicaciones de los periódicos, via telégrafo, y con la consecuente racionalización de los nuevos lenguajes, los poetas-viajeros dejarán de ser cronistas itinerantes para convertirse en corresponsales de prensa, abriéndoseles así, un nuevo espacio de divulgación y ampliando su lugar en la prensa precisamente en la "era telegráfica", además de ocupar un nuevo lugar en la escala de la producción periodística. Las cartas enviadas desde el extranjero posteriormente, serán editadas en la forma de libros de crónicas, memorias, diarios de viaje, o novelas epistolares, pues ellas son, no sólo *"(...) un discurso informativo sobre el extranjero, sino también*

*un campo de experimentación formal literaria*" (16), un "ejercicio narrativo" donde el cronista recrea poéticamente la actualidad.

Aunque no todos los cronistas fueron corresponsales, *"la retórica del viaje (...)"* como señala Julio Ramos - *en varios sentidos autoriza y modela muchas de sus crónicas (...)*" (17), al mismo tiempo que les permite establecer con ellas una relación particular: son textos con los cuales pueden armar una especie de red temática que nutre su producción y les sirve como laboratorio experimental de sus futuras obras. En estos "ejercicios narrativos", la subjetividad - "centro engendrador de la crónica y de la expresión de la sensibilidad" -, la temporalidad, la modernidad y la memoria, la compleja relación entre el cronista y la ciudad, las inesperadas modalidades de viaje, lo fragmentario y la fugacidad del tiempo, son algunos núcleos temáticos que se entretajan en las narrativas de los polígrafos modernos. El poeta-cronista usa este material estableciendo cortes, separaciones, enfrentamientos, relaciones de lucha y de tensión, donde se combinan la reflexión, el proyecto y sus intentos literarios. En la fase preparatoria de sus obras, el escritor convierte este repertorio temático en un instrumento a través del cual observa, infiere, deduce e incorpora nuevos elementos a su producción. En este sentido, puede decirse que las crónicas viajeras o las correspondencias de viajes son una especie de "escritura privada", donde el escritor registra, en una prosa ligera, sus reflexiones críticas sobre la realidad observada y su propia experiencia. Pensamientos al margen que, a pesar de reflejar la intensa vida de las grandes metrópolis del mundo, también constituyen un "repertorio de herramientas temáticas" en el cual ya se encuentran delineadas las aristas básicas de las posibles obras de los polígrafos itinerantes.

La retórica de viaje constituye un eje temático que obceca y absorbe a muchos cronistas viajeros, y, en algunos casos - como en Gómez Carrilo -, llega a convertirse en eje único de exploración narrativa, a través del cual traducen e interpretan lo desconocido: la modernidad. Para los modernistas, en el viaje está implícita una doble connotación: cambio, interrupción, fragmentación, cosmopolitismo, huida, transitoriedad, desterritorialización, infatigable propensión al desarraigo: *"(...) avidez de presencia más que de presente"* (18). Pero en el viaje también ven la necesidad de lo fijo, la búsqueda incesante del asombro y de la novedad, del centro y de la maravilla, el apego ilícito a la patria. Viajar,

dos caras de una misma moneda que pueden significar siempre la misma cosa: la ilusión de avanzar, "(...) punto - como dice Paz - en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad" (19). Abiertos a la contradicción, los modernistas detectan el inmovilismo del viaje y su reverso, la dinámica de la continuidad: "*allá es aquí y aquí está en todas partes*" (20).

Los cronistas perciben en la mirada estrábica de la peregrinación, un trazo de la modernidad; de ahí que escojan París como punto de observación de los nuevos aconteceres; "*Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje*" (21), al que hacen suyo para expresar mejor el espíritu de la contemporaneidad. Al escoger la metrópoli francesa como atalaya predilecta, los modernistas intentan revertir el sentido de la tradición: relativizan, por anacrónica, la herencia y los valores de los antiguos patricios, valorizando el presente en relación al pasado, exaltando "la actualidad universal como la única y verdadera actualidad". Al realizar la conjunción México/París, terminan inscribiendo una nueva tradición: postulan la necesidad del viaje como instancia confirmadora de lo colectivo, como inserción en el ahora, como un camino hacia su única meta, la contemporaneidad: "*(...) instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo*" (22). Y es precisamente en esa nueva tradición estetizante y cosmopolita que Amado Nervo encuentra su habitat, en abierta oposición a los antiguos ideales de la República de las Letras. Del periplo de este impenitente viajero, de sus avatares y contradicciones, de sus dualidades y fracturas, nos ocuparemos en las próximas páginas, tratando de esclarecer la misma pregunta que se hiciera este dilacerado poeta itinerante: **¿Por qué va uno a París?**

## PENSAMIENTOS AL MARGEN

### 4. MIRADAS FRIAS, MIRADAS VORACES

#### EL INAGOTABLE COLIBRÍ

(1) La historia cultural del siglo XIX en América Latina estuvo marcada por el surgimiento de innumerables periódicos y revistas, los cuales, en sus momentos de apenición, registraron los cambios más importantes que se dieron en el campo de las ideas. En torno de ellos se reúnen grupos de intelectuales que, al sentir una profunda necesidad de expresión y ante la imposibilidad de publicar sus textos en forma de libro, optan por divulgarlos en páginas periódicas. En México, a pesar de la multiplicidad de periódicos publicados a lo largo del siglo, sólo cuatro se irán a destacar por el registro de las manifestaciones y tendencias renovadoras más notorias de la época. En la Guerra de Independencia, *El Diario de México* (1805-1817), dirigido por Carlos María Bustamante y Jacobo de Villaurrutia, se constituyó, para huir de la censura que por aquellos tiempos imperaba, en el primer periódico divulgador de literatura y de la vida cotidiana, conviniendo en sus páginas, formas aún dieciochescas con un débil neoclasicismo, en las que predominaban los temas patrióticos y los planteamientos doctrinarios. Posteriormente, con la publicación de *El Siglo XIX* (1841) y de *El Monitor Republicano* (1844), se establecerá una nueva etapa en la historia del periodismo mexicano, la cual finalizará en 1896, con el desaparecimiento del primero, para dar paso a *El Imparcial*, la gran revolución periodística de la época. La marca más característica de *El Siglo XIX* y de *El Monitor Republicano* fue su posicionamiento contra la censura impuesta por Santa Anna, estableciendo, para contrarrestarla, un periodismo de orientación y de combate. En sus diferentes épocas, incontables escritores mexicanos colaboraron en las páginas de ambos periódicos, e importantes obras literarias, de crítica social o estudios científicos, se publicaron en ellos. En este periodo surge la Academia de Letrán y, a pesar de los tiempos difíciles, "se continúa dando forma a la cultura. Abunda la poesía, se inicia la novela sentimental y folletinesca, comienza a existir el teatro y se realizan empresas culturales considerables" (MARTINEZ, José Luis, "México en busca de su expresión". En: *Historia general de México* México, El Colegio de México, 1976, tomo III, p. 289). Para profundizar sobre este aspecto, ver, entre otros: Ruiz Castañeda, María del Carmen. *Periodismo político de la Reforma en la ciudad de México (1854-1861)*. México, Biblioteca de Ensayos Sociológicos/Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, 1967; OCHOA CAMPOS, Moisés. *Reseña histórica del periodismo mexicano*. México, Editorial Porrúa, 1968; CARBALLO, Emmanuel. "Historia de las letras mexicanas...", op. cit.

(2) *La Libertad*, *El Partido Liberal*, *El Universal*, *El Monitor Republicano*, *El Tiempo*, entre otros, serán los principales periódicos que acompañen y registren la ilusión colectiva de progreso y modernidad impuesta por el régimen de Porfirio Díaz. Pero fue solo con *El Imparcial*, fundado por Rafael Reyes Spíndola, que cambiará el rumbo de la prensa mexicana, instaurándose una nueva idea de periodismo moderno, el cual, para responder a las exigencias del gobierno porfirico,

deberá ser industrial, ecnótico y amarillista. Subvencionado por Díaz, Reyes Spíndola organiza *El imparcial* con modernos linotipos y grandes rotativas importados de Estados Unidos, los cuales le permitirán imprimir grandes tiradas al módico precio de un centavo. A estas importantes innovaciones se suma la introducción del telégrafo en el periódico, el cual "permitió a la comunidad de lectores autorrepresentarse como una nación insertada en el 'universo' articulado mediante una red de comunicaciones (...). La capacidad informativa del telégrafo también tuvo efectos notables sobre la racionalización de los lenguajes periodísticos. El telégrafo estimuló la especialización de un nuevo tipo de escritor, el reporter, encargado de un nuevo objeto lingüístico y comercial: la noticia". (PAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)* México, Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1989, p.100).

(3) Al igual que los periódicos, la publicación de revistas durante el siglo XIX fue numerosa y como ellos, los hebdomadarios bi o tri semanales también registraron los momentos más importantes de la historia cultural de México. A lo largo del siglo se publicaron revistas como: *El Recreo de las Familias*, *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, *El Museo Mexicano*, *El Ateneo Mexicano*, *Revista Científica y Literaria de México*, *El Álbum Mexicano*, *La Ilustración Mexicana*, *Presente Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, *El Correo de México*, *El Semanario Ilustrado*, *El Federalista*, entre otras. Pero, con la aparición de *El Renacimiento*, la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* se conformarán "centros literarios" en torno de los cuales se agruparán las figuras más relevantes de la literatura mexicana y extranjera. En sus páginas, también quedarán documentadas las innumerables polémicas entre "antiguos y modernos", que se dieran a lo largo del siglo. Con el triunfo de la república liberal y bajo el signo del nacionalismo, se inicia un nuevo periodo cultural que será marcado por los intentos de conciliación entre los intelectuales liberales y conservadores. La empresa nacionalista de integración cultural entendida por Ignacio Manuel Altamirano, permite un gran desarrollo de las artes mexicanas. Sin embargo, para 1886, la disputa entre Altamirano y Fimentel en el Liceo Hidalgo, irá a poner fin a la "concordia" entre *mochas* y *puercos* surgiendo, así, un nuevo periodo cultural que estará marcado por un cambio radical de tono e ideas estéticas buscando la expresión libre del artista. El registro de ese cambio quedará impreso en *El Renacimiento*, fundada en 1869 por Altamirano, se convirtió en un espacio de conciliación entre liberales y conservadores, jóvenes y viejos, neoclásicos y románticos, escritores ciudadanos y de provincia. Así, a través de sus páginas se dará a conocer lo mejor de la producción de escritores, artistas e intelectuales de ambos bandos: Altamirano, Luis G. Ortiz, Montes de Oca, Roa Bárcena, Segura, Isabel Prieto de Landázuri, Acuña, Flores, Cuernca, Sierra, y otros, propiciando un florecimiento de la literatura mexicana y, lo que tal vez es más importante, "contribuyendo a definir la idea nacional, y a reunir una sociedad fragmentada que debía reacomodar su existencia democrática. Altamirano supo recoger lo mejor del liberalismo en *El Renacimiento*: el equilibrio, la escuela de moderación, la concordia o conciliación de fuerzas, la tolerancia, y el cosmopolitismo". (BATTIS, Humberto. *Índices de El Renacimiento. Semanario Literario Mexicano (1869)* Est. Prel. de... México, UNAM, 1963. Citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p.308).

La *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, por su parte, se constituyeron en los principales espacios de divulgación de la producción modernista dando el impulso decisivo para la renovación de la literatura, no solo en México sino en todo el Continente. Otro de sus logros fue el de dar a conocer las tendencias europeas más importantes de la época, sobre todo las corrientes parnasiana y simbolista francesas, las cuales se consideraban las fuentes literarias por excelencia. Con la publicación de la *Revista Azul* (1894-1896) - fundada por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo -, se superaron las antiguas formas literarias de la tradición anterior, sustituyéndolas "por otras abiertas al porvenir, capaces de expresar una realidad inexpressable por medio de un arte sujeto a los preceptos académicos" (PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: *"Antología del modernismo ..."*, op. cit., p. XLI). A partir de entonces, la revista se preocupará por la divulgación de una producción artística en la que la renovación formal y la sensibilidad estética radical y profunda, será su marca más característica. La *Revista Moderna* (1898-1911) - fundada por Jesús E. Valenzuela -, vino a continuar y perfeccionar la

innovación literaria emprendida por la *Revista Azul* agrupando en sus páginas lo más selecto del modernismo hispanoamericano. Ante el refugio de la literatura en los diarios oficiales. "sujetos a la censura de suscriptores y anunciantes", Tablada propuso la creación de "una publicación exclusivamente literaria y artística, intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando su espíritu innovador debería llamarse *Revista Moderna*" (Ibid. p. XLV). Al respecto ver: DÍAZ Y ALEJO, Ana Elena. *La prosa en la "Revista Azul" (1894-1896)*. México, UNAM, 1965; TORRI, Julio. *La Revista Moderna en México*. México, UNAM, 1953.

(4) MARTÍNEZ, José Luis. "Las revistas literarias de Hispanoamérica". En: *Universidad de México* México, v. XLIII, Nº 445, febrero de 1983, p. 3.

(5) La novela de folletín sólo se diferencia de la telenovela, en cuanto a su medio de circulación, pero su estructura narrativa, sus inculentas tramas, su elevado índice de consumo, su hibridismo temático, su movimiento dramático, su habilidad para cortar las acciones y usar el suspenso, son prácticamente iguales, a pesar de pertenecer a momentos históricos distintos. "Todas las telenovelas- escribe Nora Mazziotti - responden a las conversiones del melodrama en episodios, pero varían de acuerdo con las condiciones particulares de los diferentes países que las producen (...) el tratamiento episódico se realiza siguiendo el modelo del folletín, con la escritura por entregas que permite la modificación de la trama, el alargamiento de la historia y el manejo del suspenso de acuerdo con la aceptación del público". (MAZZIOTTI, Nora. "Tipología de las telenovelas latinoamericanas". En: *Intermedios México*, Nº 7, mayo-julio de 1993, p. 30). De otro lado, tanto en el folletín como en la telenovela, se da una mezcla de realismo y romanticismo, pero en los dos casos es un "realismo" creado por la industria cultural, poco reflexivo pues sólo refuerza lo que ya está inscrito en la realidad sin cuestionarla. Como los folletines, las telenovelas pueden definirse como "una especie de épica electrónica-social-realista", máquinas de producción de textos para el consumo. La telenovela de las siete prepara el horario de las ocho; el famoso "a continuación" de los folletines, preparaba al lector para el consumo del "próximo capítulo". Hoy, cuando se reactiva la dramaturgia televisiva, el fecundo e inagotable abuelo vuelve a cobrar vigencia.

(6) Con el desarrollo de la industria cultural y la consecuente profesionalización del artista, los escritores hispanoamericanos se vieron obligados a descender de sus "claustrros sagrados", insertándose en el mercado económico y dedicándose a otras actividades paralelas a su labor literaria, para poder sobrevivir. "De Fernández de Lizardi en adelante- escribe Emmanuel Carballo - desaparecerá casi por completo la 'pureza formal' en la literatura mexicana. El sentido artístico será desplazado a un lugar secundario. El ritmo de la vida, más rápido que durante la Colonia, las solicitudes permanentes de la política, no brindan al escritor el ocio necesario para depurar los productos del arte. Además, los escritores no lo necesitan: cambian la torre de marfil por las redacciones de los periódicos, las oficinas públicas, los juzgados, las cámaras de diputados y senadores, las cárceles y, en algunos casos, los campos de batalla" (CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 50). La evolución del escritor mexicano, como del hispanoamericano, no sólo se debió a los cambios de orientación estética y objetivos intelectuales, sino que también fue "la consecuencia de un constante proceso de transformaciones en las costumbres, en los hábitos de trabajo y en el ejercicio profesional de la cultura (...). Estos cambios evolutivos están condicionados, además de las transformaciones personales, por la creación de medios de opinión y comunicación e información, por el funcionamiento de instituciones culturales (...), por la mayor circulación de libros, ideas e informaciones (...)" (MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión". En: *Historia general de México...*" op. cit., p. 291). Este proceso de profesionalización se agudizó aún más en las últimas décadas del siglo XIX, cuando las condiciones socio-económicas y políticas de modernización, por las que atraviesa el país, propician el desarrollo de la cultura de masas y la civilización del consumo, llevando la literatura a depender del periódico, limitando su autonomía y la del escritor que para él escribe y vive,



"de suerte- como señala Françoise Perus - que al mismo tiempo que se ve privado por la burguesía de su tradicional función ideológica y con ella de los privilegios de que antes gozaba, el poeta se ve obligado a establecer una relación de tipo mercantil con el público hipotético y desconocido" (Françoise Perus, citada por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 29), como es el caso de Gutiérrez Nájera, quien si "consagraba la mayor parte de su producción a ganarse una reputación de afortunado, sentía porque también ganaba con ello su pan de cada día: que era esa la mercancía que le compraban a mejor precio, a mayor precio los lectores congruentes en sus consumos y demanda de mobiliario, arquitectura, modas, alimentación, pensamiento (...) El Duque Job no hacía sino plegarse - claro que de buen agrado - a la corriente". (Salvador Novo, citado por: MONSIVAIS, Carlos. *A ustedes les costa. Antología de la crónica en México* México, Ediciones Era, 1985 p. 29). Sobre este aspecto, también ver: RAMA, Angel. "*Rubén Darío y el modernismo...*", op. cit.; JITRIK, Noel. *Las contradicciones del modernismo* México, Colegio de México, 1978. MONSIVAIS, Carlos, op. cit.; GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1983; RIVERA, Jorge (editor). *El escritor y la industria cultural: el camino hacia la profesionalización*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980; RAMOS, Julio, op. cit.

(7) Cuando el folletín inicia su desarrollo en Europa, es el momento en que la tradición se debate con las nuevas formas de expresión, dándose una intensa confrontación entre el clasicismo y el romanticismo y, posteriormente, entre el romanticismo y el realismo. Sin embargo, estas dos corrientes opuestas, debido al carácter *szí genesis* de la novela por entregas, se fusionaron en ella determinando su contenido. Para José Emilio Pacheco. "*Los folletinistas tomaron de la poesía romántica figuras como la mujer fatal o el héroe diabólico; de la novela histórica, el atractivo de las épocas lejanas. Alejandro Dumas (...) se basó en un viejo libro, Mémoires de monsieur d'Artagnan, para hacer en 1840 Los Tres Mosqueteros*". (PACHECO, José Emilio. "Prólogo". En: *La novela de aventuras* México, Promexa, 1985, p. v). El folletín no sólo absorbió elementos del romanticismo, del realismo y de la novela histórica, sino también de la novela de aventuras, la cual le aportaría una de sus características esenciales, la gran movilidad ocasionada por las peripecias de los personajes a grado tal que "decir folletín implicaba decir aventuras". En México, el folletín también surge con el romanticismo, hacia 1845-46, cuando Manuel Payno publica en la *Revista Científica y Literaria*, *El histal del Diablo* novela que se formó - como señala Emmanuel Carballo - sin ningún plan y fue creciendo por acumulación; concebida y escrita para un público sencillo de instrucción mínima.

(8) Los cortes en su momento climático y el consecuente suspenso al final de cada entrega, fueron una de las estrategias usadas por los folletinistas para mantener el creciente interés del lector e incrementar las ventas. Este recurso los llevó a realizar un hábil manejo de los episodios, sabiendo, "astutamente", cómo prolongar y dónde cortar el relato. Otra de las tácticas usadas para ganar lectores, fue el desplazamiento del espacio temporal y el vértigo de la acción: "*en un momento culminante de la trama, la acción se deja suspensa, para encadenarse con acontecimientos pasados; o para aguijonear el interés del lector, se anticipan acontecimientos futuros. los personajes son remitidos constantemente hacia su pasado o hacia su futuro, o se intercalan historias de personajes conexos al núcleo fundamental de la fábula, además, el espacio de los acontecimientos cambia rápidamente, no hay lugar fijo, lo que le confiere al folletín su característica esencial, la ilusión de perpetua movilidad. De esta forma, la trama va rompiendo su linealidad para transmutarse en una narrativa pluridimensional, esférica*". (TORRES NAVA, Finne del Rosario. *El hombre de la situación de Manuel Payno. Un ejemplo de la novela de folletín en México*. México, UNAM, 1989, pp. 11-12). Para René Bazin, "*Los folletinistas tienen un sentido exacto del movimiento dramático, una ciencia a toda prueba de lo horrible y aterrador, gran maña para desenredar la madeja: una habilidad especial para dejar muertos, en el campo de acción, a personajes que resucitarán*

después para cumplir grandes destinos; un tecto extraordinario por: usar los puntos suspensivos". (René Bazin, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 51).

De otro lado, el perfeccionamiento en la tipificación de los personajes llevó a los escritores a crear la figura del héroe folletinesco, el cual es un símil del héroe romántico, pero a diferencia de éste se caracterizó por ser aventurero, individualista y aristista social. Al mismo tiempo son - como señala Claudio Magris - "héroes hastiados y desencantados, afligidos por el 'mal del siglo' y frustrados en sus aspiraciones, epígonos de la vida misma: (...) viven en la divergencia entre vida y significado y en la terribre acedia que - en íntimo que eritemedad y a la vez temido de esa herida - embota la poesía del corazón (...). Las mismas novelas de Balzac, tan desbordantes de sanguínea energía burguesa, no resacan al individuo por la pérdida de la poesía del corazón, como Hegel exigía de la novela, sino que hacen sentir el peso de esa proca, coníquan un mundo caótico y fragmentado en el cual el individuo no halla respuestas a sus demandas y pierde las ilusiones" (MAGRIS, Claudio. *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* Barcelona, Ediciones Península, 1993, p. 27). Así, el héroe folletinesco ya prefigura al héroe moderno, a aquel hombre escindido entre la tradición (romanticismo) y la modernidad; al sujeto desilusionado de la vida, solo, marginal y nihilista, para el que la existencia ya no ofrece una razón de ser, porque la vida sólo es fetiche e irrealidad; la nada. Sin embargo, el héroe folletinesco aún no llega a la cima de la desilusión, aún lucha "heroicamente" contra la mediocre burguesía que le ha despojado de su derecho de aserción social; aún tiene la esperanza de llegar a ser lo que la sociedad le niega: un burgués. No obstante, como la función del folletín era la de ser "agente gratificante y sublimador", la visión de la existencia necesariamente tenía que ser oblicua, disfrazando la realidad bajo el velo de la fantasía, respondiendo así a las expectativas del lector.

(9) MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., pp. 26-27.

(10) *Ibid.* p. 21.

(11) Gutiérrez Nájera, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 115.

(12) Sobre la relación escritor-escribiente ver: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1982, pp. 31-39.

(13) No debemos olvidar que en lo nuevo destaca la ambigüedad del extremismo y la excelencia de la medianía. El puede muy bien ser mero retorno, enmascarado de lo ya conocido, porque lo antiguo vive en lo nuevo. De ahí que la modernidad sea un diálogo continuo con la angustia (la tradición), pero un diálogo de oposición a lo siempre igual, donde los emblemas de la sociedad moderna aparecen como mercaderías. Al respecto, Walter Benjamin en su ensayo "*París, capital del siglo XIX*", señala: "La novedad es una cualidad independiente del valor de uso de la mercadería. Es el origen de la apariencia, que pertenece de modo irrefutable e invariable a las imágenes creadas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia misma de la falsa conciencia, cuyo agente intaugable es la moda. Esa apariencia de la novedad se refleja, como un espejo en otro, en la falsa apariencia de lo siempre novedoso, del eterno retorno de lo mismo. El producto de ese 'reflejo' es la fantasmagoría de la 'historia de la cultura', en la que la burguesía le toma gusto a su falsa conciencia." (BENJAMIN, Walter. "*París, capital...*", op. cit., p. 40 (TP)).

(14) La Academia de Letrán (1836) fue la primera asociación literaria que funcionó en México. En su comienzo, "fue producto de improvisadas reuniones de jóvenes literatos en un cuarto del antiguo Colegio de San Juan de Letrán, allí, por

... *...recitaban sus composiciones líricas, para posteriormente hacer la crítica de las mismas. A lo largo de más de dos años se prolongaban sus reuniones, hasta que decidieron constituirse en Academia.*" (TORRES NAVA, Frinne del Rosario, op. cit., p. 25). Con el tiempo, la Academia se consolidó estableciendo los principios y estatutos que marcarían su rumbo posterior. A partir de ese momento, su principal objetivo era el de crear una literatura que fuera expresión nacional, sin importar a cual tendencia se pertenecía. Así pasaron a convivir en un mismo centro dos corrientes históricamente opuestas: clasicismo y romanticismo. Para la realización de tal empresa, Manuel Altamirano se convirtió en el ideólogo de esta conciencia nacionalista, diseñando un programa encaminado a la "mexicanización" de la literatura y a la independencia de sus fuentes de origen, contribuyendo así a la formación de una conciencia cívica y a la creación de cierta autonomía artística. Gran parte de este programa fue difundido a través de sus trabajos histórico-críticos como *Revistas Literarias Mexicanas* (1868), el preámbulo a la revista *El Renacimiento* (1869), el ensayo "*De la poesía épica a la poesía lírica*" (1870), la "*Carta a una poetisa*" (1871), entre otros; textos desde los cuales Altamirano convocaba a los escritores mexicanos "para luchar por ese objetivo emancipador". Algunos de los intelectuales mexicanos atienden al llamado, albergándose en la Academia para desde allí emprender la lucha en pos de una literatura nacional: "*Sin plen y sin premeditación coincidían, pues, aquellos escritores en 'mexicanizar la literatura' y coincidían en aquella orientación porque los alentaba el romanticismo con su preferencia por lo típico y porque en aquellos primeros años de vida independiente ese redessubnimiento era uno de los dones de libertad.*" (MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión". En: "*Historia general de México...*", op. cit., p. 302). De ahí que la Academia de Letras se constituyera en un centro unificador de la literatura mexicana: en un espacio de creación literaria y de crítica constructiva; un lugar en el cual se profundizaron los estudios gramaticales y prosódicos. Pero el gran logro de la Academia fue el de divorciar la literatura de la política, constituyéndola en una entidad autónoma de carácter nacional.

(15) SARLO, Beatriz, citada por: ANTELO, Raúl, op. cit., p. 69. (TP).

(16) Guillermo Prieto, citado por: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 21.

(17) Ibid

(18) MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión". En: "*Historia general de México...*", op. cit., p. 313.

(19) Ignacio Manuel Altamirano, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p.61.

(20) RUEDAS de la SERNA, Jorge. "La novela corta de la Academia de Letras". En: MIRANDA CARABES, Celia (comp.). "*La novela corta en el...*", op. cit., p. 56.

(21) Para Roland Barthes, el acontecimiento es una variante de la realidad. "*Literariamente* - dice Barthes - *son fragmentos de novelas, en la medida en que toda novela es ella misma un largo saber del cual el acontecimiento que se produce sólo es una simple variante*" (BARTHES, Roland. "Estructura da notícia". En: *Crítica e verdade* Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1982, p.58) (TP).

(22) CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 52.

(23) MEJIA, Rubén/ NEVAREZ, Rubén. "Azar es un volado, bato!". En: *Semana/La Jornada*. México, Nueva época, Nº 130, 8 de diciembre de 1991, p. 7.

### LOS VELOS DE LA MÁSCARA

(1) MEYER, Marlyse. "Voláteis y versáteis, de variedades e folhetins se fez a chronica". En: "*Boletim bibliográfico...*" , op. cit, p. 38 (TP).

(2) RONCARI, Luiz. "A estampa da rotativa na crônica literária". En: "*Boletim bibliográfico...*" , op. cit., p. 14. (TP)

(3) CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 113.

(4) ARRIGUCCI Jr, Davi. "Fragmentos sobre a crônica". En: *Folhetim*, Suplemento da Folha de Sao Paulo. Sao Paulo, 19 de mayo de 1987, p. B-7 (TP).

(5) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 45 (TP).

(6) ARRIGUCCI Jr, Davi, op. cit., p. B-6 (TP).

(7) El origen de la crónica en México puede remontarse al siglo XVI, con los cronistas de Indias, como Hernán Cortes (*Cuentas de Relación*), Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*), Francisco Cervantes de Salazar, Motolinía, Sahagún, Mendieta, Durán, o Hernando Alvarado Tezozomoc, quienes se valen de este género para registrar todos los aspectos y detalles de la conquista del Nuevo Mundo. "A los conquistadores españoles afirma Carlos Monsiváis - la crónica les resulta instrumento de consolidación: a la gesta de tan bravos y leales súbditos le corresponde el canto homérico que combine inmundación y relatos majestuosos, ojos maravillados y la sangre chorreante de los altares. Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo territorio habitable a partir del consejo, la fe, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos". (MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 17). Así, los primeros cronistas se convierten en los narradores de la historia, haciendo de la crónica un medio de representación temporal de los múltiples eventos: "sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos" (Ibid).

(8) ARRIGUCCI Jr, Davi, op. cit., p. B-6 (TP).

(9) BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". En: "*Magia e técnica...*" , op. cit., p. 223. (TP). Para Benjamin, "(...) entre todas las formas épicas, la crónica es aquella cuya inclusión en la luz pura e incolora de la historia escrita es la más incontestable. En el amplio espectro de la crónica, todas las maneras con que una historia puede ser narrada se estruñican como si fuesen variaciones de un mismo color. El cronista es el narrador histórico. (...) la diferencia es entre quien escribe la historia, el historiador, y quien la narra, el cronista. El historiador está obligado a explicar de una u otra

manera, los acontecimientos de que se ocupa, de ninguna manera puede quearse seriamente con mostrarlos como modelos de la historia del mundo. Es exactamente lo que hace el cronista, especialmente a través de sus representantes clásicos, los cronistas medievales, precursores de la historiografía moderna (...) En el narrador, el cronista se conservó transformado y, por así decirlo, secularizado" (Ibid. p. 209) (TP).

(10) Julio Torri, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 114.

(11) Pensemos que el origen de esta relación está en Roland Barthes, cuando al referirse a la estructura cerrada de los "hechos diversos" (noticias), señala: "Causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, es en la unión de esos dos movimientos que se constituye el 'hecho diverso': ambos acaban en efecto por cubrir una zona ambigua donde el acontecimiento es plenamente vivido como un signo cuyo contenido es, sin embargo, incierto" (BARTHES, Roland. "Crítica..." op. cit., p.66) (TP).

(12) Walter Benjamin, en el ensayo "París, capital del siglo XIX", define los "panoramas", las "fisiologías" y los folletines, como productos que "son concebidos para ser arrojados, como mercaderías al mercado, pero flutaban aún en los umbrales (...) se tratan de restos de un mundo soñado" (BENJAMIN, Walter. "París, capital..", op. cit., p. 138 (TP) ). Sobre este aspecto también ver su ensayo "Paris del Segundo Imperio en Eaubelaire", donde Benjamin, refiriéndose a la figura del flâneur desarrolla más profundamente estos conceptos. (BENJAMIN, Walter. "Paris do ...", op. cit., pp. 65-67).

(13) Beatriz Sarlo, citada por: ANTELO, Raúl, op. cit., p. 13 (TP).

(14) ARRIGUCCI Jr, Davi, op. cit., p. B-6 (TP).

(15) Ibid. p. B-7 (TP).

## LOS CAZADORES DE MIEL

(1) ARRIGUCCI Jr, Davi, op. cit., p. E-7 (TP). Walter Benjamin, así como G. Lukács, entienden la novela como la forma narrativa característica de la sociedad burguesa moderna, la cual surge de la decadencia de una tradición y de una memoria común, elementos fundamentales para garantizar la existencia de una experiencia colectiva ligada a un trabajo y un tiempo compartidos, en un mismo universo de práctica y de lenguaje. Para Benjamin, en el momento en que la experiencia colectiva se pierde, en que la tradición común ya no ofrece ninguna base segura, otras formas de narrativa, como la novela y la información periodística tomanse predominantes. Doble debilitamiento que es percibido por Benjamin en "El Narrador", ensayo donde desarrolla un agudo análisis sobre el debilitamiento del arte de contar historias y la pérdida de la experiencia: el arte de contar se torna cada vez más raro, porque él parte, fundamentalmente, de la transmisión de la experiencia en el sentido pleno de la palabra, cuyas condiciones de realización ya no existen en la sociedad capitalista moderna. En "El Narrador" Benjamin opone la novela a la narrativa (epopeya), porque la primera está vinculada necesariamente al libro, su forma de divulgación por excelencia. En cambio, la tradición oral, patrimonio de la poesía épica,

tiene una naturaleza distinta a la que caracteriza la novela: *"Lo que distingue a la novela de todas las demás formas de la creación prosaica - el cuento, la leyenda, inclusive el relato breve - es el hecho de que ni proviene ni se dirige a una tradición oral (...) el narrador toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia. El novelista, en cambio, se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse (...) a los hechos más importantes que lo afectan: que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno. Escribir una novela significa exponer en su forma extrema, en la exposición de la vida humana lo incommensurable"* (BENJAMIN, Walter. "O narrador". En: *"Magia e técnica..."*, op. cit., p.201. (TP) ). Sobre este aspecto también ver: MAGRIS, Claudio, op. cit., pp. 7-39; LUCKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México, Ediciones Era, 1977.

(2) RONCARI, Luiz, op. cit., p. 14 (TP).

(3) MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 26.

(4) *Ibid*, p. 28.

(5) RONCARI, Luiz, op. cit., p. 15 (TP).

(6) Salvador Novo, citado por: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p.29.

(7) GUTIERREZ NAJERA, Manuel. "La novela de un tranvía". En: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., pp. 109-110.

(8) Gutiérrez Nájera, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 120.

(9) MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 28.

(10) CAMPO, Ángel de (Micrós). "El fusilado". En: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., pp. 122-123.

(11) MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 25.

(12) Antonio Acevedo Escobedo, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 118.

(13) Francisco Monterde, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 115.

(14) CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 127

(15) José Juan Tablada, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 127.

(16) HABERMAS, Jürgen, op. cit., pp. 169-273. En los capítulos V y VI de esta obra, Habermas desarrolla el concepto de público y las transformaciones que este concepto sufrió a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Europa.

(17) RAMOS, Julio, op. cit., p.91.

- (18) Ibid.
- (19) Ibid, p. 88.
- (20) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 26 (TP).
- (21) Joao do Rio, citado por: ANTELO, Raúl, op. cit., p. 15 (TP).
- (22) Gutiérrez Nájera, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 120.
- (23) Ibid, pp. 114-115.
- (24) Ibid.
- (25) Joao do Rio, citado por: ANTELO, Raúl, op. cit., p. 24 (TP).
- (26) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 23 (TP).
- (27) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: *"Cuentos y crónicas de Amado Nervo ..."*, op. cit., p. XI.
- (28) José Juan Tablada, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 126.
- (29) Ibid, p. 127.
- (30) PAZ, Octavio, citado por: CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 37.

### **LA MIRADA ESTRÁBICA**

- (1) RAMOS, Julio, op. cit., p. 93.
- (2) MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 20.
- (3) José Joaquín Fernández de Lizardi, citado por: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 19.
- (4) RAMOS, Julio, op. cit., p. 93.

- (5) ANTELO, Raúl, op. cit., p.27 (TP). Sobre este aspecto también ver: Paz, Octavio. "El caracol y la sirena". En: *"Cuadriño..."*, op. cit., p. 18-19.
- (6) Salvador Novo, citado por: MONSIVÁIS, Carlos, op. cit., p. 29.
- (7) PIGLIA, Ricardo. "Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico". Conferencia impartida en el Palacio Cruz de Souza, Florianópolis, Brasil, 13 de agosto de 1990, p. 8 (mimeo) (TP).

### **PROSAS GITANAS**

- (1) CORBIN, Alain. "El secreto del individuo". En: *"Historia de la vida privada..."*, op. cit., p. 167.
- (2) Ibid.
- (3) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 16. (TP).
- (4) Ibid. p. 82. (TP).
- (5) Matsuo Basho, citado por: NIEBURB, Richar R. "El peregrino interior". En: *Uno Misma* México, D.F., v. V, nº 4, 1994, p.28.
- (6) CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 27.
- (7) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: *"Cuadriño..."*, op. cit., p. 18.
- (8) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 87. (TP).
- (9) BOWLES, Paul. *El cielo protector*. México, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A./Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 19.
- (10) PAZ, Octavio. "Entre irse y quedarse...". En: *Obra poética (1935-1988)* México, Seix Barral, S. A., 1990, P. 680.
- (11) Charles Baudelaire, citado por: CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1983, p. 952 (TP).
- (12) José Martí, citado por: Ramos, Julio, op. cit., p. 87.



(13) José Juan Tablada, citado por: LARA VELÁZQUEZ, Esperanza. "Prólogo". En TABLADA, José Juan. *Obras III- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas. 1988, p. 13.

(14) Rubén Darío, citado por: RAMOS, Julio, op. cit., p. 102.

(15) RAMOS, Julio, op. cit., pp. 103 -104. *Sobre el retiro del poeta de la nueva estructura económica, nos dice Angel Rama: "(...) cuando los modernistas de la primera época se enfrentan a la realidad de sus ciudades en auge, la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas". Como en Europa, la nueva burguesía despoja al poeta de su "aura", de su antigua encomienda, al ser incapaz de darle a su producción un valor convertido en el mercado. "En los hechos" afirma Rama - se desinteresa de la producción estética cuyo uso ya no parece entender, como antes, dado que ha creado un universo regido por la eficiencia y la utilidad, destinado a la manipulación de la naturaleza, en el cual no se sabe cómo y para qué puede entrar el poeta" (RAMA, Angel. "Rubén Darío y el modernismo...", op. cit., pp. 55-56).*

(16) RAMOS, Julio, op. cit., p. 108.

(17) *Ibid.* p. 107.

(18) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: "*Cuadrivio...*", op. cit., p. 20.

(19) *Ibid.* p. 13.

(20) ANTELO, Raúl, op. cit., p. 83. (TP)

(21) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: "*Cuadrivio...*", op. cit., p. 15.

(22) *Ibid.* p. 20.

## ***5. EL CAZADOR DE MIEL***

## LAS TRAMAS DE LA METAMORFOSIS

*"Ciudad Mujer Presencia  
aquí se acaba el tiempo  
aquí comienza".*

*(Octavio Paz)*

*"Toda ciudad es un extraño juego de espejos en la infinitud del tiempo" (1), donde se proyectan de manera confusa y densa las brumosas imágenes que conforman su pasado y su presente. En las calles, en las plazas, en cada rincón de ese laberinto está guardado el hilo de Ariadna, el cual nos conducirá a través del recuerdo de siglos, recuerdo dispuesto a hablar a aquél que se detenga a escucharlo. "Nada de lo que alguna vez estuvo en ella ha desaparecido definitivamente. Si el paso del tiempo ha agregado nuevos espacios a los espacios primigenios, ha borrado otros tal vez para siempre" (2), construyendo así una nueva fisonomía a su rostro original. Al recorrer la ciudad, al transitarla de un lado a otro, no hacemos sino "develar sus pliegues" que se desdoblán en otros, donde se despliega su historia oculta que sólo espera ser rescatada del olvido para que entre ellos, "el hilo del tiempo fragüe una imagen contradictoria, paradójica, abigarrada, pero una imagen que habla desde el fondo de sí misma" (3), proyectando en el tiempo el espíritu de las épocas que la habitaron.*

En su incesante metamorfosis, la ciudad permite reconstruir, reestructurar las imágenes perdidas en el tiempo, imágenes que nos remiten a otro orden de percepción múltiple y enmarañado, caótico y brumoso, donde lo ilegible emerge alterando la codificación rutinaria para develar el rostro de siglos. La metrópoli moderna en su contacto con el tiempo, se toma una ciudad "monumento", naturaleza muerta habitada por un conglomerado de imágenes prontas que cobran vida a través del olvido selectivo. Detritos, residuos, fragmentos de construcciones, ruinas del tiempo que son el puente entre el pasado y el presente; restos de un orden retórico que expresa lo inerte, lo que fue, lo que vuelve a ser a

través de la rememoración. En su decurso, la ciudad esculpe espacios y formas detenidas en el tiempo: ruinas-cuerpos que parecieran atrapadas en momentos que forman parte de un tiempo detenido, de un tiempo congelado que se transforma en límite urbano. Ese imaginario es, al mismo tiempo, un relato dislocable, convertible, rompecabezas, texto plegable figurando objetos. La ciudad como escenario de esa "ruina cósmica" nos revela camadas escondidas, las cuales surgen subitamente a través de sus gestos, causándonos inquietud, malestar, sorpresa, al percibir "lo extraño en lo otrora tenido como familiar".

En medio de ese caos lingüístico, la ciudad se multiplica y se desdobra, en una pluralidad de imágenes transversales, líneas oblicuas en movimiento que, a manera de Babel, confunden y dispersan las normas y patrones expresados en el anagrama de su geografía: alucinación, percepción delirante, campo de cruzamientos y enfrentamientos de tensiones, construcción/destrucción donde lo real se toma plural; identidad escindida por el caos-cosmos de su texto. La ciudad como texto se convierte en "arquitectura", en trama: transforma el concepto en signo, y el signo, en imagen esquivada a una lectura lineal. La ciudad-texto no se agota en una fórmula, ni en un concepto. Sólo por la ruptura de los patrones tradicionales se permite la concentración y el pluralismo con que ella se construye y autoconstituye creando así su espacio propio. En esa autorreflexión, la ciudad crea un sistema sincrónico entre el pasado (memoria) y el presente (recuerdo); espacio que vive en función del tiempo.

Ciudad: "invitación al viaje", incitación hacia lo desconocido. Recorrerla es entrar en el ámbito de la ensoñación colectiva que se vuelve manifestación particular en el vagabundear del cronista-paseante. Ciudad: cuerpo de mujer hecho de "memoria y de olvido", de sueño y vigilia, de vicio y de vida; zona de excepción habitada por los misterios de la calle/vida. Ensemble, ficción, acción que suscita múltiples reflexiones a partir de las experiencias y de las emociones profundamente sentidas.

La ciudad promueve una sensación, simultánea y ambigua, de presencia y ausencia, despertando la participación activa del paseante que se desliza por dentro de sus laberintos. Al percibir la ciudad, el cronista encuentra el pasado. Intuitivamente, ella adivina su búsqueda, le devuelve la mirada y jugando, le coloca en el camino mensajes cifrados, escrituras topográficas que lo transportan

en el tiempo. *"Esencialmente mágica, la ciudad se dispone a someternos a un ritual de iniciación"* (4). Con el paso del tiempo, los recuerdos evocados por los velos de la memoria han sido desplazados, y caóticamente barajados, como dentro de una percepción onírica, que ante una puerta surreal nos deliza dentro de otra dimensión. De repente, la ciudad se convierte en un diseño caótico y cifrado de cosas y de tiempos superpuestos; cartografía de recuerdos, de alegrías y dolores. Dentro de esa dimensión, la percepción inconsciente se superpone a la consciente prefigurando un espacio vuelto para la lejanía, "lugar de viaje y de pasaje". En la ciudad, el tiempo es doble, tiempo de la escritura y de la memoria. Como el hombre, la ciudad también es espontánea e improvisada, provisoria y caótica, lúdica y lúcida, constructiva y destructiva.... Es por eso que en la ciudad, el cronista puede percibir la alquimia moderna.

*"El novísimo ideal del 'más grande México'  
ya realizándose".  
(Amado Nervo).*

El tránsito histórico de la Ciudad de México, comprendido entre 1810 y 1910, significó un aventurado "viaje" que va desde la guerra de independencia, la dictadura de Santa Anna, pasando por la rebelión de Ayutla, la guerra con Francia, el Segundo Imperio, hasta la ascensión y el ocaso del porfirismo, para terminar con el violento estallido de la Revolución. Fue durante ese importante periodo, marcado por intensos cambios resultantes de la explosión de las fuerzas productivas y del florecimiento de las actividades comerciales e industriales, que la Ciudad de México pasó a convertirse en el principal centro de la actividad económica y sociocultural de la época, actividad que dio lugar a profundas alteraciones en su fisonomía urbana.

En los tiempos de la Independencia, la Ciudad de México aún era una ciudad muy modesta en términos espaciales y urbanos, concentrando sus actividades en torno al centro histórico, teatro de todas las acciones, lugar en el cual estaba muy presente la marca indígena y colonial de un pasado que se

negaba a desaparecer. Con el pasar del tiempo, el espacio urbano comienza a sufrir fuertes transformaciones que hacen crecer a la ciudad en área ocupada, en población y en densidad, transformando la antigua provincia en metrópoli, en lugar de los entrecruzamientos nacionales y cosmopolitas, en campo específico de circulación de los intercambios mercantiles y simbólicos, en espacio en que se desdobra la subjetividad, en palco de contradicciones. Con la modernización urbana, la ciudad, más que extenderse vertical u horizontalmente, pasa a conformar una "estructura laberíntica" en cuyo centro se concentran las fuerzas del capital, núcleo vital desde donde se imparte y se cimenta el poder, el cual se esparce entre los intersticios del cuerpo social.

La sorprendente transfiguración vivida por la Ciudad de México llega a su máxima expresión con las reformas urbanísticas efectuadas por el porfirato, cuya meta principal fue la "modernización" del país a través de la copia de los modelos norteamericanos y europeos: *"Las élites mexicanas- nos dice Mauricio Tenorio Trillo - procuraban ver hacia afuera para buscar modelos nacionales modernos, incluso cuando se le veía futuro al país indio (...) Liberales y conservadores profesaron la idea de que el futuro mexicano estaba afuera, en la modernización que viene del norte y del oeste. Las élites políticas y económicas creyeron en la modernidad externa, y en muchas ocasiones asumieron el bucolismo de las visiones extranjeras como la descripción real de la nación. Así iniciaron la construcción de la nación moderna, llenos de paradojas nunca resueltas: desconociendo el país que lideraban e idealizando los modelos que seguían"* (5). La copia del modelo pareciera ser la marca que caracteriza este periodo. Al instalarse en la periferia el "simulacro" de la metrópoli europea, la ciudad se transforma en un todo híbrido y contradictorio. La amalgama de lo rural con lo urbano y de lo nacional con lo extranjero, da lugar a la "emergencia problemática de lo extraño". La irrupción de lo desconocido, bajo la leve apariencia de lo nuevo (lo moderno), redobla la necesidad de coordenadas precisas del espacio urbano. A partir de esa desterritorialización, la ciudad moderna se convertirá en el teatro de todas las acciones, yuxtaposiciones en flujo que avivan la inspiración modernista.

Para finales del siglo XIX, las ciudades se modernizan gracias al desarrollo de las comunicaciones y al incremento de la prosperidad de los sectores burgueses, a expensas de la explotación laboral de la gran mayoría de la población que trabaja arduamente para el beneficio de unos pocos. *"Las ciudades viven del campo, lo explotan sin piedad; en ellas viven los ricos, que de vez en cuando condescienden a visitar sus haciendas y a inspeccionar con gesto benévolo a las masas de indios sumisos que trabajan"* (6). Las élites desconfían de que las masas iletradas tengan vigor e inteligencia suficiente para otorgar valor a lo que el país les ofrece. De ahí que sea necesario recurrir a lo extranjero para construir el nuevo México. El predominio de la burguesía se manifiesta a través de la prosperidad. El capitalismo se desarrolla a partir de la inversión extranjera, sobre todo europea, la cual invierte en la explotación de minas, construcción de nuevas vías férreas que unirán a México con Texas, facilitando la exportación de los productos. Porfirio Díaz gobierna con mano dura para asegurar la estabilidad política y la paz social, y Limantour, Ministro de Finanzas, se encarga de mantener la moneda estable y el erario público próspero: dos importantes factores necesarios para la iniciación del proceso de modernización.

Bajo el porfirismo, la ciudad irá a sufrir un violento proceso de renovación urbana que definirá los nuevos vectores de expansión de la ciudad fuera del centro histórico, extendiendo sus límites a las áreas perimetrales: *"México se embellece notablemente hacia el oeste - expresa el cronista -. Quedan acá, en el oriente, en medio del vertiginoso movimiento de los diarios negocios, las altas y desgarradas casas coloniales, las calles estrechas, los barrios malsanos..., y allá, en plena luz, en pleno aire, en pleno goce de cielo y sol, los elegantes barrios nuevos, las amplísimas calles bordadas de árboles, las moradas estilo inglés, rodeadas de jardines protegidos por verjas de hierro (...)* El contraste sugiere muchas cosas a la fantasía del ocioso: esto es el México del pasado, es aquel el México del porvenir. Dentro de diez años tendremos dos metrópolis: la comercial, sobre la tierra llena de recuerdos, en que floreció la Tenochtitlán gentilica, y la aristocrática, en los vastos planes que dora el sol al caer tras los azules montes" (Semana 1, 2-X-1898, p. 869). Con el proceso de desterritorialización, la Ciudad de México se integrará al mundo "civilizado", mediante la construcción de una modernidad periférica, donde el centro

se reflejará contradictoriamente en la periferia: *"El allá referencial (siempre París) aparece sustituyendo las experiencias primarias del acá. Aún intenta absolutizarse como parámetro de los intercambios, controlando todo lugar, sin desdeñar los ecos mágicos de su palabra de orden: la expresión vertiginosa, religión del siglo. Su consecuencia lógica es la desterritorialización, proceso transitivo de la cultura moderna"* (7). A partir de ese proceso, el territorio se abre en líneas de fuga hasta salirse de su curso y destruirse. En su multiformidad, la ciudad se deshace ininterrumpidamente con la nueva división del trabajo que pasa a vigorizar la nueva dimensión, ultrapasando los parámetros originales y atravesando, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales. Así, se inicia una pugna entre la desterritorialización y la reterritorialización, en la que esta última intenta recomponer un territorio escindido por el naciente capitalismo.

En efecto, con las reformas urbanísticas, la Ciudad de México se divide en dos épocas: antes y después del porfiriato. Reforma, la avenida central, se convierte en símbolo de un mundo "moderno" y "civilizado" que intenta a toda costa borrar los vestigios del pasado indígena y colonial, para imponer una ciudad que simbolice concretamente el progreso de la nueva metrópoli, y exprese los valores y el modo de vida cosmopolita y moderno de las nacientes élites económicas y políticas nacionales. Ser moderno está en la moda y con esa mentalidad todo el pasado histórico indígena y colonial pasará a ser despreciado por la pseudo-aristocracia criolla y latifundista como sinónimo de viejo, caduco, retrógrado e "incivilizado". En México, como en Europa y en los Estados Unidos, impera una nueva "razón" que *"determina el paso del espacio cualitativo de la ciudad - en el cual el hombre puede reconocerse - al espacio cuantitativo y abstracto, preparando la transmutación de la ciudad como valor de uso, en metrópoli, o sea, en valor de cambio, según los mismos mecanismos que actúan en el proceso de trabajo y que determinan la omnipresencia del trabajo abstracto en la sociedad"* (8). Con la destrucción y/o sepultamiento del pasado indígena/colonial, de sus rincones, de sus aventuras e identidades, en fin, de su "teatralidad", se pierde, por el poder del capital, la verdadera esencia de la ciudad. En la nueva dimensión, el capital determinará la concepción de un espacio heterogéneo y rápido, donde las mercancías - personas y objetos- pasarán a circular con la misma velocidad de los carruajes. Para ello, la



metrópoli hecha mano de la estrategia positivista de orden, progreso y medida, con el fin de controlar el espacio social y garantizar a toda costa la circulación de las mercancías.

Sin embargo, las nuevas élites no consiguieron sepultar del todo ese pasado, el cual se deslizó a hurtadillas entre los nuevos signos del progreso y de la modernización. Así, lo nacional y lo moderno pasaron a convivir híbrida y contradictoriamente en un mismo espacio. *"Por una parte - nos dice Héctor Manuel Romero - vemos indígenas con ropas de campo: manta y sombreros de palma los hombres; grandes enaguas de percal y rebozos humildes de las mujeres; y por otra parte, 'jaquets', sombreros altos de seda, corbatas de plastrón con el fístol obligado, fracs, crinolínes de vuelo amplio, sombrillas de lujo 'como en París'..."* (9). Y para ser *smart*, el largo bigote engomado y la gardenia en el ojal.

Con el porfirismo, el progreso económico impuesto desde arriba y en beneficio de unos pocos, no consiguió esconder su contrapeso y exhibió por el contrario, el auténtico trazo de la modernización periférica. La máscara no consigue ocultar la convivencia de dos estratos sociales históricamente antagónicos: una minoría privilegiada con acceso total a los medios de producción y una densa capa social explotada y humillada que buscaba asilo y trabajo en los suburbios sórdidos. *"El bienestar, con todo, alcanzó a poquísimos y a costa del bien de las mayorías. La superioridad y riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros"* (10). Así mismo, la desigualdad pareciera convivir pacíficamente. Las mayorías, al margen del progreso, aceptaban las imposiciones y sacrificios necesarios para la construcción del México moderno. La ciudad, incomunicada y deslumbrante, abría sus puertas al capital extranjero y se vestía de oropeles. Palacetes y mansiones, plazas y avenidas, edificios y monumentos irán a poblar el nuevo panorama. La ciudad se embellece: *"Nuevos barrios, de casas de uno y dos pisos, con zaguanes externos, puertas, cocheras, piedra artificial cuidadosamente labrada, balaustradas y adornos neoclásicos introducían en la ciudad de México una suntuosidad antes limitada únicamente a algunos edificios de la época colonial"* (11). Nunca antes la ciudad se había acicalado tanto para estrenar un repertorio de nuevas obras y ornatos urbanos en cantidad sin precedentes y que aún hoy resulta insuperable. La mirada del cronista lo retrata así:

"(...) La *barriada* alegre y pintoresca, camina rápidamente y se os antoja que tiene prisa por abandonar la población. Apenas hace unos meses que habéis partido de vista aquel rincón citadino, y ya saludáis nuevas construcciones, basamentos de futuras 'villas', muros de nacientes *movadas*, columnas *alcadas* en un abrir y cerrar de ojos, arcos y capiteles *suguidos* de la noche a la mañana.

Todos los estilos han tomado allí puesto, todos se *corúnden* y *barajan* en *caónico* desorden. Junto al *home* inglés, de simétricas líneas, sobrio y severo, se eleva el *palazette* italiano, de *aitosas* escalinatas y *amplios pórticos*; por encima de aquel árbol, asoma su aguda *monterilla* el *gótico-francés*, y al desembocar en una *glorieta* tropezáis con un *chalet* que os trae a la memoria el *fiagmento* de un paisaje suizo, *adivinado* a la lectura del *Guillermo Tell* de Schiller.

Y aquel *haciramiento* de *ercontrados gustos*, aquella *marejada* de *distintas corrientes*, no rompe la armonía del conjunto que os *complacéis* en encontrar atractivo. No recuerdo quién dijo que '*fastidio* nació el día de la *uniformidad*'. De este nuevo México, de este México *fébrico* y *caprichoso*, *voluble* y *tornadizo*, del que se podría decir lo que de Meyerbeer han dicho los *franceses*: tiene tantos estilos que no tiene ningún estilo, lo que sucede precisamente es su falta de programa, su radical *rompimiento* con los *cánones*.

(...) Por eso no extrañáis el corte de *parterte* inglés que se ha dado a la *entrada* del bosque, en las *reformas* emprendidas en el *renacimiento* paseo. No os desconcierta que por encima de los *pradillos* de *césped*, *recortados* en *figuras geométricas*, agiten su *melena* de *titán* los viejos *ahuehuetes*, los *decanos* del Valle, los *supervivientes* de una *raza heroica* y *abanda* al propio tiempo que llevaba en su espíritu la *tristeza profunda* de los que, *sintiéndose vencidos*, hacen de su *derrota* un *poema trágico*". (S/O, 12-XII-1897, pp. 61-62).

La modernización urbana va a dejar profundas huellas en el rostro de la capital. Los monumentos y avenidas recién construidos por artistas y técnicos extranjeros, le inyectan un nuevo espíritu. Con los nuevos vientos, la ciudad rie y se vitaliza, adquiere un ritmo ágil y eufórico, sinónimo de orden y progreso. Los burgueses circulan por los sitios de moda: Reforma, San Francisco, Plateros, la Alameda, el Bosque de Chapultepec, la Avenida Juárez, el Paseo de las Cadenas, el Hipódromo de Peralvillo, la Plaza de Bucareli, el Teatro Principal, el Jockey Club, el Club Dramático, el Palacio de Iturbide, ahora convertido en hotel, son lugares de visita obligada del nuevo *set*. En las grandes mansiones, iluminadas por el brillo y el fausto, se dan bailes suntuosos donde acuden las altas autoridades y algunos "Científicos" (12) recién enriquecidos que esperan sacar provecho de la situación, así como algunos intelectuales cooptados por el régimen. Los domingos, la multitud "*flana*" por Plateros,

Chapultepec o la Alameda; una tarde de toros en Bucareli, un helado en la pastelería Duverdin, la kermesse en Coyoacán o la fiesta de las flores en la Avenida Juárez. Los elegantes se reúnen, declamando o cantando, en los salones de moda, en los bares, cantinas y clubes. En las noches, hierve la tertulia en el café Colón o en La Concordia, lugares de visita obligada de los jóvenes modernistas, donde se leen versos y se discute sobre los nuevos tiempos, mientras se contemplan las pálidas siluetas femeninas que se deslizan a lo largo de la calle. *"El ambiente es de espíritu, de gusto por la vida, de fina sensualidad literaria (...). A lo que más se parece este rincón de México, a principios de siglo, es a un rincón de París. La vida es refinada y placentera, para los que pueden darse el lujo de cenar en 'La Concordia' o de visitar la pastelería Duverdin; pero también lo es para la bohemia modésta de la casa de Madame Mamat y para el pacífico cochero que va a las verbenas populares a solazarse con golosinas y bebidas fermentadas..."* (13).

Pero, en el nuevo México, no todo es sinónimo de fiesta y locura. La gran mayoría necesita trabajar para mantener el ocio de la burguesía. Así, el trabajo y el desorden van a constituirse en los polos en los que se organiza la vida de la metrópoli. El capitalismo diseña el orden; el Estado, sin embargo, no puede dispensarlo. Una sociedad exclusiva como la que se está formando en México es, por fuerza, excluyente: en ella, el mundo del trabajo crece a partir de la miseria, y el ocio, a partir de los negocios. *"En consecuencia, dos espacios se delimitan: el privado de los salones y el público de las calles. Las calles son el salón de la bohemia, de lo fugitivo y de lo irrepetible..."* (14).

Las calles, "esos asilos de la vagancia", como las llamaba Baudelaire, son sendas de luz, líneas de movilidad, vasos comunicantes, salones abiertos, pasadisos secretos impregnados de vida, por donde se desliza el cronista moderno, cual "cazador" que procura extraer la miel de las cosas y *"sólo lleva el bien entre risas y no ve tristezas, y no aguarda la agonía, que tal vez lo esperase, si quisiera demorarse para ir al fondo de las cosas"* (15). Para el cronista, las calles son algo más que líneas de fuga, son su objeto de meditación. Ellas transforman las normas y valores, todo lo hermanan y unifican. En la calle, todo se vuelve lugar común. Pero, para atrapar su esencia es necesario *"lanar"*, deambular y reflexionar, tener "el virus de la observación unido al vagabundage". *"Observar una ciudad"* nos dice Claudia Kerik

- es descubrir las formas que promete, la vida que profetiza. Edificios, calles, monumentos, escaleras, todo anuncia aquello en que se convertirá, y la señal puede pasar inadvertida o ser recogida por un enamorado de la atenta distracción como es el *flâneur*" (16). La vida cotidiana de las calles, de los bulevares, de los cafes, enraizan al hombre moderno en un tiempo y espacio concreto. La ciudad como nueva frontera de la modernidad, *"alaja las presiones familiares o locales, estimula las ambiciones, debilita las convicciones. Creadora de libertad, dispensadora de nuevos placeres, la ciudad, que en tantas ocasiones es una cruel madrastra, fascina a despecho de las diatribas de los moralistas. Paradójicamente, engendra a la vez las multitudes y los individuos solitarios. Genera ruptura con lo anterior y advenimiento de lo nuevo"* (17).

Con la llegada de lo nuevo, el cosmopolitismo será la máscara que el gobierno utilice para atraer el capital extranjero. En la literatura mexicana finesecular, esa fachada moderna encuentra un género camaleónico: la crónica modernista. Vehículo por excelencia de crítica a una sociedad que se disfrazaba de moderna para aparecer, la crónica, como la ciudad, "dramatiza un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas", que proyectan anticipadamente, las modalidades de la vida moderna que se vivirán en el futuro, además de hacer patentes los juegos de poder en que la ciudad mantiene su régimen sobre la imaginación y la memoria. Colectiva y abierta, como la calle, la crónica será el género escogido por los modernistas para aprehender la brevedad y transitoriedad de lo cotidiano moderno, para expresar "el sueño incumplido de la modernidad". En sus tensiones, la crónica *"tiende a desvendar el pacto que organiza el cuerpo social y busca sondear en la producción íntima de cada uno. Es, por lo tanto, el género híbrido de los puentes y pasajes"*(18). Así, la calle y la crónica son rigurosamente equivalentes, porque en ambas se abstrae lo concreto y se condensa lo ideal, la falsa armonía moderna. Dentro de ese espacio, lo cotidiano es elevado a la categoría cintilante de la reflexión.

El 16 de septiembre de 1910, fecha clave en la historia de México, será cuando la ciudad de los palacios se engalane con mayor ahínco para celebrar apoteósicamente el aniversario del "Grito de Dolores", los ochenta años de don Porfirio y la victoria de Díaz, quien por séptima vez triunfará en las

elecciones. Para la ocasión - nos dice Manuel Durán, *"las calles fueron decoradas con colgaduras, banderas y arcos de triunfo; en los kioscos de los parques (...) las bandas no cesaban de tocar; por las calles se sucedían los desfiles; hubo bailes públicos, discursos, brindis numerosísimos..."* (19). Sin embargo, la alegría y ruidosidad generalizada, en realidad, irán a festejar el desplome del porfirato. El momento en que la ciudad moderna pareciera llegar a su máxima intensidad, es el instante que precede a su caída. Una apoteósica fiesta despide el México moderno para abrir paso al México insurgente. Así, el delirio porfiriano es detenido por el silbato del tren revolucionario, el cual pone fin a las promesas de felicidad, orden y progreso.

### **EN LA ESQUINA DE LA SORPRESA**

*"Quien corre goza como las abejas, obteniendo  
apenas la miel de las rosas"  
(Godofredo de Alencar).*

En 1895, Amado Nervo abre sus artículos para *El Nacional* con la siguiente apreciación: *"Esto que vas a leer, suscriptor amigo, no es una colección de leyendas supuestas pero poéticas, donde la imaginación del autor haya fantaseado, sembrando el relato de tradiciones misteriosas (...). Trátase, sí, de cuadros vivos, de perfecta realidad, cuadros palpitantes que mi pluma intentará copiar"* (A, 12-II-1895, p. 430). A partir de la descripción de esos "cuadros vivos", el cronista trata de cifrar la identidad común con su objeto de meditación, las calles de la metrópoli. Sociológicamente hablando, las crónicas de Nervo son una radiografía del México moderno, de las zonas elegantes, de los bulevares donde se reúne la *"jeunesse dorée"*. Los lugares son evocados como señales topográficas, *ghettos* en relación a toda la ciudad, barrios donde la burguesía "sueña sus sueños". La lectura que el cronista hace de la metrópoli se

realiza en las entrelíneas, en las esquinas de la ciudad, y más allá de ellas, en la periferia. El viaje del centro a la periferia y viceversa, le ofrece sentidos de lectura superpuestos, que invitan a la transgresión de los límites, dirigiéndose hacia donde la ciudad ya no ofrece un lugar seguro: "*Pláceme, los domingos al caer la tarde, huyendo del trivial desfile de la Avenida Juárez, recomeer los barrios solitarios de México, perderme en las callejas sombrías, atravesar las plazuelas herbosas y quietas, flanqueadas de alguna iglesia vetusta y callada (...)* En paseos semejantes halla siempre el observador fisonomías nuevas, inspiraciones vigorosas y melancólicas..." (Semana 1, 28-IX-1898, p. 850). Desde esta perspectiva, la ciudad se abre en una multiplicidad de líneas de fuga que permiten una "penetración visual más rica": ante cada nueva perspectiva, una sorpresa, una nueva significación. En el *flâneur* está implícita su capacidad de asombro y de sorpresa, de la cual procede la sensación de encantamiento y embrujo que la ciudad le produce. La identidad común entre el cronista y su objeto, la calle, está mediada por su peregrinación por la ciudad, donde va recogiendo todo el material necesario para sus textos.

Partiendo del espacio urbano real, en el intento de descifrar la ciudad, el cronista evoca los lugares donde se encuentran las huellas del pasado. En las deambulaciones del paseante, la ciudad se toma "un cuadro vivo", "palpitante", real, que el cronista recrea a través de la descripción de las calles, las plazas y rincones que la conforman, amalgamando lo antiguo con lo moderno. Reforma, Plateros, San Francisco, Corpus Cristi y Cadena, cobran vida y se convierten en sujeto de todas las acciones: calles aristocráticas, dirá el cronista, "*damas de alta alcurnia que ven de rojo, por las entreabiertas maderas de sus altos balcones, a sus pobres compañeras las calles de la clase media*" (A,12-II-1895, p. 430). Pero la mirada del paseante también se detendrá sobre las torres de la Profesa, de la Balvanera, de San Felipe o sobre el viejo pórtico de San Bernardo; augustas ancianas revestidas de blasones y de abolengo que impartirán, con su presencia señorial, el respeto de los años.

Sin embargo, en la ciudad del cronista, no todo es alcurnia y abolengo. También existen aquellos lugares sórdidos, infectados por el peso de la degradación y el vicio, la otra cara de la modernidad: la Merced y Tabaqueros, "laboratorios microbiológicos", se hermanan y compiten

mostrando la infección, el desecho y la carroña expulsadas por una de las bocas de la urbe moderna. Lugares vedados a las élites, espacios en perpetuo movimiento donde el caco, la prostituta, el mendigo, el tendero y la comadre bailan la funebre danza de la modernidad. Callejones de miseria y espanto, lugares reservados a los escombros y parásitos de una sociedad que de día se disfraza de moderna, pero al caer la noche nos revela que la ciudad también tiene sus antros: el contrapeso de la modernidad. *"En la Merced- afirma el cronista - los buenos parroquianos 'evacuan' todos sus negocios y necesidades en el arroyo; el gentame nada ve. ¡Qué ha de ver a través de aquella marea humana, que baña sus percuchidos andrajos a la luz del sol!"* (A, 12-II-1985, p. 431). Y en el callejón de Tabaqueros, las mil descomposiciones de la materia vil se convierten en fango incubador de insectos, en inmundicia y lodazal; en lugar donde *"el aroma solo está en la nariz de quien huele"*. Así, el arrabal se constituye en límite urbano donde no alcanza a llegar el progreso modernizador. En su peregrinar, el cronista nos obliga a recorrer su espacio, la región moderna de la ciudad, en el cual el encuentro con lo nuevo se asocia a la vivencia de lo degradante: el enfrentamiento moderno. La fealdad está ahí, y el cronista, por más que intente, no puede esconderla, porque esos ambientes malsanos son "el topetazo cotidiano con la sordidez".

Al situarse en el lugar opuesto de la metrópoli, para tratar de huir de lo sórdido, el cronista escribe acerca de las sensaciones que la ciudad le produce, con actitud defensiva, intentando retener la esencia que se desvanece en el momento mismo de la descripción. Su mirada ordena las impresiones y sentimientos en una sintaxis más temporal que espacial, donde se esbozan, por la disociación de las formas, delicados perfiles e inestables construcciones. La pálida luz de las atmósferas conforma escenas impresionistas donde casi siempre imperan los matices, más que los colores vivos, recurriendo para ello a lo nebuloso, vago e indeciso: *"¡Qué raro placer se experimenta entonces en perderse en esas alternativas de luz y sombra que tachonan las calles! ¡Como la piel de una inmensa serpiente! Cuadro rembrandtnesco, sepia abigarrada que encanta y atemoriza, mientras todavía pasan y repasan por vuestro espíritu los hilillos flotantes del concierto, de matices de palabras, de notas, de cuchicheos y de sonrisas que habéis recogido al paso"* (S/O 7-XI-1897, pp. 38-39). Lo más cotidiano del mundo urbano

se funde, de un solo golpe, en los esbozos claros-oscuros de las escenas citadinas revestidas por la luz y el colorido de la descripción. La expansión de la percepción sensorial denuncia su agudizada sensibilidad para describir los espacios de la urbe moderna, en una armonía de efectos de luz y color. En la ciudad de Nervo, todo es fuente de ensoñación; ella transmite una atmósfera impresionista proyectada, como un cuadro, en los detalles, en las demarcaciones, en los contrastes, conformando escenografías, paisajes, retratos, naturalezas muertas, hechas en tonos pastel, bañadas de luz y sombra. Así, la ciudad se convierte en el lugar donde se da el encuentro de lo real con lo mágico. Allí, todo es vivo, todo contiene un "mensaje cifrado" en el que se esconde un pedazo del tiempo. Al abandonarse a su ensoñación, el poeta-cronista accede a la revelación de un mundo fantástico, producto de su deslumbramiento cosmopolita. Al transformar el mundo urbano en el contenido de su conciencia, el cronista lucha por aprehender, bajo el prisma de la recordación contemplativa, la sustancia de los acontecimientos triviales, los cuales se desvanecen inexorablemente en la narración melancólica produciendo un alejamiento de la realidad objetiva.

*La Semana*, la columna más permanente de Nervo (1), está constituida por una serie de crónicas mundanas, escritas en estilo leve y exaltado, donde prevalece el tono festivo, humorístico y ameno. Son prosas cargadas de dulzuras, novedades y fantasías; ricas en la transcripción de sensaciones subjetivas entremezcladas con apreciaciones incisivas e irónicas, y observaciones eruditas". En ellas, no hay descripciones detalladas, sólo informaciones y apreciaciones sobre los hechos intrascendentes de la semana, pautadas por la brevedad e ilustración del cotidiano. Así, la narración de los hechos, se reduce a meras situaciones donde la acción se ciñe a la descripción de escenas líricas, al dibujo de caracteres, al registro de disposiciones y estados de ánimo. Todo se vuelve episodio o periferia de una vida carente de centro. Las crónicas de Nervo también transmiten la excitación de la técnica moderna: versatilidad, ritmo nervioso, impresiones súbitas agudas, siempre efímeras, donde se expresa la transitoriedad de la vida urbana moderna. De ahí que el cronista registre en textos ligeros, los hechos mundanos, el "alma de las calles", el cosmopolitismo de la *Belle Époque* porfirista. Ningún aspecto por más trivial que pueda parecer escapa a su voraz mirada. Errante por los márgenes de la ciudad, el paseante va fijando las



impresiones que capta, revelando esos pequeños detalles que el lector no consigue percibir fácilmente: *"Y si el transeúnte curioso se aventura por tales o cuales calles, verá idilios paradisiacos que tienen por teatro el marco de la puerta de una tienda cerrada, y verá también algo que no es precisamente paradisiaco, aunque supone completo olvido de las más rudimentarias formas..."* (FF, 19-XI- 1895, p. 512). Al retratar el espacio urbano, el cronista trata de aprehender el ruidoso estremecimiento de las ciudades, lo efímero y transitorio de la vida moderna, la imagen del tiempo en movimiento, cuyo valor es dado, sin embargo, por lo que contiene de significativo y no de curioso, ya que su función es revelar al lector lo que siempre estuvo ante sus ojos: la recurrencia, las nuevas formas con que se viste el tiempo, al cual pretende de hecho alcanzar, buceando en el presente.

En cuanto la ciudad moderna es un presente continuo, donde lo nuevo se evapora aceleradamente ante el surgimiento de una nueva "novedad", Nervo valoriza el pasado en relación a ese presente: *"He vivido poco - afirma - porque he soñado mucho"; "(...) no tengo presente ni porvenir. Tengo un opulento y delicioso pasado y una infinita indiferencia a lo que me rodea"* (OC, t. I, p. 37). Al proyectarse hacia el pasado o hacia el futuro, el cronista trata de huir más allá de la ofuscante y perturbadora realidad inmediata. Sin embargo, recuperar el pasado también significa construir el sentido del presente, ya que *"sin el pasado, no es posible ubicar el filo de construcción que requiere el presente solidario y que sólo él puede transformar radicalmente. El potencial de la utopía mundana errática la arbitrariedad en que ese presente histórico nos sumerge (...) Olvidar es también definirse y recordar es un ejercicio de identidad sobre el que tenemos derecho a construir"* (2). En el retomo de ese tiempo recobrado, el cronista intenta recuperar algo perdido de sí mismo, su propio modo de mirar y sentir, sus valores, sus emociones, en fin, su experiencia. Desde ese ángulo, el cronista se convierte en un memorialista que intenta reproducir, como en un cinematógrafo, el instante perdido, el tiempo ya ido, el cual se toma presente en la proyección de la imagen: *"¡Oh! Si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas; si merced a un mágico aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos (...); asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos (...) Cómo sorprenderíamos la verdadera filosofía de la historia, y qué dejo tan profundo de resignación y de*

*esperanza nos quedaría en el alma, ante el espectáculo de ese dolor...*" (Semana 1, 20-III-1898, p.776). En la proyección del pasado, en el cinematógrafo, lo que más le impresiona al cronista es la recuperación del movimiento del tiempo combinado con la absoluta disociación de la imagen. Ya no se trata de acompañar en la tela el movimiento del tiempo ido, sino de su fantasma: la imagen de lo real. *"El tiempo de la imagen no es solamente un tiempo en el que el pasado, presente y futuro se funden en una sola representación, sino que es un tiempo profético. Toda época sueña - afirma Benjamin - no sólo con la que le sigue, sino que soñando, se aproxima a un despertar. La ciudad como memoria de una época, refleja ese sueño"* (3). En la proyección del pasado, memoria e historia conformarán el solvente del cual emergen las correspondencias entre las ciudades.

La ciudad del cronista es la que está en su memoria siendo rememorada a través de las palabras con las cuales conforma su cartografía, descifra sus jeroglíficos, esboza sus contornos, dibuja sus lugares y rincones, interpreta sus mensajes secretos, revive el tiempo pasado y perdido. Las palabras representan los rastros, las huellas de la multitud que serán reformuladas en el texto. Para el cronista, la memoria no debe ser sólo un instrumento para investigar el pasado, sino el palco de esa investigación. El debe explorar la memoria por la vía de la adivinación y del olvido, ambas esencialmente ligadas a su capacidad de creación. Un modo de expresar la memoria emotiva es por la memoria topográfica, ya que la ciudad le ofrece al cronista los lugares y las figuras con las cuales puede reconstruir su propia vivencia. En las crónicas de Nervo, la ciudad se vuelve coautora del trabajo del memorialista. Sin embargo, la ciudad se venga en la memoria y "el velo latente que ella tejió de nuestra vida", muestra no tanto las imágenes de las personas, sino los sitios, los palcos donde se desarrollaron las acciones.

Al estudiar a Amado Nervo en su relación con la ciudad, es necesario - como señalamos - interpretar sus retratos urbanos a partir de las emociones subyacentes en sus textos, ya que su percepción está mediada por su sensibilidad poética. Nervo es un poeta-cronista, ciudadano culto, inteligente, religioso, profundamente sensible; es un apasionado que capta la cultura de su tiempo a la luz de sus emociones. Para aprehenderlas, describirá *"Las siluetas que pasan"*, como una multitud de figuras evanescentes ilustradas al carbón: *"Las dibujaría sobre un fondo de claro-oscuro, surgiendo las ropas*

*negras de ese fondo menos negro; de las ropas, surgiendo como hechas de luz mate, las carnes del rostro y de las manos (...). Y dibujaría también las siluetas fugitivas de muchos fuefuegos, errantes por las calles en medio de la angustia perenne del coche que rueda con rumores de amenazas; todos nostálgicos ya de la mansedumbre de su vida campesina en monótona comunión con la naturaleza, rota por la novelesca lamentable...*" (Semana, 10-IV-1898, p. 784). El cronista vive el mito de la metrópoli moderna, pero desde su subjetividad no es capaz de tomar transparente su contrapeso. El lado abrumador y amenazador de la ciudad, del cual emanan sus fuerzas oscuras, queda oculto en el texto, porque *"aquél ante cuyos ojos estalla una bomba - afirma Manuel Durán - procura dar un salto atrás, alejarse, desviar la vista; a lo sumo mirará hacia la explosión - hacia el caos, el torbellino de polvo que no acaba de caer con el rabllo del ojo, en visión oblicua, irónica"* (4). En las crónicas de Nervo, siempre se impone el punto de vista diverso y cambiante, la visión al sesgo, la descripción irónica, recursos que le permiten tomar distancia de la realidad objetiva, para poder expresar desde el fondo de su interioridad, la repercusión de los múltiples sucesos exteriores, a partir de la recreación de un mundo sutil, delicado, transparente, casi etéreo, que no tiene nada que ver con el presente gris cotidiano. A pesar de ver lo cotidiano con mirada de extrañeza, es capaz de observar y juzgar el movimiento, el cambio, y alertar para lo que tiene de extraordinario lo que parece corriente, sólido y estable. Desde el puerto seguro del periódico, el cronista trata de desmitificar los pequeños/grandes sucesos del día, buscando en ellos el sentido que sólo se devela a quien tiene mirada desconfiada y dominio de la experiencia. Así, lo social se constituye a partir de la producción de sentido, lo cual se obtiene en lo más banal y repentino combinado con las agudas observaciones camufladas en las entrelíneas del texto.

El conjunto de sus crónicas sobre la Ciudad de México nos ofrece una lectura de la conciencia burguesa a partir de la percepción de los lugares, del "habitat" del hombre moderno, de la cualidad de vida en la provincia, la cual aceleradamente se convierte en metrópoli: *"México tiene aún fisonomía de ciudad española antigua - afirma -, con todo y sus trescientos cincuenta mil habitantes y su considerable perímetro y sus cinco teatros, de los cuales no sirve ninguno..."* (FF, 19-XI- 1895, p. 512). Nervo nombra la ciudad, no la reinventa: sus relatos tienen que ver con las escenas socioculturales y los espacios donde

éstas se desarrollan. En la narración, también vemos una doble tensión entre las anécdotas y las ideas. En ocasiones, el poeta se impone al cronista, en otras, este último termina ganando el duelo. En la descripción de la urbe, Nervo no politiza la ciudad, ella no se toma el eje narrativo, sólo es escenografía y lirismo. Esta actitud expresa una filosofía de pasividad, de entrega completa al entorno inmediato, de absorción sin resistencia en el momento que pasa. El narrador en primera persona, ve la ciudad a la distancia, enmarcada en un pasado inmediato, recreando las atmósferas con un relato de la época, con un hecho del momento, con una anécdota llena de humor leve que no nos produce carcajada sino una sutil sonrisa. Desde la lejanía, pareciera descubrir el amplio horizonte de la ciudad y en su lento retorno, ella aparece suave y melancólica: *"Y en tanto que esto pienso, el boulevard se puebla de rumores; incéndianse, como un reguero de estrellas cautivas, los focos elipsoides, y desfila por los asfaltos una multitud febricitante, enjambre incurable de seres medrosos... ¡que no quieren estar solos!"* (Semana 1, 26-VI-1898, p. 822).

El cronista pareciera estar distanciado de los sucesos, los cuales sólo pueden ser reformulados a través de la rememoración de las observaciones y de las experiencias: *"Fuerza era echar mano de mis sensaciones y mis recuerdos, enjambre levantisco que no acude por cierto a mi llamado con tanta prontitud como las abejas al reclamo de la esquila y que cuando acude suele, ¡ay!, no venir como ellas cargado de miel"* (Semana 1, 9-X-1898, p. 871). Aunque no encuentre acontecimientos para registrar, el cazador no desiste de ir a buscarlos a donde sea, aún en su interior, porque él sabe que de esa "miel" depende su trabajo como escritor profesional: *"Cierto- afirma -; no hay acontecimientos. ¿Y qué? Los acontecimientos no están fuera; están dentro de uno mismo; y la crónica semejante al arte, según Zola, no es más que una fracción de vida vista a través de un temperamento. ¿Qué no hay asunto? Pues a buscarlo en alguna parte"* (Semana 1, 16-X-1898, p. 874). En su búsqueda, Nervo endulza con "vaga esperanza religiosa", la angustia cotidiana. Mira los sucesos con un desesperado esfuerzo por tratar de comprender la multiplicidad del mundo exterior dentro del marco de la belleza y la trascendencia, borrando al mismo tiempo, los límites que separan al observador de lo observado. Al transformar la imagen natural de la ciudad en un constante surgir y transcurrir, el cronista disuelve todas "las cosas

estables y firmemente trabadas en una incesante metamorfosis", donde lo real adquiere un carácter imperfecto e inconcluso que expresa una nueva concepción del mundo y una interpretación de la vida. Por medio de ese sentimiento impresionista, el cronista revela la instantaneidad y fugacidad de la existencia, la simultaneidad de los momentos, la permanente mutación de un mundo continuamente reversible, donde los sucesos, como los sentimientos, impresiones y estados de ánimo, cambian constantemente, ya que la realidad se da a conocer en formas diversas nunca estabilizadas, y donde toda impresión que recibimos de ella es al mismo tiempo conocimiento e ilusión. Para el impresionista, *"la realidad es una relación indisoluble de sujeto a objeto cuyos componentes independientes con relación a los otros son ininvestigables e inconcebibles. Nosotros cambiamos y el mundo de objetos cambia con nosotros (...) la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio, es la suma de fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y nunca puede ser considerada como conclusa"*(5). Nervo corrobora esta afirmación: *"El impresionismo- expresa, refiriéndose a la obra de Julio Ruelas - es esa escuela que modifica la concepción realista por la elección de los momentos excepcionales y fugitivos de la naturaleza..."* (Semana 1, 17-XII-1898, p. 904).

Las crónicas de Nervo, escritas en una "prosa ágil, flexible, colorida, matizada de exotismos", son pequeñas postales, estampas fijadas en el tiempo, compartimentadas por fechas, las cuales conforman un entramado extendido en el tiempo. Mediante el lenguaje poético, el cronista reconstruye pedazos de la memoria a través de los cuales, se desliza el tiempo. A veces, la ciudad se despliega configurando un entramado de escenas de distintas épocas yuxtapuestas; otras, conforma una compleja red en la que diversos momentos se insertan en otros creando un universo tejido por fragmentos. Al recorrer los espacios fragmentarios de la ciudad, el cronista hace un esfuerzo por interpretar en sus múltiples partes, los signos del presente que lo asaltan y acechan sin que pueda controlarlos del todo. Dentro de esa fragmentación, el imaginario del poder se expresa intermitentemente, como un telón de fondo en la ciudad, en ese espacio vital donde el tiempo, la experiencia personal y el delirio poético se entrecruzan, conformando un *"collage"* que desplaza la continuidad narrativa para dar paso a una configuración híbrida y abigarrada, similar de la vida moderna.

El escenario principal de *La Semana* es la Ciudad de México finesecular. Pero en la escena, la metrópoli aparece, a menudo, como un pequeño panel que sirve al cronista para reconstruir un tiempo que es más personal, más íntimo que histórico o político, a través del cual trata de expresar lo que hay de universal en toda su experiencia subjetiva. La ciudad, como la vida, está poblada de vasos comunicantes por donde circulan su sangre, su ritmo vital, la acción: *"El domingo último, la amplia avenida ofrecía un animado espectáculo al arrojar el sol sus postreros parpadeos a los espacios. Las multitudes se dejaban arrebatar por una fiebre de movimiento, de vida, en una loca oleada que inundaba la ciudad entera. Hay en los vaivenes de las masas algo así como una embriaguez triunfal y delirante. El público bebe la luz, el aire, las miradas incisivas, el campanileo de las carcajadas y el refrán que pasa zumbando como si bebiera buenos vasos de vino añejo. La acción es el licor de las multitudes"* (S/O, 19-XII-1987, p. 68). Todos los ojos ven el mismo paisaje, pero el cronista los matiza de acuerdo a su sensibilidad, su curiosidad, su mirada, su capacidad de asombro. En ocasiones, Nervo descubre la ciudad como paisaje, "viéndola con los ojos del ciudadano"; en otras, la "ensaya", la denota, a la vez que compartimenta en lecturas, el sentimiento que gira en torno de éstas. Por un lado, la toma preferencia temática, por el otro, transmite el efecto que la vuelve significativa, o termina simplemente, desplazándola a un segundo plano. Pero, cuando el cronista consigue alejar al poeta, la memoria palpitante recuerda vivencias decisivas, aquellos pequeños lapsos de tiempo que le dieron relevancia, aquellos instantes imperecederos donde la memoria termina ganándole la pugna a la ciudad. En algunos textos, Nervo retrata fotográficamente la metrópoli, pero como todo fotógrafo, sólo privilegia ciertas esquinas, intentando recrear con la exactitud de su mirada, el sentimiento de su impresión. Dentro de ese espacio fotográfico, lo político huye ante el peso de lo poético. *"Si la ciudad está por definición, fuera del texto, también es cierto que falta algo textual en el paisaje urbano; necesita el complemento de un letrero que indique un significado político cuya identificación, no obstante, queda sin realizar"* (6). Sin embargo, a través del tiempo, las crónicas, como las fotografías, se convierten en "pruebas estándar" de los acontecimientos históricos adquiriendo su significación poética oculta.

La temática de las crónicas de Nervo escritas en México (7), es vasta como vastos son los aspectos de la vida. Su crónica es la del momento, de la ciudad, de sus contemporáneos, de las atmósferas socio-culturales, de los géneros periodísticos, teatrales o literarios, de los libros de historia, de las novedades tecnológicas y científicas, de las banalidades de la sociedad porfirista. Su gran versatilidad temática pasa de la descripción de costumbres mexicanas, a la crítica social o literaria, donde muestra el desarrollo del modernismo. *"En estas charlas - anota Francisco González Guerrero, refiriéndose a La Semana - siempre hay algo que se recuerda con agrado: el relato de un suceso impresionante, la semblanza de algún personaje famoso, el inesperado encuentro de un pasaje autobiográfico, la meditación poética sobre un motivo del calendario, etc"* (8). En sus descripciones, el cronista narra la vivencia, a veces la dialoga agregándole su impresión personal. A la estructura del diálogo, añade el comentario, la glosa rápida, los cuales se constituyen en partes, fragmentos, mezclados en el texto. En ocasiones, predomina el diálogo; a veces un vaivén entre un y otro - una forma de crítica hablada, cargada de ironía, con interrogaciones fingiendo ignorancia. También figuran parodias, cambios súbitos de pensamiento, retratos tipos, escenas cómicas, relatos y muchas citas de versos en francés de sus autores preferidos, de los cuales se vale para complementar o ilustrar sus apreciaciones. Dentro de esa heterogeneidad, en la que se amalgama lo serio con lo frívolo, sus crónicas circulan en las fronteras del discurso periodístico y literario, sin llegar a cristalizarse en ninguno de los dos, constituyéndose en zona de contacto entre las "altas y bajas" esferas de la cultura, lo que le permite metamorfosear la cotidianidad en ficción. En términos generales, la estructura de las crónicas de Nervo no varía de un modo esencial. Sus textos, sin forma unitaria, están compuestos por un conjunto de notas *"(...) Condicionadas por la multiplicidad de asuntos y el corto espacio disponible, adoptaban casi siempre una expresión sencilla y rápida, sin grandes preocupaciones de alíño; pero, a veces, el interés del tema le conducía, naturalmente, al empleo de formas artísticas y al desenvolvimiento moroso de las ideas"* (9). Nervo utiliza un repertorio erudito que informa, sitúa contextos, hechos, atmósferas, momentos, matizando siempre todas sus narraciones y diálogos, con su aguda visión crítica, con sus audaces observaciones y sus toques de humor sutil. *"El humorismo de Nervo es ligero, amable, un*

*humorismo sin víctimas, en que nunca, o casi nunca, aparece el elemento de crueldad que en tantos otros humoristas solemos hallar. Nervo se burla de las pequeñas debilidades, torpezas o fallas humanas, sociales: de las faltas de ortografía, de la vanidad de los escritores, de la manera en que las mexicanas aprenden a tocar el piano, de la manía de los brindis o de los epitafios en versos"* (10). En sus crónicas, no todo es humor. A veces, el narrador se presenta como un licido crítico, otras como un poeta desvariado, o una mezcla de los dos, pero en todas ellas siempre estará presente la figura del poeta que vestirá la crónica con el manto de su sensibilidad. En sus prosas, la tendencia es hacia la psicología y el lirismo, hacia la huida de la narración, a la sustitución del movimiento externo por el interno, y de la acción, por una concepción estética del mundo y una interpretación subjetiva de la vida, donde la experiencia religiosa y ética aparecen asociadas con lo bello. Pero dentro de esa atmósfera, siempre subyace un clima general de crisis propia de la época, el *spleen*, el "malestar en la cultura", como lo llamaba Freud.

Nervo no olvida que en la crónica, siempre debe estar en primer término el "lector/espectador" que es su cómplice, su coautor, su gran amigo, el interlocutor de sus monólogos: tú mi querida lectora, mi amiga, mi confidente: *"Iré a buscarte donde estés... Yo conozco bien el retrete donde lees, trabajas, sueñas; soy amigo del viejo sillón familiar (...) y, como visita de confianza, no me anuncio..."* (Semana 1, 3-IV-1898, p. 780). Así, el cronista transfiere al lector en el personaje principal de su narración, en su cómplice. De hecho, el cronista siempre termina abriendo en sus textos un espacio a través del cual el lector estará presente aunque no esté representado. Sus crónicas nos permiten ver fisuras, entrepliegues por los cuales el lector se adentra para leer en las entrelíneas las imágenes evocadas de un microcosmos fragmentado, o alcanzar a entrever la cara oculta de la modernidad. Conformadas de fragmentos-textos, las crónicas son un conglomerado de observaciones y de imágenes en transición; pedazos recortados, "collages", donde se resaltan los detalles de lo cotidiano y se rescata la memoria perdida en la infinitud del tiempo. En esa miscelánea, la crónica se vuelve conversación, archivo, fragmentos de noticias del periódico, pluralidad discursiva donde lo real se constituye de poemas y puntos de vista críticos e



irónicos; solución híbrida que se arma amalgamada entre el discurso poético, el periodístico y el histórico.

Los discursos de Nervo son dirigidos a un público determinado y específico, sus lectores que parecieran ser sólo uno: la mujer, uno de los grandes amores de su vida, para quien escribió sus mejores páginas poéticas, presintiendo secretamente que ese "ser angelical y dulce", tal como lo soñaba, sería su puerta de entrada al absoluto. Y el público femenino siempre le fue fiel a tal punto que, en los últimos años de su vida, una muchedumbre de entusiastas admiradoras lo acompañaba por todas partes, haciendo del modesto poeta, a quien la fama le incomodaba, un pequeño héroe. Pero, en realidad, sus textos periodísticos siempre fueron pensados y escritos para esa inmensa mayoría que leía los periódicos y revistas de gran circulación, encarando el texto como una distracción sin consecuencia, como una disculpa para pasar el tiempo. Puede decirse que su prosa estuvo mediada por las exigencias de su público; escribió para él, a sabiendas de que en esos lectores no encontraría muchos simpatizantes del movimiento modernista. A pesar de ello, casi siempre ofreció al lector del periódico *"una idea - ligera incluso, a veces frívola - a cerca de algún problema de actualidad. O de interpretar en forma original algún hecho que el lector conoce ya"* (11). El tono de sus crónicas, como el de toda su obra, fue secreto, subterráneo, íntimo. Siempre se dirigió a ese lector en voz baja, en un confidencial "entre nos", como deseando compartirle sus inquietudes, revelarle el secreto de las cosas. Nervo conoce a su público, "sabe que al lector le agrada la fantasía, el ingenio, el humor, más que la exactitud científica", las vaguedades o las profundidades insondables. Y cuando llega a adentrarse en ese sofisticado universo, se disculpa con su interlocutor preferido: *"Perdonad, señorita, si mi tarea de selección, de glosa, y condensación es, a pesar mío y vuestro, enojosa; si no ha llegado hoy, aliabierta y jovial, la golondrina de mi infancia al alero de vuestras pestañas... No había, por lo demás, ninguna espiga rubia en las labores, para que esa ave jovial os la llevara presa en su pico..."* (Semana 1, 7-VIII- 1898, p. 843). Al penetrar en los sentimientos más íntimos del lector, Nervo pasa a legitimar la forma de sentir y pensar de la sociedad porfirista, creando con sus textos una relación de identidad, donde el lector siente gusto al verse reflejado. Así, el cronista termina ofreciendo (vendiendo) las "golosinas" que el público desea

consumir. Cuando logra escapar de este alter ego, se convierte en un observador lúcido y exacto que analiza la sociedad y la ciudad en que vive, "al nivel exacto de la vida cotidiana, a ras de suelo". En la mayoría de los casos, sin embargo, las leyes del mercado terminan imponiéndose ya que su sobrevivencia depende de este interlocutor, mejor, "consumidor". Por eso, acaba entregándose a sus imposiciones, dejando sus divagaciones y delirios para su obra poética, pasión que ejerció paralelamente a su trabajo periodístico.

Durante los cinco primeros años, como escritor profesional para los principales diarios y revistas de México, Nervo siguió muy de cerca los modelos europeos. Gran conocedor de la cultura francesa y ávido lector de su literatura, siempre se mantuvo informado sobre todo lo que ocurría en la gran metrópoli. Desde la lejanía observa los múltiples acontecimientos socio-culturales que allí se desarrollan, los comenta en sus crónicas, y llega a lamentarse de no poder estar, como otros modernistas, viviendo el frenesi de la amada Lutecia: *"Yo pecador de mí - exclama - no he ido a Europa. Quizá por eso, siendo una abeja de la literatura y una hormiga del periodismo, no logro aún nutrir mis panales de miel y mis graneros están desamparados..."* (Semana 1, 9-X-1898, p. 872), porque en México, a diferencia de Francia, no sucede casi nada que valga la pena ser comentado. De ahí que constantemente esté comparando los sucesos de la metrópoli europea con los de la periferia. Y aunque en muchas ocasiones eleva su voz para cuestionar, en tono irónico, las modas y costumbres francesas adoptadas por la burguesía mexicana, lo que en realidad está censurando es la falta de cultura de esa sociedad que no sabe asimilar ni aprovechar el gran torrente cultural que de allí se importa. Critica a los padres que gastan fuertes sumas enviando sus hijos a estudiar a Europa, para después ver con tristeza *"que ni la Europa culta entró en ellos ni ellos trajeron de esa Europa otra cosa que gémelos de profundo hastío por todo lo que no es París, y de desprecio profundo para todo lo que es México (...)* *Saliendo de México - alma - todo es Cuautitlán. Saliendo de París, todo es México. Para no hacer comparaciones, mejor es quedarse en Cuautitlán. Así no se olvida el castellano, ni se destroza el francés (...)* *¿Para qué ir, pues, a la capital de Francia?"* (FF, 26-XII-1895, pp. 535-536).

A pesar de esta irónica pregunta, en la que se encierra su más íntimo anhelo, Nervo - otro "espíritu francés desterrado en tierras americanas" - cree saber por qué es importante viajar a Europa:

*¿Por qué va uno a París? se pregunta - (...) Hay muchos que viajan por variedad por la vanidad de decir: 'He estado aquí, he estado allí, he visto, he hecho'. Hay otros muchos, superiores a los primeros, que peregrinan por el placer del regreso (...) Otros hay que viajan por fastidio; muchos son (...) Pero la característica de unos y otros, de todos los viajeros es ésta: el anhelo de novedad. Se va especialmente de América a París, porque aquí se nos predica constantemente que en París hay muchas cosas nuevas para nosotros (...) El hombre no va ni ha ido jamás uss de la dicha. El hombre va y ha ido siempre uss de lo nuevo. De aquí la ley impemosa del progreso" (Exodo, sff, pp. 1434-1435).*

¿Será que el escritor modernista realmente viaja a Europa en busca de novedad? ¿O será por insatisfacción al medio en el cual vive? ¿O en la búsqueda de un mercado literario en el cual pueda publicar las obras que el propio medio le niega? Manuel Durán parece esclarecer la clave: *"Para el Nervo periodista de 1898- afirma -, la vida capitalina era una perpetua explosión (...) Ni la provincia ni París le daban la clave; a lo sumo, le ayudaban a entender que algo, en aquella magnífica capital de don Porfirio, estaba funcionando mal. No era cosa de ponerse a llorar o desesperarse; valía la pena sonreír y tratar de distanciarse. Lo cual consigue trasladándose a París, a Madrid, a tantas otras ciudades"* (12). En realidad, la fuga de la anacrónica actualidad local, en busca de una "actualidad verdadera", pareciera ser uno de los principales motivos que impulsan a los modernistas a viajar. Pero, a este motivo también debe aunarse la profunda devoción por Francia y por la cultura Francesa, el deseo de ser modernos y, en última instancia, la búsqueda de un mercado editorial más accesible. En Nervo, todos estos factores se sintetizan en la realización de su sueño más íntimamente acariciado: ir a París. La "invitación al viaje" es para él, como para otros modernistas, una tentación permanente de la cual no podrá escapar. En marzo de 1900, se presenta su gran oportunidad: nombrado corresponsal de *El Imparcial* para cubrir la Exposición Universal, hacia allí parte con poco dinero en los bolsillos, pero con una valija llena de sueños y esperanza. Al llegar a París, su emoción es tan grande que llega a exclamar: *"Por fin puedo hablar francés, estoy en mi patria: ¡Hacia treinta años que no la veía!"* (CV, sff, p. 1382).

## EL PEREGRINO PÁLIDO DE UN PAÍS DISTANTE

"¡Por fin! Este instinto consubstancial a mí mismo, este anhelo añejo de errar, este ímpetu incontrastable de vuelo, se realiza. ¿Adónde voy?, ¡qué importa! Soy un viajero, y les vrais voyageurs sont ceux qui partent... pour partir, como yo. Tomaré no sé cuándo. Volveré a partir no sé cómo..."

{Amado Nervo}

### París, abril de 1900:

Amado Nervo, otro viajero impenitente, cosmopolita, mitad pagano, mitad religioso, representa una generación de escritores para los cuales París los despertó a la vida intelectual. Sus tres primeros años en Europa, uno de ellos como corresponsal de *El Imparcial*, fueron años de creatividad desenfrenada. Desde su llegada a París, escribió innumerables crónicas, artículos, semblanzas, reseñas y ensayos, además de que sus mejores poemas - *La Hermana Agua*, por ejemplo - fueron gestados durante esta época (1). A partir de 1900, Nervo puso de moda, con *El Exodo* y *las Flores del Camino*, *Las crónicas de viaje* y *Las crónicas de Europa* (2), "una prosa ágil, flexible, colorida, matizada de exotismos" (3), donde registraba en crónicas ligeras, sus impresiones sobre los hechos mundanos de París y Madrid de la *Belle Époque*. Ningún aspecto por más banal que pudiese parecer, escapó a la mirada de este apátrida voluntario que, al vagar por los márgenes de la civilización, fue subyugado por el fausto y el brillo francés. El cronista itinerante repite en escala internacional, el esquema urbano: "La errancia por los márgenes de la civilización, donde las luces brillan oblicuas, vuelve más legítima la seducción de París" (4), de esa "cara Lutecia" que subyuga y arrebató a todos los andariegos en tránsito por la modernidad.

Cuando el poeta llega a París, la metrópoli se encuentra sumida en la efervescencia de la *Belle Époque*. Son tiempos dorados de alucinación y delirio, de fiesta y placer de vivir, de euforia de poder, en los que pareciera no existir la más mínima posibilidad de crisis. Sin embargo, una imperceptible sensación de inseguridad impregna el aire: "*(...) al lado del mundo deseable e inalcanzable, aparece el diapasón de una perentoriedad cenicienta y fatal*" (5). Una falsa apariencia de prosperidad invade todos los ámbitos de la existencia. La euforia de progreso, la expansión del mercado y el acelerado desarrollo técnico, conllevan a un vertiginoso crecimiento y exaltación de la vida, a una fuerte relación con las cosas, al desarrollo de una actitud en la que prevalece una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada. Con la *Belle Époque* se desarrolla una manía de innovación estéril y sin sentido. Un intenso y desenfadado consumo impulsa a las personas a adquirir lo nuevo, por el simple gusto de novedad. En el nuevo sistema económico, "*la actividad del hombre era puesta al servicio de los objetos y éstos entraban en un régimen competitivo, como entidades autónomas y todo poderosas que modelaban una masa nueva: el público*" (6). Multitud de fragmentos polifónicos, flujo y reflujo de opiniones conflictivas, y a la vez sumisas, continuamente excitadas y estimuladas por los anuncios publicitarios y la velocidad de las comunicaciones.

Esas características y ambigüedades acentúan aún más el carácter antitético de la modernidad: al mismo tiempo que el avance técnico produce saturación y aceleración del tiempo histórico, se valora el tiempo libre y un espacio propio. Así, la vida se alarga y se prolonga en tertulias interminables y en abundantes comidas en las que pareciera consumirse la vacía existencia de la sociedad burguesa fineseccular. No obstante, los momentos, como las mercancías, transcurren rápidamente desencadenando un tropel de ocurrencias inesperadas, que hacen que cada día sea una invitación a la aventura. Los nuevos dispositivos y mecanismos tecnológicos - el automóvil, el teléfono, la luz eléctrica, el aeroplano, el cinematógrafo, el motor a explosión, entre muchos otros -, ahora a disposición de "todos", democratizan las acciones e inyectan la chispa de instantaneidad y dinamismo que caracterizará la época. De esos dispositivos técnicos, se desprenderá la sensación de vértigo y la aceleración de la vida moderna.

En la nueva dimensión, tiempo y espacio se contraen y expanden simultáneamente. En el tiempo, como en el viaje, está implícita una doble connotación: la ilusión de avanzar, de estar en perpetuo movimiento, se confunde con la amorfa inmovilidad que lentamente corroee la existencia. En el nuevo sistema, todo es efímero, fluyente y cambiante. Lo único estable es lo transitorio. Por eso es importante capturar el instante, entregarse al estado de ánimo del momento, abandonarse al *spleen* "ese *moderno hastío* - como lo llama Nervo - que ha contaminado todas las almas y que amenaza a las generaciones con el suicidio universal" (FF, 10-IV-1896, p. 580). Al prevalecer el estado de ánimo sobre la vida, los individuos se toman meros espectadores: hombres receptivos y contemplativos a distancia, espectadores y sin compromisos, viviendo sensorialmente, disfrutando el momento inmediato y embriagándose en él, para tratar de evadir la opresiva realidad: "¡Dios mío!- exclama el cronista- ¿Qué tremendo soplo de angustia humana pasa, pues, por el planeta; qué suprema sombra nos envuelve en sus pañales trágicos; qué horrible desgano de acción nos hace su presa; qué asco infinito nos da náuseas; qué horrible deajo nos hostiga?" (Semana 1, 27-XI-1898, p. 894).

Puede decirse que *La Belle Époque* fue uno de los momentos culminantes y "la fase áurea de la modernidad como un todo". Período superficial, luminoso y ambiguo en el que se acentuó el carácter heterogéneo, momentáneo y transitorio del presente siglo. Pero por debajo de esa superficie dorada, emergen las verdaderas marcas de la modernidad: un mundo autocomplaciente, vacío, presuntuoso y hedonista, construido con productos y falsas apariencias que obligan a los hombres a debatirse diariamente con la racionalidad, instantaneidad y efimeridad de la existencia moderna. Para el hombre moderno, la nueva dimensión es una promesa de vida y un presagio de muerte: "*Ser moderno* - afirma Marshall Berman - es encontrarse en un ambiente que promete aventura, poder, alegría, crecimiento, autotransformación y transformación de las cosas alrededor - pero al mismo tiempo amenaza destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos" (7). Con la modernidad, el mundo se deshace en pedazos y, ante la desintegración de lo que se creía estable, el hombre siente un profundo terror interior: "(...) en innumerables rostros se lee - reflexiona el cronista - el cansancio moral, la fatiga de persistir, el miedo al mañana. Horriblemente penoso parece a muchas almas esa sucesión de estados

de conciencia y de imaginación que se siguen durante el día como las escenas palpitantes de un cinematógrafo, trémulas de combustiones cerebrales" (Semana 1. 27-XI-1898, p. 895). En realidad, amamos y odiamos la modernidad: luchamos contra algunas de sus realidades más palpables, al mismo tiempo que enaltecemos su falsa imagen. De esa actitud, se desprenden los síntomas de la civilización moderna: abandono de sí mismo, renuncia ilícita del destino espiritual, pérdida de la identidad, fuga al campo ajeno, trastocamiento de los espacios vitales, experiencia temporal, traición por medio de la dispersión, expansión de la percepción sensorial, alejamiento de la naturaleza, angustia ante las constantes vicisitudes e imposibilidad de evasión. Esos síntomas, entre muchos otros, originan - como señala Hauser - un sentimiento impresionista de la vida, "*que une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones*" (8), dando lugar a una actitud pasiva, ambigua, meramente contemplativa; a una fugacidad y ausencia de todo compromiso en las vivencias y a un sensualismo hedonístico. Irremediablemente perdido, el hombre moderno vive su existencia sin memoria ni objetivos, sin sentido ni compromiso profundo con el mañana, existiendo sólo en la amorfa inmovilidad del instante inmediato, en el que el yo se disgrega en su propia unidad individual. De estas peculiaridades se desprende la desarticulación de la totalidad y la dispersión contemporánea. A partir de ahora, escribe Magris, "*La realidad no tiene una base de valores sobre la cual pueda apoyarse, ni un sistema de valores que le sirva de acomodo y vivienda: la totalidad ausente es una morada de la cual la vida ha sido expulsada. La realidad que ya no habita en el todo pierde los confines que le daban forma y orden y desborda todos los diques, expandiéndose en una dilatación amorfa, como un gas...*" (7).

Al igual que otros modernistas, Nervo no pudo escapar de la efervescencia moderna y del falso brillo burgués de la *Belle Époque*. Al perderse en ella, el cronista no consigue desafiar el poderoso canto de las sirenas, pues le es imposible oír su susurro sin sucumbir. A pesar de saber que "*(...) las oceánicas que cantaban en coro han dejado la salobre caricia de sus mares y se han marchado a París, prefiriendo los grandes bulevares / a la onda piadosa que cantaba al mecerlas / y conservando solo su afición a las perlas...*" (10), Nervo se abandona a su fascinación. En su entrega, se olvida de que el murmullo moderno promete plenitud y felicidad, a cambio de la autonomía del sujeto. Sin embargo, aunque la

pérdida de su libertad es inminente, el cronista continua siendo "sujeto" porque aún conserva la memoria, la posibilidad de mantener viva la tradición. Sólo a través de la rememoración, la visión y la experiencia estética llegan a ser realidad plena. En la modernidad, el tiempo - ese elemento vital del impresionismo - es fugaz, imperceptible, desaparece y se escure entre las manos sin que podamos asirlo, pero en su reconstrucción, a través de la memoria, adquiere su verdadera significación, porque sólo en el recuerdo logra perdurar el tiempo y sólo en él adquieren importancia y trascendencia los acontecimientos triviales de la realidad. No es por acaso que en las novelas de Proust - uno de los mayores impresionistas - *"La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual, a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado. No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido..."* (11).

Para el poeta-cronista, reconstruir el recuerdo significa revivir las sensaciones y emociones del momento vivido, no el acontecimiento en sí sino el sentimiento de lo sucedido, sentimiento que le permite rescatar los hechos intrascendentes del olvido: *"¿Pero a qué recordar?"* - se pregunta el cronista - *El recuerdo es una rebelión contra el olvido, que es una ley..."* (Semana 1, 29-V-1898, p. 807). Narrar lo vivido significa describir lo indescriptible, tratar de expresar a través de las palabras el profundo significado de una experiencia. Recordar y escribir: doble operación de la memoria; relato en permanente relación con el tiempo de donde el cronista extrae, como memoria escrita, su materia prima, lo que queda de lo vivido: el recuerdo.

En las crónicas de Neruo, vislumbramos una sensibilidad agudizada para rescatar el acontecimiento presente, banal y trivial del olvido, el cual cobra relevancia a través de sus rememoraciones. Lo cotidiano, que radica en el tiempo vivido, se torna trascendente por el recuerdo. Así, sus crónicas se convierten en una sucesión de acontecimientos a los que el recuerdo les quita su banalidad, dejando al descubierto las transformaciones de la vida moderna. Pero, cuando los sucesos pasados cobran vida en el presente, "su maravillosa y auténtica verdad es que no tienen importancia": *"Pensar, escribir"* - reflexiona el poeta-cronista -, *volcar sobre el papel el ánfora de las excelsas ideas;*



*encadenar con hilos de oro, las perlas de la rima; enhebrar linceos áureos, doctrinar, enseñar, ilustrar, ennoblecer... Bellas inutilidades ante las que el mundo deja ver un olímpico mohín de desprecio"* (Semana 1, 16-I-1898, p. 735).

Cuando el cronista, a través del recuerdo, reencuentra el tiempo ido, ya no es actor sino espectador de la vida. Un espectador que al estetizar el presente, estetiza la vida: *"Para vivir el arte, por lo tanto, urge estetizar la vida (...) no sólo que lo artificial supere lo natural, sino que además de eso, la propia reflexión se defina como representación artística: desinteresada, contradictoria, incidental"* (12). Hacer de la vida una obra de arte, convertir cada hora en una experiencia inolvidable, es decir, en algo precioso e inútil, algo que corre libre y pródigamente, algo consagrado a la belleza, a la forma pura, significa considerar *"la obra de arte como la única indemnización verdadera de las desilusiones de la vida, como la auténtica realización y perfección de la existencia que es imperfecta e inarticulada en sí"* (13). El poeta- cronista, al estetizar la vida adopta el valor del arte como patrón de medida. Pero al entrar al mercado, se ve obligado a abandonar su papel pasivo de quien espera la iluminación inspiradora y recurre a la técnica como mecanismo mediador de esa transformación en la era de la mercantilización de los bienes culturales. Al entregar textos poéticos al mercado, el cronista se transforma - en la sociedad racionalizada - en un profesional de la palabra, y el arte racionalizado, se convierte en industria. Así, progresivamente, el escritor profesional se irá alejando del creador.

En las prosas viajeras de Amado Nervo, se repite el esquema de sus crónicas escritas en México: en ellas, las reminiscencias del cronista se entremezclan con sus observaciones, con sus anécdotas personales, con las alusiones históricas y poéticas, con sus exaltadas apreciaciones sobre el ambiente socio-cultural que, en aquel tiempo, se vivía en Europa. *El Exodo y las Flores del Camino*, así como *Las crónicas de viaje y Las crónicas de Europa*, son textos desbordantes de optimismo y poesía, entusiasmo por el arte, devoción por París y por la cultura francesa. Al llegar a Francia, Amado Nervo ya se encontraba preparado "espiritualmente" para enfrentar la cultura de ese país, pues ésta comenzó a serle muy familiar desde sus primeros años de escritor en México. Buena parte de su deslumbramiento cosmopolita es probable que lo hubiera absorbido de su maestro y modelo, Gutierrez Nájera (14). Sus

crónicas, como las del *Duque Job*, son un fabuloso compendio de "suntuosas expresiones parisienses", estampas decorativas, postales que nos hablan de "lujosas fantasías", en las que se refleja la múltiple variedad de lugares, objetos y hechos de una sociedad "consumista" y superficial, donde la modernidad no es industria, sino lujo. Gutiérrez Nájera sabe que de Francia proceden las últimas novedades en materia de moda, arte y pensamiento. Es por ello que, "si la sociedad importa los productos de las fábricas parisinas, Nájera importará a su vez el *esprit*, la gracia, el matiz, la frivolidad..." (13). La visión del discípulo coincidirá con la de su maestro: De Francia, "de donde viene todo: - aïma - los perfumes, las cocotas y los hombres de genio..." (Exodo, s/f, p. 1429). Sí, cinco años antes de viajar a Europa, Nervo fugigaba a los que copiaban servilmente las culturas extranjeras, sublevándose contra la dependencia del extranjero a la que nos veíamos sujetos, estando en París esta visión se modifica. Para hacer posible el modelo, pasará a legitimar una nueva práctica cultural en la que se renuevan las normas y valores sociales, tomando siempre como patrón el modelo europeo, pero acatando en todo momento, las líneas tradicionales del desarrollo cultural mexicano: he ahí, el cruzamiento de lo nacional con lo moderno, el cosmopolitismo que tanto recomendará Gutiérrez Nájera. Al traducir y confirmar una determinada organización de lo real, el cronista itinerante funcionará como "transmodelizador referencial". A partir de ese momento, tendrá un ojo colocado en la inteligencia europea y otro en las entrañas de la patria. Esa actitud forza a Amado Nervo, como a otros modernistas, a trabajar con dos realidades distintas, en dos contextos diferentes y frecuentemente con dos lenguas: traducción falsa que desvía, disfraza y finge que existe una única lengua. Dentro de esa práctica, la tradición nacional queda perdida, fracturada, en constante tensión con la línea dominante de la alta cultura extranjera. Por ello, en las crónicas de Nervo, la identidad nacional se construirá en un espacio no familiar, desconocido, extranjero, artificial, como es la gran metrópoli moderna.

*"El genio es por excelencia cosmopolita. Todas las zonas son su patria, puesto que no lo es ninguna. Del genio puede decirse lo que se ha predicho del espacio: es aquello que tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna. Dondequiera está bien, y por tanto viene de una patria lejana como el poeta, y va hacia el enigma".*

*(Amado Nervo).*

El profundo deseo de insertarse en el presente inmediato, en la verdadera actualidad, impulsa a los modernistas a viajar a otras latitudes en busca de la contemporaneidad tan anhelada. Para ellos, el viaje es una función natural del hombre cosmopolita, civilizado y superior: desplazarse. Viajar es sinónimo de reposo y educación. Nervo no modifica esta visión, se limita a legitimarla. Al escoger a París como ciudad de visita obligada para el hombre cosmopolita, de la que todo ya se ha dicho, al cronista sólo le resta refugiarse *"en ciertos rinconcitos santos de la metrópoli, en el análisis de ciertas costumbres desconocidas, en el pedacito de sombra que proyectan ciertos recuerdos"* (CV, abril de 1900, p. 1383). Para concebir lo desconocido como algo más allá de la inmediata evidencia, el cronista se vale del artificio de la ingenuidad forjada. Nada es espontáneo. El conocimiento deriva de la traducción e interpretación de lo ya establecido: *"Hemos venido a París - afirma - antes de conocerlo; sabemos de todos sus rincones, de todas sus 'manzanas' vedadas, de todas sus delicias prohibidas, de todos sus prodigios de arte. y aunque la realidad siempre tiene fisonomías inesperadas, el escribirla y describirla la fisonomizamos poco más o menos como los que nos han precedido..."* (CV, abril de 1900, p. 1383). Así, el viaje iniciático proporcionará al cronista "una colección de recuerdos", fragmentos de otras voces, cuya importancia e intensidad quedan registradas en sus textos: viñetas coloridas rebozantes de impresiones fragmentarias y de croquis pintorescos que ponen de manifiesto la intensidad de su experiencia en Europa.

Al igual que otros modernistas, Nervo conjuga la melancolía del viaje romántico con el sentido deportivo y moderno del descubrimiento, de la aventura. Pero también ve en el viaje un auténtico diálogo civilizatorio: "(...) *Se conoce que ha viajado* - escribe el poeta, refiriéndose a Don Justo Sierra -, *que ha comparado, que ha pensado; sólo los viajes dan esa serenidad de ideas, esa cultura espaciosa...*" (CE, octubre de 1905, p.1159), que sólo puede obtenerla el hombre que viaja. Para ser moderno, para dominar el "momento universal", es necesario viajar, porque el hombre que viaja es ciudadano del mundo. Su nueva patria es Cosmópolis: "*ciudad de ciudades*"; como la llama Paz, que siendo todas al mismo tiempo no es propiamente ninguna. La mejor síntesis de Cosmópolis es la Exposición Universal: "efímera ciudad" donde se desarrolla toda la trama simbólica de las acciones; donde se promueve la socialización universal y cosmopolita del mundo, generando mitos, valores e ilusiones a través del arraigo creciente de lo artificial. "Mágica Babel" en la que se reúnen, bajo un mismo recinto sagrado, una multiplicidad de países, razas, idiomas y credos. Para el cronista, "*recorrer el inmenso recinto de la Exposición Universal equivale a recorrer todos los climas*": aldeas suizas, paisajes argelinos que ostentan el abigarrado orientalismo de sus bazares, pagodas hindúes, pueblos españoles, templos italianos renacentistas, hangares noruegos, tiendas bosnias, cafés rumanos..., en fin, "*Todos los pueblos y todas las lenguas se codean en una Babel bulliciosa y alegre; todas las naciones han llevado allí un pedacito de su territorio con el **atrezzo** completo de sus arquitecturas, sus costumbres, sus trajes...*" (CV, 28-V-1900, p. 1390). Sin embargo, la Exposición Universal también es esa "*fantasmagórica glorificación de valores de intercambio*" para usar la expresión de Richard Morse - que incita a una masiva peregrinación hacia el fetiche, hacia el lugar donde el valor de cambio se sobrepone al valor de uso. Con esta sobreposición, la mercancía adquiere, para el consumidor, el carácter de algo trascendental: la conciencia precipitándose en el vértigo de lo fugitivo, diluyéndose, dibujando el sinsentido de las acciones humanas. En su exploración, el cronista no alcanza a registrar la fetichización de la mercancía; sólo mira con entusiasmo el paraíso artificial, y "*a lo lejos flamea París, dejando oír su monstruoso **rum rum** de felino beato...*" (CV, 18-VI-1900, p. 1404). Cuando el cronista consigue traspasar el umbral sagrado, nos conduce, cual guía turístico, al corazón de la ciudad multitudinaria, enseñándonos "los

viejos monumentos ungidos por los siglos", los exquisitos lugares de París: el Hotel de los Inválidos, el Parque de Luxemburgo, los Campos Eliseos, los agradables cafés situados al margen del Sena, la Torre Eiffel - esa "interrogación de hierro ante el abismo"-, el luminoso Palacio de Ponsin, la Tumba de Napoleón, el Campo de Marte, el Bosque de Bolonia, la Columna Vendôme, el Obelisco de Luxor... A medio camino entre el registro turístico y la prosa poética, las crónicas viajeras de Nervo describen las majestuosas bellezas de la metrópoli, enfatizando sobre todo en su aspecto luminoso y artificial. Así, la ciudad se constituye en teatro de representación, escenario abstracto donde la fría presencia de los objetos y de las edificaciones se sobrepone a los acontecimientos: imposición de la espacialidad sobre la temporalidad. tránsito del caos al orden, mundo de la fascinación, máscara de la modernidad.

El profundo deseo de escapar de ellos mismos - o dentro de ellos mismos - para ser otros; el fuerte impulso a desatar las amarras que los atan a una sola realidad; el ansia por descubrir lo que existe en otras realidades y en otras formas de sentir, para posteriormente compararlas con las que existen en su patria, son algunos de los anhelos más íntimos que están presentes en los viajeros modernistas. Esa huida de la realidad inmediata los hace llevar una vida abstracta e impresionista, expresada a través de la invención de paisajes exóticos, de naturalezas muertas, de atmósferas cosmopolitas, de poemas cultos y refinados incomprensibles para el vulgo. En el fondo de esta excéntrica actitud estética, subyace una profunda insatisfacción, melancolía, deseo de evasión, de goce, de olvido de la prosaica realidad cotidiana. Nervo viaja a París, no para obedecer a una moda o a un capricho, sino por una necesidad apremiante y vital que se impone a él como a todo intelectual modernista: la voluntad de ser moderno. Necesidad motivada por una clara insatisfacción con respecto al ambiente de México y un deseo de mejorarlo, de ponerlo al corriente, de insertarlo en la historia universal: *"Yo le dije que Darío y yo éramos de América - escribe refiriéndose a Núñez, místico swedenborgiano, en carta a Luis Quintanilla del 29-I-1901 -, sólo de América, y que veníamos a París para más tarde llevar o enviar a nuestro continente muchos rayos de sol"* (OC, t. II, 1148). Buscando refugio en la trascendencia, Nervo intentará borrar o superar la horrible realidad del presente. Para ello, operará en los gozmes de las contradicciones modernas: construirá su eje de acción *"(...) de la selva sagrada de los griegos al universo veloz,*

*mecanizado, del mundo contemporáneo, esperando hallar entre estos dos puntos un lazo, una síntesis*" (16) que le permita entender el por qué de la contradictoria existencia. La angustia moderna lo obligará a ensanchar su espacio y explorar la gran metrópoli más allá de los parámetros establecidos. Pero, al llegar a sus límites, advierte *"que la modernidad - tal como afirma Paz - no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera"* (17). El horror al vacío impulsa a Neruo, como a otros modernistas, a buscar refugio en las formas redondas y plenas, en las metáforas sonoras y brillantes, en las ropas suntuosas, en los ambientes cargados, refinados, espirituales y cosmopolitas. Es en estas máscaras que protegen el rostro ávido y voraz del hombre contemporáneo en el que Octavio Paz lee el curso de una obsesión: *"La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo - y de lo nuevo, a condición de que sea único - es avidez de presencia más que de presente"* (18). Sin embargo, esa avidez de presencia los hace olvidar que el encuentro con lo nuevo trae consigo la vivencia de lo lúgubre. La afectación, el dandysmo, los buenos modales, la sensualidad, el refinamiento y la banalidad no lograrán narcotizar el arte de la despreciable realidad: *"Los revocos de cal - como afirma Pedro J. de la Peña - no son eternos. Algunas desconchaduras dejan ver lo negro y lo sucio del edificio revocado. Tapanlo con el exotismo o la extravagancia es como añadir perfume a un mal olor: hiende"* (19).

En la modernidad, la degradación desafia por debajo del brillo diurno, y emerge de las tinieblas, impalpable, poniendo de manifiesto toda la fantasmagoría de la ciudad. Ante el ofuscante brillo urbano, el lente del cronista no alcanza a captar el lado oculto de las cosas, los estados sobrenaturales del alma, ni las profundidades de la vida, sino el deslumbrante espectáculo de la gran metrópoli. El conflicto humano queda escondido. De ahí que sea necesario buscarlo en las entrelineas del texto, porque por más que trate de camuflar las contradicciones y desafíos de la vida moderna, con versos y golosinas, éstas siempre se harán manifiestas, aunque sea imperceptiblemente. Al dejarse engañar por la falsa apariencia de la modernidad, el cronista no deforma la realidad, y al no deformarla, no alcanza a comprender - y hacer comprender - la alteración sufrida por la vida. Es por ello que Neruo no consigue tener en cuenta la sustancia más íntima de los fenómenos, no procura extraer el "misterio" de entre los escombros de la

metrópoli; sus textos no destacan el losfocrescente brillo de lo disonante' y "anormal". Lo marginal, feo, sucio, misero, nocturno, oscuro y artificial quedan cubiertos por la falsa apariencia de la modernidad, porque para él el único criterio para juzgar lo que lo rodea es la belleza: *"Para mí lo que no es bello es inmoral, necio, despreciable. Ahora bien: sólo la mentira es bella. Sólo ella es creadora, sólo por ella la vida vale la pena ser vivida (...) Quitad del mundo la Mentira, y el mundo perecerá de fastidio y vetustez (...) No condenéis a los mentirosos. En el fondo del alma de todo aquel que miente no hay quizá más que un instinto confuso de estética y perfección"* (Exodo, s/f, p.1431).

En medio de las luces fugitivas de la ciudad, el cronista surge fragmentado en las mil máscaras cotidianas y contradictorias del ciudadano burgués; máscaras en las que se reflejan individuos integrados al sistema, afirmando con sus acciones los significados establecidos por el código social. En su anonimato, el cronista itinerante se convierte en el "hombre de la multitud", un espía ocioso que, en su vertiginoso transcurrir, no alcanza a registrar las caóticas transformaciones de una existencia fragmentada y descompuesta que se ahoga dentro de su propia destrucción. Sin embargo, al vagar por las calles, recolecta, entre los escombros de la ciudad, "restos de rimas", a partir de los cuales construirá sus textos: *"(...) el viejo París acecha con ojos vivos el paisaje desde las ojivas de sus casas góticas. Aquello es la fiesta de la luz, el apoteosis de la electricidad, una ciudad luz que platica con las estrellas lejanas y flirtea' con el Sena, donde dormitan, amullados por las orquestas de los cafés, los pontones que sirven en el día de embarcaderos..."* (CV, 19-IV-1900, p. 1385). Nervo no puede olvidar que es poeta, incluso cuando escribe crónicas. La musicalidad, elegancia, cosmopolitismo, preciosismo de sus poemas también se encuentran presentes en sus prosas. De ahí que muchas de sus crónicas viajeras sean pequeños poemas en prosa contruidos con innumerables alusiones líricas, a través de las cuales se resaltan los estados de ánimo, las impresiones atmosféricas, las sensaciones flotantes y desvanecientes, "las fugitivas horas" en que se disuelve el día. Su aguda sensibilidad para captar el acontecimiento mágico le permite aproximar lo banal de lo poético. Esa aproximación, ese sentido cifrado, es el que le da densidad y significación a lo concreto. Para lograr tal aproximación, el cronista se vale de palabras comprensibles provenientes del mundo urbano, conjugadas con innumerables citas poéticas y

neologismos, de donde surgen construcciones estereotipadas que resaltan los lujos y rarezas de la sociedad burguesa finesecular. Desde esta perspectiva, sus crónicas, como sus poemas, conforman una mezcla de diletantismo y esteticismo, donde la belleza, elemento central, decorativo, elegante y exquisito, enmarca atmósferas preciosamente trabajadas a partir de frases articuladas y equilibradas donde se combina lo refinado con lo trivial.

La descripción que Nervo hace de la Abadía de Westminster nos remite a la rememoración de Proust sobre la Iglesia de Combray: "*(...) Las laudas - narra Proust -, bajo las cuales el noble polvo de los abades de Combray, allí enterrados, daba al coro un como pavimento espiritual, no eran ya tampoco de materia inerte y dura, porque el tiempo la había ablandado y la vertió, como miel fundida, por fuera de los límites de su labra cuadrada (...). Las vidrieras nunca tomaban tanto como en los días de poco sol, de modo que si afuera hacía mal tiempo, de seguro que en la iglesia lo hacía hermoso*" (20). Para Nervo, lo primero que deleita en la Abadía de Westminster:

*"(...) es el baño infinito de paz y de silencio que el ánima recibe bajo aquellas bóvedas, obra de los siglos. Afuera está el vértigo, allí está el refugio. La abadía tiene la forma de una cruz latina, y al recorrerla en cualquier sentido nos salta al paso los monumentos mortuorios más admirables que puedan soñarse (...), y por cada uno de los poros de sus piedras santas destila grandesa y magnificencia (...). Durante unas seis horas que permanecí en la basílica, internándome por aquella selva de columnas esbeltas, por la infinidad de cruces y ángulos elevados por las místicas rosas de los vitrales, 'siempre abiertas', contemplé más de cuarenta sepulcros de Reyes, casi todos mostrando sus grandes estatuas yacentes, de madera, de piedra, de bronce y mármol"* (CV, s.f., p.1381).

Aunque el tono y estilo de las dos narraciones son completamente diferentes, en ambas podemos ver elementos estéticos similares: las depuradas atmósferas reflejan el eclecticismo de sus interiores, de sus vitrales, el juego claro oscuro que de ellos emana, a través del cual pasado y presente se concentran de un sólo golpe por la exaltación de la memoria. La luminosidad de las descripciones, plena de misterio y oscuridad, juego de claro oscuro, donde predominan el sentimiento verdadero del narrador, el cual, por el ritmo de la escritura, se convierte en un revelador de emociones y sentimientos. En la descripción de Proust, lo vago e indeciso de la atmósfera descrita reciben una fuerte carga de estímulos indefinidos e



indefinibles: lo sólido tomase volátil, a la manera de un cuadro impresionista; la perspectiva depurada en iluminación y colorido, en tintes sonoros, conforma una atmósfera cercana a las pinturas del barroco holandés o al hiperrealismo de flandes de Pieter Saenredan, por las que el escritor estuvo muy marcado, las cuales se harán presentes a lo largo de la narración: "*claridad oblicua y dorada, que oma de poesía todas las formas*"; "*cascada de imágenes donde lo más cotidiano se funde con escenas de tallas en piedra y vitrales*" (21) reconstruidas por la imaginación, por el tiempo recobrado. Aunque la descripción de Nervo, más próxima a la realidad inmediata, dista en profundidad, precisión, minuciosidad y relevancia de la de Proust, en ella podemos destacar una serie de valores que actúan en los textos de ese periodo: universalismo, cosmopolitismo, invención y sofisticación verbal, idealismo; en una palabra: esteticismo.

*"Tengo el impuro amor de las ciudades".  
(Julían de Casal).*

La ciudad es una tierra fértil para el nómada viajero. Merodeando por sus rincones, el cronista vaga sin destino de un lado a otro de la metrópoli, a la caza furtiva de novedades y de sucesos escandalosos o triviales que posteriormente, al ser publicados en forma de crónicas, serán elevados a la categoría fulgurante de la reflexión. Para aprehender la esencia de las cosas, para reinventar la ciudad como coto, como zona de errancia, es necesario *flanar*. "*Flanar es ser vagabundo y reflexionar, ser bausán y comentar, tener el virus de la observación ligado a la holgazanería (...)* *Flanar es la distinción de deambular con inteligencia*" (22). En su peregrinación, el irónico andarín se entrega a la fascinación urbana y, ante su disfrute, la ciudad le abre un espacio a través del cual puede deslizarse, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta la anónima multitud que transita por sus calles:

*"Los grandes centros urbanos avasalen como el abismo- exclama el viajero -: se experimenta el impulso irresistible de engolfarse en ellos, de perderse en ellos, de llevar el átomo de energía individual a aquel mar en perpetua fermentación de lucha. Esta sensación es algo que pudiera definirse 'el panteísmo de las metrópolis' y yo, que, como el bien amado Julián del Casal, muerto en Hiler, tengo el impuro amor de las ciudades; yo, que llevo en mi espíritu algo de el hombre de las multitudes de Edgaro Poe, con una especie de testiginación enfermiza, avanzo derecho hacia las fauces del monstruo, ávido de que me mesa aquella irresistible marejada del oleaje humano"* (CV, s/f, p. 1380).

Las crónicas viajeras de Amado Nervo revelan el encuentro del poeta-cronista con la ciudad de sus sueños, espacio donde proyecta sus esperanzas y deseos. En sus descripciones, París adquiere cada vez más las facciones de la ciudad soñada: *"Es preciso pisar esta tierra bendita, grande aun en sus locuras, interesante aun en sus ridiculeces, amable aun en sus vicios, fuerte aun en sus debilidades, para comprenderla (...) no hay ciudad más favorecida por la admiración en todas sus formas vehementes que 'el cerebro del mundo'"* (CV, abril de 1900, p. 1383). La mirada del cronista localiza topográficamente ese sueño en el conjunto arquitectónico urbano de sus calles, esos *"laberintos del deseo- como los llama Willi Bolle -, espacios míticos por excelencia donde la colectividad sueña sus sueños"* (23). Con la Belle Époque las calles se "democratizan" de tal modo que las diferencias sociales tienen que ser subrayadas por el refuerzo cada vez más impertinente del esnobismo. El espacio público se encuentra saturado no sólo de personas, sino de una multiplicidad de avisos publicitarios y de abundantes novedades en perpetuo movimiento, los cuales denuncian la intensificación de las contradicciones en la era del libre intercambio: *"Las calles hormigueantes de todo género de vehículos se retuercen, se bifurcan, se ensanchan, se estrechan, escapan por laberínticas vías subterráneas (...) borboteantes de multitud que va de prisa, codeándose, empujándose, con la mirada vaga y en el rostro la avidez perpetua del all mighty gold dominador del orbe"* (CV, s/f, pp. 1380-81). Las calles retratadas por el cronista ya no son vías de pasaje, sino espacios con vida y personalidad propias. Lugares de paseo, de comunicación, de ostentación y exhibición de status; "laberintos de la mercancía" por donde se desliza el voyeur a la caza de novedades que posteriormente serán exhibidas y vendidas como crónicas en los diarios más importantes de México.

Mientras la metrópoli moderna se encuentra sumida en el falso brillo burgués y en la silenciosa degradación de sus habitantes, el cronista en sus deambulaciones por la ciudad casi siempre registra el lado rosa de la realidad, lo que "sus lentes crepusculares empañados" quieren ver - para retomar la expresión de Françoise Perus -. Su visión de la metrópoli moderna es reduccionista y misticadora: *"¡Paris!* exclama - *Todo lo que pudiera decir de la capital del mundo está dicho ya. Aún cuando la viese a través de mi temperamento, aún cuando la matizase con toda la paleta de mi fantasía, dicho está. ¿Que Paris es bello? Lo es sobre toda ponderación. ¿Que ase, que domina, que subyuga, que arebata desde el primer instante? ¡Quién podría negarlo!"* (CV, abril de 1900, p. 1383). Hipnotizado por el embrujo parisense, el *voyeur* termina erotizando la realidad, impregnándola con "el magnetismo del deseo", porque para él en París todo es reflejo de un tiempo dorado, rico en posibilidades de todo orden. En su contemplación, el poeta ve a París como una ciudad "bulliciosa y alegre", donde la multitud pasa como fantasmas: *"(...) nos encontramos en la avenue Souffren, entre el pleno hormigeo de un Paris dominical que invade las aceras. grita, ríe, gesticula, todo entregado a la joie de vivre. Venecia se ha desvanecido como un sueño dentro de este otro inmenso ensueño de la metrópoli del mundo por donde pasamos como fantasmas"* (CV, 28-V-1900, p. 1391). En sus descripciones, Neruo nos obliga a recorrer la región moderna de la ciudad, espacio donde se desarrollan las acciones. Las deslumbrantes vitrinas, los numerosos cafés - ahora convertidos en instituciones públicas -, las confiterías, salones y restaurantes apañados a lo largo de las calles, imprimen a la urbe un aire jovial y festivo, sinónimo de prosperidad y dulzura de vivir. En todos los rincones de la ciudad hierven las personas y los carruajes, dueños absolutos de la metrópoli "edificada para su regalo". Los ociosos circulan por el Bosque de Bolonia, por la aristocrática avenida de las Acacias, lugar donde día a día se congrega *"ese 'todo Paris' de los revisteros elegantes, el mundo de quienes matan el tiempo mirándose los unos a los otros, sonriéndose, saludándose..."* (CV, 2-VI-1900, p. 1393). En París, todo es show. El cronista y la sociedad no pueden quedar fuera de esa representación; por eso se producen/reproducen como espectáculo: viven en cuanto se observan vivir. Reflejada en los espejos, la sociedad parisense aprende a conocerse, a reforzar su propia imagen narcisista, hedonista, progresista, optimista, incitando el culto del yo, de la imagen.

¿Pero cómo es posible para el poeta-cronista hacer poesía en un mundo en el que la incansante fabricación sintética del deseo y la destrucción de la experiencia personal son omnipresentes? En la metrópoli, la pluralidad de lo real emerge en su fragmentación inagotable, inorgánica e inconexa, respondiendo así a la lógica de la modernidad: convergencia y superposición de tiempos, espacios y experiencias que exaltan la actualidad y el cosmopolitismo. Desde esa perspectiva, las calles por las que vaga el cronista - aunque él no lo perciba - se transforman en espacios donde se elabora "el paisaje arcaico del consumo"; pasajes, sendas del deseo que activan en el cronista y en los transeúntes, fantasías y sueños, el ansia de poseer, para poder llenar sus vacías vidas con fríos objetos, los cuales después de adquiridos serán desechados.

En agosto de 1901, Nervo conoce a Ana Cecilia Luisa Dailliez, su gran amor. A partir de ese momento, la ciudad adquirirá visiones mágicas: "*Y yo descendí de la torre monstruosa, acariciando con mis pupilas el malva, y el lila, y el gris perla, y el rosa muerto, y el fresa fané. París hervía a mis pies. París, que llenaba todo el orbe. Y me sentí feliz, porque yo era desde entonces un átomo de aquel océano. Y un alma más, enamorada de aquel gigante, y una mariposa más, cortejando aquel sol*" (Exodo, *s/f*, p. 1438). Sólo alguien que ama es capaz de ver la ciudad de ese modo. Lo que Nervo escribe sobre París, son sus impresiones poéticas sobre la ciudad, simil de la mujer que ama, cuerpo marcado por infinitas formas y colores (24). Por la óptica de Nervo, la capital francesa gana una dimensión feérica: luces, imágenes, colores, atmósferas, proyectados sobre el espacio urbano, configuran las mil facetas de la sensualidad; todo existiendo en maravillosa abundancia, en un derroche de prosperidad, orden y progreso. Las sensaciones que emanan de sus crónicas viajeras, como de las escritas en México, son regidas por el senso de la luz. El registro de la luz va al encuentro de las formas y de las impresiones: "*(...) París arde en un divino incendio de todos los colores. El Sena se escama de iris. En sus márgenes los palacios exhiben su fantástico bordado de luz (...) Una multitud nunca vista, acaso un millón de almas, se empuja, se oprime, se desbanta, onchula (...) entre los jardines, en las galerías, a la vera de los palacios, en rededor de los estanques interiormente iluminados, en que el agua salta en chorros de oro*" (Exodo, *s/f*, p. 1441). Sin embargo, el hacinamiento y la gran mezcolanza de gentes y de

cosas que transitan por la gran ciudad, contradicen ese aire íntimo, jovial y festivo que proyecta el cronista, aire arraigado en el sentimiento individual. En medio de la pulsación centrífuga de la multitud, el cronista es "un hombre perdido en los mundos del Mundo", para retomar la expresión de Octavio Paz. La muchedumbre acentúa aún más su anonimato y soledad; en medio de ella se intensifica su dolor: "Desde que te fuiste mi soledad es casi absoluta" - escribe en carta del 21 de marzo de 1901, dirigida a su amigo Luis Quintanilla - (...) solo casi siempre, me echo a recorrer París: exploro sus rincones, oigo conferencias, veo museos, y por la noche, a trabajar..." (OC, t. II, p. 1149).

Aunque su soledad es honda - y quizá por ello -, la mirada transitiva del peregrino en algunas ocasiones alcanza a entrever otro trazo de la modernidad. Huroneando por la ciudad, "el incansable *fouil-le-au-pot*" registra el bajo mundo de París. Como un buen viajero, deja de relatar las suntuosas bellezas de la metrópoli - propias del turista -, para adentrarse por las sucias y sórdidas callejuelas de Montmartre, refugio de marginales y bohemios: "Esas sus calles ascendentes, siniestras algunas, como para un crimen; esos sus **boulevards** bulliciosos donde hormiguea la mujer que ya dilapidó todo..., hasta sus reservas; esos **cabarets** espantapayos que se llaman **del Cielo y del Infierno, y de la Nada**; esos antros populacheros en que anarquistas y socialistas de pega envaucan a los **voyous** (...) esas cantinas llenas de risas de bocas desdentadas o pintarrajeadas, me ponen triste" (Exodo, s/f, p. 1440). Al oscuro y siniestro Montmartre, el poeta-cronista opondrá la dulce bohemia de el Barrio Latino, lugar donde él se siente más a gusto: "El Barrio Latino, en cambio - afirma -, es ingenio aun en sus prostituciones: tiene melancolías propicias al arte y al ensueño, y júbilos pueriles que confortan; grises tenues que arropan en inefable misterio los paisajes, grisetas que todavía se acuerdan de *Murger* y que no han malbaratado el corazón; poetas que componen versos al aire libre; talleres donde se ainan la santa quietud y la noble labor..." (Exodo, s/f, p. 1440). Sin embargo, la imagen del "sereno y dulce Barrio Latino" que proyecta el cronista, es la expresión del que quiere armonizar el mundo tratando de resolver y eliminar por la armonización, las contradicciones de lo real. De un lado, el detestable y bullicioso antro, nido de socialistas y anarquistas - propagadores de rojas ideas entre las bajas clases parisienses - (25); del otro, el misterio y la paz: "Allá tabernas luminosas, aquí siluetas de edificios

*callaxos que se incendian lentamente entre la bruma. Allá vaga sombra de Verlaine, aquí la de Strindberg...*" (Exodo, sff, p. 1441). He aquí, la felicidad de lo convencional, la cual reside en la total ignorancia de los propios límites, condición superlativa del burgués. Esa felicidad apunta a "(...) lo óptimo, valor de cualidad que solicita heroísmo pero no sinceridad. El optimismo, filosofía del justo medio, expulsa el sufrimiento. Lo que él quiere es lujo. La angustia moderna proviene, sin embargo, de esa conciencia dilacerada de las transformaciones que no agota el deseo y, en compensación, nos enseña que (...) el dolor vive en el gozo y lo antiguo en lo nuevo" (26). De ahí que Nervo centre su campo de acción en la intersección de Cosmópolis y el bajo mundo: dos espacialidades, dos universos que se complementan y oponen, se atraen y rechazan; dos formas retóricas indispensables al cronista-itinerante para garantizar la doble circulación de la modernidad: perpetuarse en el presente y proyectarse hacia el futuro.

Cinco años antes de incursionar en la bohemia parisiense, Nervo la comparaba con la que se desarrollaba en su patria: "*El bohemio de México es muy distinto del de París - afirma -; se le parece en lo negligente... y en lo pobre; pero se le diferencia en otras muchas cosas. Algunas veces escribe; otras, ni aun sabe escribir. Trasnocha sin objeto, vive con el día, y lo caracteriza la falta absoluta de aspiraciones. En tanto que el hambre no lo agujonea, sonríe, y cuando el hambre lo agujonea hace filosofía*" (FF, 31-XII-1895, pp. 539-540). A Nervo le atrae y le repele la bohemia. Ama y adopta de ella su lado romántico, su libertad y pasión, pero rechaza el desorden y la anarquía que implica la realización de esta libertad: "*¿Quién ha dicho que en este género de existencia que se sustenta por obra y gracia del ideal, que profesa la máxima de que no sólo de pan vive el hombre, sino más que todo de espejismos... y ajeno, está la inspiración, el germen de las grandes obras, la esperanza incierta de las glorias futuras? (...) Muy artística es, por último, la vida independiente... más con medios de sostener esa autonomía... En suma, el confort es un venero de poesía*" (FF, 17-III-1896, p. 572).

Si estando en México el confort era el venero de la poesía, en Francia, lo será la dulce bohemia. Recién llegado a la metrópoli, Nervo vivirá con Carlos Díaz Dufío, su "viejo hermano de *El Imparcial*" , en un modesto apartamento de la Rive Gauche. Posteriormente, convivirá durante nueve meses con

Rubén Darío, en el número 29 del Faubourg Montmartre, donde los dos poetas se entregarán a la intensa bohemia del barrio, que por aquellos años alojará a cientos de artistas e intelectuales venidos de distintos lugares del mundo, para perderse en los *guinguettes*, los *cabarets* y los *bals* parisienses. Cual "bohemos siderales", Darío y Nervo deambulan por Saint-Germain y Saint-Michel, esas dos arterias febriles de la metrópoli, regalándose "*[...] ricos faisanes dorados (Dijo sus secretos el faisán de oro), galantinas modernistas, trufas ultracapciosas, et caeteris. A las vegadas, un cocktail 'Príncipe de Gales' en la taberna del Continental, la bien amada de Huysmans*" (Exodo, s/f, p. 1468)(24). En medio de la bohemia parisiense, Nervo traba amistad con algunas de las figuras más relevantes del modernismo hispanoamericano: Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Carlos Díaz Dufóo, Gustavo M. Campa, Jesús Contreras, entre otros, los cuales "*conformarán una comunidad de artistas, poetas, pintores, músicos, bohemos aficionados a las artes y pequeños grupos de burgueses intelectuales en contacto con la bohemia*" (28). A pesar de ser un "francófilo incorregible", como él mismo se denominaba, Nervo no llegó a adaptarse del todo al maremágnun literario de París. En su crónica "*Hablemos de literatos y de literatura*" (29), deja impreso el testimonio de su insatisfacción, realizando un amargo balance de lo que fuera el ambiente cultural por él vivido en la gran metrópoli. Su decepción es evidente:

*"Hinchados de verdad los unos, en óbdica contemplación de su ombligo, tendida la oreja a todo rumor de adulación, oficiando en un sacerdocio en que no creen; rabiosos los otros, bajo su falso respeto a los maestros, de un culto que quisieran tan amplio como el de éstos, comerciando con ideales, confundiendo el arte con el méter y la literatura con la belleza y convirtiéndose en profesionales de ésta; recurriendo a todos los medios para adquirir una notoriedad provechosa; el poeta extranjero adulando al parisiense y mendigando de él una alusión en un periódico, el apoyo de una palabra, de un elogio, o cuando menos pasando lista de presense a su lado (...) Y todos, todos, aborreciéndose, envidiándose, pinchándose con epigramas, agumando verdades, burlando público, erigiéndose en jefes de cenáculos nidículos, mistemente poseurs, rictivos y crespelascos. Incapaces todos ellos de sentir y amar el ideal, cuyo enemigo mortal es la literatura; éstos engañando a las masas con fingidos apostolados, haciendo aquéllos la pose de máures, los otros de políticos; casados éstos y aquéllos y los otros para la fe, para el entusiasmo y para el amor..."* (Exodo, s/f, p. 1467).

Bohemia dorada o pobre, maravillosa o decepcionante, la estadia de Nervo en París fue penosa y difícil. Al año de haber llegado, *El Imparcial* le corta las despensas, quedando sin dinero y sin trabajo. Y aunque las dificultades son numerosas, luchará incansablemente para no regresar a México. El poeta-cronista se niega a abandonar su amada ciudad/mujer. Sobrevive dos años más de su trabajo periodístico: escribe innumerables crónicas y artículos, realiza traducciones, presta dinero... Su crítica situación económica lo hace debatirse en luchas interiores contra las dificultades diarias, contra la pobreza. En carta a su amigo Luis Quintanilla, deja impreso el testimonio de su angustia: *"No, es claro, no quiero irme: lucharé, me asiré hasta de lo inasible, no debo irme, es un pecado. Prefiero mi heroica pobreza, mi soledad y mi melancolía. ¿Si yo pudiera peregrinar con mi tribu a estas playas, y plantar en un tranquilo refugio europeo mi tienda de trabajo y paz..."* (OC, t. II, sff, p.1151). La pobreza y la soledad, sin embargo, no son impedimentos para continuar hablando con pasión de la "ciudad única", para seguir viajando por Europa. En compañía de Ana, visita Roma, Venecia, Florencia, Londres, Munich, Basilea... El resultado de esta peregrinación quedará registrado en *El Exodo* y las *Flores del camino*. Cuando el peso de las dificultades económicas termina imponiéndose, Nervo se ve forzado a regresar separándose así, de sus dos grandes amores. El dolor que esta partida le ocasiona no se hace esperar:

*"Ee pie en uno de los puentes del Sena, he mirado por última vez al París adorable que extiende en ambas márgenes sus palacios. ¡No puedo llevarme esta visión, no puedo! Mañana se donaría, se alteraría. Le envié un beso, un beso infinito y me alejo. Jamás he sentido una pena tan honda. Algo íntimo me dice que todo lo pierdo al perder esto: que algo se descompone y acaba en mí, quizá. Otros que no aman ni comprenden estas cosas, se quedan porque son ricos: ¡y yo me voy porque soy pobre!"* (Exodo, sff, p. 1481).

Dos semanas después, se encuentra de nuevo en México condenado a ser lo que siempre fue: un escritor profesional que pasó buena parte de su vida ejerciendo lo que él mismo criticó de su colega y amigo Luis G. Urbina: *"condenado a ser lo que no ha querido ser, gastando sus días en el pupitre de la oficina o en la redacción de un periódico, escribiendo de prisa sobre las rodillas editoriales o crónicas*



de teatro, dando a los diarios lo mejor de su esencia juvenil y vigorosa, derrochando vitalidad en naderías obligatorias" (30).

## EL AVE DEL PARAISO

*"Fuerza era aprisionar el ave del paraíso para alisar suavemente su plumaje y ver si el encanto quedaba entre mis dedos en la forma de un poquito de oro en polvo"*

*(Amado Nervo).*

En 1894, con escasos veinticuatro años, Amado Nervo hace su debut en la prensa capitalina incursionando por diversos medios: *El Mundo*, *El Nacional*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial*, la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* son algunos de los periódicos y revistas para los cuales realizó sus colaboraciones más asiduas (1). Desde entonces, su labor como cronista correrá paralela a su carrera literaria. Nervo inicia su trabajo periodístico en una época en que los periódicos aparecen como producto específico del brillo burgués; espacio donde las cintilaciones de lo cotidiano se entremezclan con los anuncios publicitarios, los grandes hechos con las futilidades de moda. Los periódicos de la época eran pequeños, no más de cuatro páginas siguiendo el modelo conocido: cinco columnas, un editorial, gacetillas, literatura, y hasta dos páginas reservadas a los avisos publicitarios. Pero más que los materiales que imprimían los diarios, "acaso la señal de los nuevos tiempos eran los emplastos de Allock para la tos, el asma o la diarrea; o el vino Chassaing, o el aceite mágico Matadolores Renne, o el producto Sazodonte para obtener aliento suave y dentadura brillante" (2).

Para responder a las exigencias comerciales de los nuevos tiempos, la prensa mexicana se ve obligada a modernizar no solo sus instalaciones, sino también la propia forma de ejercer el periodismo, recurriendo para ello a la especialización de sus medios y a la racionalización de sus discursos. En editorial del 8 de junio de 1891, *El Universal*, copiando el modelo del *New Journalism* norteamericano, adelanta las nuevas aptitudes que serán exigidas a los realizadores del periodismo moderno, por medio de las cuales llevarán a la práctica los nuevos ideales de la prensa: *"Es necesario escribir con precipitación - señala -; poco importa que el estilo sea algo incorrecto y que se repita infinidad de veces la misma palabra, al fin el reporter no tiene título académico, y el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, las pinturas de desgracia, de episodio..."* (3). Años más tarde *El Imparcial*, bajo la dirección de Rafael Reyes Spindola, llevará a su máxima expresión estas normas, respondiendo así a lo que Amado Nervo ya vislumbraba para la prensa mexicana: *"Para fundar un periódico - afirma - se necesitan dos cosas sine qua non: un editor de talento, y dinero, mucho dinero (...). La empresa así fundada compite con las otras, y si el dinero no escasea, triunfa de ellas y se enriquece. Entonces las utilidades son brillantes y llegan a ser colosales, cuando hay tino para dirigir el negocio y se sabe gastar el dinero"* (FF, 22-VII-1896, p. 636).

La nueva prensa moderna, sometida al gobierno y convertida en empresa valiosa, para lucrar más, deberá ser acritica, industrial y amarillista. Su objetivo lo logra incluyendo columnas escritas por reporteros, noticias sensacionalistas, gacetillas sobre asuntos de las provincias, informaciones via telégrafo y multiplicidad de anuncios publicitarios, sustituyendo de sus páginas, el debate de ideas y el análisis de los sucesos diarios por "el relampago epidémico de la sensación". Atrás quedaba el sueño nacional de Altamirano - la utilidad de la literatura unida a la utopía modernizadora -, la época de las llamadas "ratas de redacción", *"esos tipos del periodismo antiguo, que con la frente apoyada en los codos, producían original y más original, sin estudiar las necesidades del momento, que preocupaban con su actualidad enardecedora al público..."* (4). A partir de entonces, la crónica dejará de ser el registro almidonado de lo cotidiano, el laboratorio narrativo del escritor, para convertirse en el reportaje, en la entrevista sensacionalista, en la crónica mundana, textos estos, donde se traduce el

delirio optimista de la moral porfiriana. Las aptitudes exigidas por la modernización de la prensa someten el periódico a la nueva división del trabajo, induciendo a la diversificación de funciones del escritor profesional. Esta aptitud coloca en escena la división del campo entre los antiguos escritores-cronistas y los nuevos escritores-reporteros, escisión que nada más responde a la vieja disputa entre antiguos y modernos, problematizando la legitimidad de las letras en el nuevo periodismo. Pero el enfrentamiento entre poetas-cronistas y reporteros revela, en última instancia, proyectos divergentes en la profesionalización del escritor.

Como otros hombres de letras finiseculares, Amado Nervo proviene de la naciente "clase media", sin un "capital simbólico" garantizado por la filiación oligarca. De ahí que defienda - al igual que Gutiérrez Nájera -, la alternativa del mercado y la profesionalización del escritor como medio de sustento inevitable para el nuevo literato: *"Los periodistas sacerdotes, que soñaban santamente en la gloria y el triunfo de causas nebulosas, truécanse en periodistas que trabajan para ganar dinero, y que siendo, como deben ser, los paladines del progreso, comen y visten exactamente como los demás hombres y prefieren, a una melena romántica, un sombrero de copa"* (FF, 22-VII-1896, p. 636). Al colocarse en contra de la zona más reaccionaria, la cual maneja aún un concepto "civil" de literatura, Nervo luchará contra los escritores "fossilizados" que, amparados en la retórica tradicional, juzgan con vehemencia condenatoria las innovadoras creaciones modernistas por considerarlas "profanadoras de la lengua" y "corruptoras de los valores nacionales". En artículo del 27 de junio de 1896, sobre la relación de la literatura mexicana con el pueblo, Nervo refuta las observaciones del Doctor José Monroy, quien defiende la "robustez y originalidad de los escritores de ayer": *"(...) los literatos modernos en México no escriben - exclama Nervo - por la gloria, porque no creen en ella; ni por los dineros, ya que entre nosotros la literatura no produce, justo es que se les deje escribir por y para el arte, labrar exquisitismos y esmaltar frases. Además, de nada sirve escribir para el pueblo, ya que el pueblo no comprende sino canciones del género vulgar. Los que para el pueblo han escrito, no han sido comprendidos por él"* (FF, 27-VI-1896, p. 622). Y más adelante añade: *"(...) no es la misión del literato instruir, cantando o escribiendo, a las multitudes, desde el a, b, c, sino hacer libros que las lleven por el camino del progreso;*

*libros que no puede, no digo comprender, ni leer, quien no haya pasado por la escuela"* (FF, 27-VI-1896, pp. 620-622) (5). Si en el nuevo sistema el poeta dejó de ser educador del pueblo para tomarse escritor profesional, el periodismo, a su vez, dejará de ser periodismo de apostolado para convertirse en periodismo empresarial.

No es esa, sin embargo, la única restricción que Nervo coloca al trabajo del escritor profesional. Como Gutiérrez Nájera, Martí, Rubén Darío, Tablada o Julian del Casal, entre otros, Nervo también se distanciará de la literatura propiamente industrial, ejercida por los reporteros, esos amanuenses del trabajo literario, "hurones del noticierismo", que ven en el mercado cultural el medio más adecuado para especular con sus productos. Por eso es necesario diferenciar al escritor profesional (el periodista) del reportero, aunque para ello se termine cuestionando el propio medio donde se labora: *"El periodista es un apóstol - alíma -; el repórter, el repórter estimable, un juez. Está más arriba que todas las preocupaciones; se cieme imposible en medio del escándalo (...) ¡Oh voz de la Prensa, así eres tú!"* (FF, 27-XII-1895, pp. 536-537). Y en crónica posterior, añade: *"El reportazgo hecho generalmente por los analfabetos de la Prensa, enriquece su vocabulario en la galiparla de los folletines franceses mal traducidos; y el réclame nos sofoca con sus anglicismos estúpidos, con sus pequeñas píldoras para personas pálidas, con sus regímenes y construcciones imposibles (...) No culpéis al escritor que, con la autoridad que le da el talento, castellaniza palabras forasteras: no es el talento el enemigo del idioma: es el aprendiz literario, el recluta, el novato..., el necio"* (FF, 17-VII-1896, p. 634). La diferenciación de funciones, pone de manifiesto un doble frente de lucha del escritor profesional modernista: *"por un lado se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad intelectual insubordinada a los aparatos tradicionales, de la república de las letras"* (6).

Aunque Amado Nervo no asume del todo el modelo impuesto por la prensa moderna, termina sometiéndose a sus imposiciones ya que del trabajo periodístico dependerá su pan de cada día: *"Este periódico será dominical, afable y mundano - escribe, refiriéndose a El Mundo -. Hablará de todo,*

*Ilustrará muchas cosas, dará hospitalidad a muchos versos... y... no será decadente, como ahora dicen... ¡Oh, no, mis buenos amigos de Guadalajara, que acabáis de prender la imperial antorcha del Verbo Rojo, Zuluaga, Barrera, Galaviz..., esto no es para vosotros... ni para mí! No oficiaremos (sino muy de vez en cuando) en nuestra ara"* (Semana 1, 3-IV-1898, p. 780). A pesar de que el nuevo modelo impuesto por *El Mundo* no es para él, Nervo continuará ejerciendo su labor como cronista, consciente de que en los nuevos tiempos, el escritor para sobrevivir tiene que doblegarse a las leyes del libre intercambio, leyes que lo condenan a ser o *"una débil ostra pagada al candil de la Administración o un penado de esa cruel Siberia del periodismo o un candidato a la inanición"* (FF, 27-VI-1896, p. 589). Al rendirse al mercado la literatura, así como el escritor profesional, pasarán a formar parte del nuevo sistema de oferta y demanda impuesto por el naciente capitalismo, sistema que obliga a excluir del periódico, para vender más, las producciones modernistas por consideradas exóticas, originales e incomprensibles para el *gros public*: *"El periodismo mata al libro- escribe Nervo -: es ésta una gran verdad; y en México es también cómplice de esa muerte la absoluta falta de cultura del pueblo"* (CL, 1-X-1895, t. II, p. 329). Para preservar la poesía contra el proceso industrial y garantizar su derecho a crear, según su designio propiamente artístico, libre de las constricciones exteriores, los modernistas harán arte por el arte. *"No escribirán para el burgués- afirma Pacheco - sino para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio. Al pragmatismo de la sociedad porfirista oponen un ideal aristocrático - el de una 'aristocracia en harapos'; dice Nervo -, pero también la posibilidad de consagrarse a la busca de valores no personales"* (7). Nervo confirma esta afirmación:

*"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. El gros public, como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencilla que sea lo que escribe. ¡Qué cosa más natural que escriba para los que si no lo pagan lo compren al menos! (...) Pretender que un literato, por el solo placer de que lo lea un pueblo ignorante, retroceda cincuenta años en cuestión de procedimientos literarios, y todavía así abata su idea y la forma que la encierra hasta un nivel mezquino, sería injusto. El vulgo es necio, y pues que paga, es justo hablarle en necio para darle gustodearse antiguamente. Mas como en México el vulgo, necio y todo, no paga..."* (FF, 15-VI-1896, pp. 610-611).

Ante la carencia de un público lector culto y de un mercado editorial consolidado (8), capaz de sostener la demanda de sus innovadoras creaciones, los modernistas encontrarán en la crónica y en el artículo periodístico un medio de persuasión, de subsistencia y de divulgación mucho más efectivo que el poema, ya que este último llega a un número muy reducido de público. Sin embargo, el artículo periodístico al convertirse en un nuevo producto cultural, obliga al escritor a establecer una relación de tipo mercantil con un público crecientemente masificado, anónimo e inculto - aunque cómplice - que, junto con el periódico, se constituyen en un par solidario: *"el periódico y el público - afirma Nervo - son dos potencias que se complementan y aun se identifican. Uno y otro se necesitan, y el primero sin el segundo no puede vivir sino una vida efímera y miserable"* (FF, 21-V-1896, p. 598). Al entregar textos a la circulación, el escritor-cronista se transforma en profesional de la palabra, función que lo lleva a oscilar todo el tiempo en un doble juego de aproximación y de alejamiento de su público: adaptarse a los gustos de la mayoría o tratar más bien que ésta se adapte a las innovaciones modernistas. Nervo sabe que en el público está la ley, y es precisamente esa norma hegemónica, esos principios éticos los que él debería atacar por ser absolutamente estereotipados, garantizando así una práctica transformadora. Sin embargo, en vez de atacarla y transgredirla, desvia el frente de lucha optando por un punto medio desde el cual espera armonizar el conflicto a que el nuevo sistema de producción lo somete, convirtiéndose así en mediador entre la élite cultural y las masas populares:

*"Publicar obras al alcance sólo de las inteligencias cultivadas, sería arruinarse. Publicar sólo libros al alcance de la multitud sería vulgarizar atrocemente una publicación. Preciso es conservarse en el punto medio (...) hay, no obstante, una porción elegida, no tan reducida como lo juzga el pesimismo de algunos, que tiene hambre y sed de buena lectura. Fundar periódicos para ella... sería absurdo, porque, ¡ay!, esa porción es pobre. Los periódicos deben fundarse para las mayorías. Pero darle a esa porción escogida su racioncita intelectual adecuada, sería cuerdo, y así lo creen los editores entendidos y así lo hacen (...). Es preciso que el público suba hasta el periódico, y no que el periódico baje hasta el público; mas aquella ascensión efectuarse debe, como todos los ascensos, por una escala. Dar a las masas lecturas delicadas sería hablarles en griego; mas si lenta, gradualmente, se le despierta el gusto por lo bueno, día llegará en que los editores puedan lanzar a la publicidad todos los exquisitismos que ustedes quieran"* (FF, 31-III-1896, p. 576) (9).

Al tratar de educar al público, "lenta y gradualmente", a través del periódico, Nervo intenta perpetuar, por uno de sus extremos (el periodismo), "el carácter civil de la literatura" - para usar la expresión de Julio Ramos -, cercano al modelo tradicional del escritor letrado, para el cual el periódico aun *"cristalizaba un espacio público localizado, relativamente orgánico, materializado en un lenguaje común compartido por el escritor y los lectores"* (10). Aunque Nervo pretende elaborar su identidad en oposición a los escritores "fossilizados" y a los reporteros, fracción del campo intelectual que él engloba como escritor profesional, termina convirtiéndose en su aliado paradójico.

Si en los años de la República de las Letras, los cronistas centraban sus textos en torno de un nacionalismo exacerbado, porque su "misión" era la de ser educadores y tribunos del pueblo, con el modernismo esta tendencia se invierte. Ahora, al disolverse el lazo más tradicional entre vida política y literatura, los escritores abandonan *"la multiplicidad de funciones que justificaban y explicaban, más allá de la excelencia artística posible de sus obras, su lugar en la vida social y su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional"* (11). De ahí que entiendan el quehacer literario como *"(...) un acto autónomo, autosuficiente en sí mismo, consagrado única y exclusivamente a describir y comunicar valores estéticos"* (12), al mismo tiempo que encaran la actividad periodística como un medio de sustento inevitable para el escritor. Para lograr la autonomía poética, separarán la creación literaria de la actividad periodística. A partir de entonces, replegarán su producción poética al interior estético - la casa -, espacio de la subjetividad, opuesto al mundo cosificado del trabajo. Esa escisión de espacios implica - según Julio Ramos -, *"la autonomía o voluntad autonómica del sujeto literario, es decir, su distanciamiento del imperativo racionalizador, utilitario, distintivo del orden social moderno"* (13). La antítesis periodismo/literatura revela, en última instancia, la fragmentación de las funciones discursivas ocasionadas por la emergencia del sujeto literario moderno.

Para Amado Nervo, el desdoblamiento literario está claramente establecido: de un lado, el trabajo alienado del periódico, el modo más eficaz de subsistencia mediante la escritura. Del otro, el interior estético, *"(...) apacible y feliz rincón lleno de libros y de paz"* (Semana 2, 14-II-1905, p. 1102); espacio donde sigilosamente - *"(...) en las horas de más puro recogimiento, en horas en que logro acallar*

*un poco el rumor perpetuo de mis entrañas que me piden supervivencia a toda costa...*" (CL, I-1904, t. II, p. 380) -, puede ejercer su sagrada pasión: la poesía. Dual existencia, manifiesta y disimulada, que permite al poeta-cronista registrar desde el exterior, la intensidad de la vida diaria, reservando la oscuridad del tiempo vivido para el interior estético, desviando así, en una silenciosa subversión, la autoridad impuesta por el nuevo régimen. Este modo oblicuo de entrar en el mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismo por entero, es un pacto de contrarios territorios mediante el cual los escritores modernistas trataron de conciliar los dos aspectos más contradictorios de su realidad: las exigencias económicas del medio y la creación artística vocacional. ¿Pero cómo resuelve Amado Nervo la contradicción del escritor profesional, si siempre el que habla como cronista es un fingidor que finge que finge, en tanto que en su poesía el que reflexiona es el yo personal, "*el yo del corazón en la boca*", para usar la expresión de Fernando Pessoa, otro gran fingidor?

*"Para que pueda ser he de ser otro"*  
(Octavio Paz).

El sentimiento de fragmentación que acompaña la división del trabajo, la vida dividida y masificada en las grandes ciudades, donde se mezcla de todo un poco, y la propia importancia del periódico como gran medio de comunicación de masas y vehículo de ideologías, son factores que parecen, entre otros, haber reforzado el poder encantatorio del mosaico periodístico sobre los escritores, como un potente espejo de la heterogeneidad de lo real. Al perderse la dimensión de la totalidad, los individuos quedan sujetos a la fragmentación de la cual el periódico es su símbolo más evidente. No debemos olvidar que ese nuevo espacio de representación moderna, a través de su lenguaje lineal y "transparente", aglomera en un mismo cuerpo, una multiplicidad de hechos diversos, separados por



espacios de tiempo, sin organización ni coherencia, dando como resultado una materia heterogénea y fragmentada. Al igual que la ciudad, el periódico también puede ser visto como un gran mosaico formado por piezas prontas e inconexas que se superponen unas a otras construyendo un conjunto multiforme. Dentro de esa multiformidad, el periódico surge como un espacio polimorfo, construido de fragmentos; pluralidad inorgánica, inagotable, inconexa y polifónica que necesita los hechos escritos de forma directa, autenticando su veracidad con fotografías y/o ilustraciones, y desautenticándolos, por el reverso, con el lenguaje falso de los avisos publicitarios. A partir de esa representación caótica de lo informe, se fabricarán las páginas de lo cotidiano.

Al convertirse en un producto más de la sociedad moderna y en un reflejo de la heterogeneidad de lo real, el periódico proyecta el mundo cosificado y la propia división del cronista que en él escribe, escisión que lo forza a la fragmentación de su personalidad: *"Una pluma no es nada - afirma Nervo -, un periódico es todo. Ante lo anónimo del artículo, la fuerza se multiplica. El periodista lleva una idea al periódico; esta idea se aquilata con la firma del que la da, pero sin esa firma se agiganta. Deja de ser la idea de un hombre, para convertirse en la idea de esa entidad colectiva que se llama la Redacción. El poder del periodista no surge, pues, sino cuando desaparece la personalidad del mismo, cuando una opinión se trueca en la opinión"* (Semana 1, 23-IV-1899, p. 958). Oculto detrás de las múltiples máscaras del escritor profesional, Nervo venderá diariamente su producto en más de una ocasión y a más de un comprador. En el periódico, el recurso del seudónimo - como ya señalamos - implica una declinación del yo (14). El seudo-yo es un productor de textos, un obrero discursivo que no se confunde con el sujeto de la obra. Así, el cronista preservará al poeta.

Aunque Amado Nervo inicia su trabajo periodístico en 1894, su verdadera labor en este campo se concretiza a partir de 1895, época en la que escribe un sinnúmero de crónicas y artículos para *El Nacional* (15) y *El Mundo Ilustrado* (16). El ex-seminarista recién llegado a la Ciudad de México, sin más bagaje que un cuaderno de notas y un traje mal cortado, a pesar de que venía impregnado de la savia modernista, no le fue fácil abrirse paso en el nuevo medio. Es posible que al principio hubiese desempeñado labores menores, sin embargo, su perseverancia y deseo de triunfo lo llevaron a ofrecer

sus colaboraciones en las redacciones de los periódicos capitalinos siendo frecuentemente aceptadas. A partir de entonces, acude a las tertulias de la *Revista Azul* y del café La Concordia donde entabla contacto con las figuras más relevantes del modernismo mexicano, como Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel José Othón, Carlos Díaz Duffó, José Juan Tablada, Micrós, entre otros, quienes lo adoptarán en su círculo (17). El testimonio de algunos de esos encuentros quedará registrado en sus "*Semblanzas Intimas*" (18), textos limítrofes de las crónicas, en los que el escritor-cronista se toma memorialista, narrador y retratista de sus contemporáneos, todos ellos jóvenes hombres de letras, como él, compañeros y colegas en la misma nave modernista: artistas, cronistas, periodistas, poetas y alguno que otro político o burócrata. La mirada de Nervo, gran observador del rostro humano, se detiene en torno de los pequeños detalles que conforman la fisonomía de esos soñadores. El recuerdo siempre es grato, la crítica amable, la sonrisa llega a invadir los textos, al relatar con humor sano y leve, las pequeñas anécdotas que conforman cada uno de esos bocetos íntimos, los cuales siempre girarán en torno al calor del hogar, de la tertulia, de la bohemia o de la sala de redacción, recintos donde en medio de una gran camaradería se compartieron tantos sueños y se tejieron numerosos poemas.

Paralelamente a las *Semblanzas*, escribe *Fuegos Fatuos* (19), una serie de artículos ligeros - cerca de trescientos -, de variada temática, en los que ya se encuentran delineadas sus características como escritor profesional: pluma ágil, humorística, anecdótica, sencilla, perspicaz e irónica, de la cual se vale para expresar la móvil curiosidad por todas las cosas que le ofrece el instante pasajero. En *Fuegos Fatuos*, Amado Nervo se oculta bajo una máscara trifásica: en ocasiones es *Trixio* o *triplex*, pero la mayoría de las veces es *Rip-Rip*, en alusión directa al cuento de Gutiérrez Nájera, así titulado (20). *Triples*, compleja personalidad periodística, "emborrador de cuartillas por profesión", se fragmentará en *Rip-Rip*, el cual cuida de "*Sombreros imposibles, Hombres célebres, Cumplimientos literarios y El censo*"; *Benedictus*, por su parte, se hará cargo de "*La retirada de los sesenta mil y Más calaveras*"; y *Joie*, será dueño de "*Crespones, Marte, Un Reglamento de Policía y algunas otras baratijas*" (FF, 25-XI-1895, p. 516). Después de disuelta la sociedad *Triples* (21), el cronista se fusionará definitivamente en *Rip-Rip*, su seudónimo más conocido, bajo el cual escribió notas amenas

sobre libros, piezas de teatro, ópera, zarzuela, exposiciones y sucesos menudos de lo cotidiano. Todos esos *alter egos* terminarán diseñando una misma figura: Amado Nervo.

Oculto detrás de la máscara de *Rip-Rip*, Nervo recortará su identidad, no hablará de sí mismo, sino de los otros, de todo aquello que es exterior a él. Ese yo oculto que discurre de y desde la exterioridad, luchando por adquirir un lugar en la nueva estructura, al mismo tiempo que reivindica el espacio interior de la subjetividad, es la conciencia moderna dividida e internalizada como super ego; conciencia que responde, en última instancia, a una de las imposiciones básicas de la modernidad: la despersonalización del escritor. Al colocarse la máscara de la negación, el poeta camaleónico surge como un sujeto escindido y ambiguo, subordinado a la empresa periodística, acatando las directrices por ella impuestas, dedicándose con abnegación a una labor que diariamente lo forza a describir un "cinematógrafo de cursilería literaria". No por ello declinará de su vocación poética, ejerciéndola paralelamente y a expensas del organismo superior que le impone las normas. De ahí que ni el lenguaje ni el sujeto de la actividad poética se confunda con el lenguaje y el sujeto de la producción periodística, aunque en algunas ocasiones, terminan transgrediendo sus propios límites. En un recurso de preservación, el escritor-cronista delimitará un espacio clandestino desde el cual tratará de establecer un nuevo código estético. Por los intersticios de lo normativo se infiltrará el desvío: la poesía. Así, Nervo oscilará todo el tiempo entre una aceptación pasiva de las normas a él impuestas como escritor profesional, y un rechazo, aunque sutil, de lo convencional ejercido a través del descatótipo: la creación poética, camino que conduce al encuentro de la belleza, ese ideal de todo modernista.

El desdoblamiento, sin embargo, no consigue impedir que el poeta-cronista se aliene en la constante producción para el periódico. El arduo e ingrato trabajo periodístico al cual se dedicó durante toda su existencia, entregándole "su salud, su vigor y mucha savia de su vida", lo obliga a escribir, semana tras semana, una multiplicidad de textos de todo género para varios periódicos y revistas: *"El periodista que es hábil en su *métier*, de nada- escribe Nervo -, como Dios, hace un mundo de artículos, economizando con maestría laudable su sustancia gris para las grandes ocasiones, no de otra suerte que el tenor que sabe la Biblia economiza el caudal de su voz, reservándolo para el *do de pecho* que el*

*público aguarda con impaciencia" (FF, 25-II-1896, p. 563). Hábil profesional del oficio periodístico, Rip-Rip economiza su sustancia gris para los grandes momentos - la poesía -, porque sabe que sus crónicas son trabajos que no son del todo útiles, "(...) trabajos que tienen la ventaja de ser cortos para ser leídos y de estar escritos en tono de broma. Artículos en miniatura, en que burla burlando, se dicen algunas verdades, de esas verdades que escuecen, pero que no por eso dejan de serlo (...) Fuego fatuo es lo que luce un punto y se apaga, lo que vuela como alma errante de la noche por los cementerios (...) Fuego fatuo es lo efímero, lo vago, lo medroso, la combustión extraña del fósforo que se divorcia de un esqueleto (...) Por lo demás... Fuegos fatuos pueden significar esos chispazos breves del fósforo de la celadilla del redactor..." (FF, 21-XI-1895, pp. 514-515). Fugitiva, vacilante y efímera como un fuego fatuo, la crónica es sensible al hecho repentino que surge resplandeciente, sin reglas y con premura, cual "chispazo" noticioso que se enciende y se apaga en la fugacidad del tiempo presente, de ese tiempo que informa para inmediatamente ser olvidado.*

Condenado a fijar aquello que no puede ser aprehendido - el enjambre de instantes perecederos de lo cotidiano -, a describir - no a narrar - la vida social y los relampagueos de la ilusión, Nervo escribe sus crónicas y artículos "(...) una semana tras otra, amenudo dos veces por semana, con la seguridad del que domina el oficio y puede transformar cualquier cosa - un incidente, una idea nueva, una observación callejera - en tema válido para un articulito de una, dos, tres o más páginas" (22), porque para el cronista lo más importante no es el contenido sino "saber bordar el vacío". El asunto puede ser real o imaginario... vasta con la evocación de una experiencia, un recuerdo o una anécdota para llenar las cuartillas de reglamento. En artículo del 28 de febrero de 1896, donde Nervo caracteriza su línea de trabajo como escritor-cronista, revela la forma como él procede para abordar esa trivial labor. Escribir crónicas nunca le fue difícil, a tal punto que llegó a afirmar:

*"Para escribir un artículo no se necesita más que un asunto: lo demás... es lo de menos. Hay en esto del periodismo mucho de maquiavel. Lo más importante es saber borrar el vacío, esto es, llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa (...). Prometédme un asunto diario, y en nombre de mi conocimiento del 'oficio' os prometo un artículo diario; advirtiéndome que no se necesita un gran asunto. Déjmelo ustedes mediano, grande o pequeño, que el artículo saldrá, aunque su importancia, es claro, estará en proporción del tópico. Si ustedes se achican, me achico, y si se acrecen, me acrezco. Desplúmese, por curiosidad, un ave del paraíso, y véase lo que queda. Así, exactamente, son muchos artículos de esos que agradan al público, de esos opulentos por su fraseología, de esos que divierten y encantan: aves del paraíso multicolores. Ananquen ustedes las plumas y hallarán... nada entre dos platos"* (FF, 28-II-1896, pp. 563-564).

Si para Nerivo la crónica es un "ave del paraíso" revestida de plumajes multicolores, de novedades brillantes y pasajeras, el cerebro del poeta-cronista es como un "nido de urraca" en donde van a parar los descubrimientos de su mirada y las mil baratijas recolectadas a lo largo del camino con las cuales dará amenidad y ligereza a sus textos:

*"(...) aquí una sortija con un diamante; allá un lazo de seda, perfumado aún con el suave perfume de cabellera; joven (...) muchas baratijas y muchas joyas: diamantes y vidrios, que, en el molde de la palabra, como en esos tubos caleidoscópicos con que juegan los niños toman rosas, círculos, cruces, estrellas y tréboles milagrosos, por el solo efecto de un sacudimiento y un espejito: el sacudimiento lo dan los nervios; el espejito es la imaginación. Y así va saliendo mucho, y siempre queda algo, porque el pájaro es activo y va de cálix en cálix (...) y de árbol en árbol, y de gruta en gruta, para llevarse, prendidos en el pico, el topacio de Puck (...) Y luego, que hay sucesos que son baratijas vistosas y sucesos que son gemas, y cintas, y sortijas, y flores... Todo va al nido, y del nido sale volando la crónica, la crónica dominical, vuestra crónica, con todas esas cosas que os ponen curiosa... señoría"* (Semana 1, 24-VII-1898, pp. 831-832).

Baratijas y joyas, lazos y flores, diamantes y vidrios... Multiplicidad de ornatos de los cuales se vale el cazador para embellecer sus crónicas hebdomadarias. Al observar el mundo exterior literariamente, creando y recreando los hechos, insertando u omitiendo interpretaciones, uniendo polaridades en una actividad deliberada y artística, el poeta-cronista consigue transformar los datos imperativos de la existencia y las mil novedades de lo cotidiano, en sensaciones, ilusiones, fetiches,

quimeras... De ese acto mágico deviene la crónica: leve, espontánea, inestable y libre como un ave, sobrevolando de aquí para allá, sin método y sin secuencia, fascinando y distrayendo al lector con los juegos luminosos de su fantasía. A diferencia del reportero, que se centra en el reportaje frío y simple, escrito descuidadamente, el cronista, con "la autoridad que le da el talento", consigue transformar sus crónicas - a pesar de las exigencias del formato -, en labor de creación, dándole valor artístico a cada palabra, a cada pensamiento, a cada baratija. Y por los resquicios del texto de evasión, se infiltrará la sugerencia, la queja velada, el punto de vista crítico e irónico, la ambigüedad satírica, sobre-entendidos estos, por medio de los cuales oblicuamente se cuestionará la situación social y/o la problemática cultural del momento, posibilitando el desarrollo de un discurso crítico dentro de un espacio frívolo.

Someter el talento al agrado público, sin embargo, implica una obligación, una carga: hay que divertir y, si se puede, educar e ilustrar a ese público, atender a sus necesidades, sacrificando la sofisticación, la innovación y la profundidad en aras de la simplicidad, buscando captar al lector con juegos atractivos y fácilmente comprensibles, hablándole en un lenguaje banal, de la vida cotidiana, de lo que sucede todos los días, pero usando a todo momento sus conocimientos de escritor, es decir, adecuando el lenguaje a una nueva forma de pensamiento. Obligado por la índole de sus tareas a pulsar los acontecimientos intrascendentes de la semana, y a registrarlos en forma de crónicas, Nervo también se alimentará de las noticias publicadas en la prensa diaria, retomándolas y añadiéndoles su interpretación personal, porque para el poeta-cronista lo más importante no es lo que aconteció sino lo que él juzga que aconteció. *"La aparente falta de artificialidad del estilo periodístico concede, entonces, verosimilitud a las observaciones del cronista"* (23). Por eso, el camino a seguir es el de los párrafos cortos, verbos de acción, y muchos sustantivos, imitando el lenguaje telegráfico, el cual permitirá relatar como iluminadas parcelas de verdad. Y cuando el cronista se encuentra ayuno de asuntos porque nada acontece, es preciso echar a volar el pensamiento al azar para ir a la caza de un recuerdo, de un sueño o simplemente de una fantasía. *"Laboriosa es entonces la tarea del cronista, sobre todo cuando el cronista se asemeja, como este pecador de mí, a la cigarra, Qui avait chanté tout l'été y no a la hormiga 'ascética' (...) que acopia granos para el invierno..."* (Semana 1, 25-IX-1898, p. 866).

El 16 de enero de 1898, Arnado Nervo da inicio a *La Semana* (24), su columna más permanente. Sin innovar en la forma ni en el contenido de sus crónicas, continuará comentando los hechos intrascendentes de la semana, entremezclando la actualidad nacional con la internacional, los estrenos teatrales y literarios con las futilidades de moda, las noticias con la ficción. "*Gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial*" (25), las crónicas hebdomadarias de *La Semana* oscilarán todo el tiempo entre la viñeta y la autobiografía, entre el apólogo y la parábola, transitando en los límites de lo cotidiano y lo moral. En *La Semana*, Nervo aparece como un observador agudo e irónico, hábil en la narración de anécdotas, con amplio dominio de la lengua y de la expresión poética. En estos textos, como en *Fuegos Fatuos*, también podemos ver una gran dosis de humor sutil que no nos hace reír, apenas sonreír. Es por ello que algunas de estas crónicas - a pesar de su carga irónica - terminan convirtiéndose en un amortecedor, en una máscara que anestesia la realidad del hombre moderno estereotipando sus emociones, porque el esteticismo romántico que las caracteriza, les proporciona una actitud pasiva y contemplativa ante el mundo y la vida, reduciendo al silencio los apetitos y las pasiones.

Al iniciar *La Semana*, Nervo ya gozaba de cierto reconocimiento literario: había publicado *El Bachiller*, su primera novela corta, y *Perlas Negras* y *Místicas*, libro que lo consagró como poeta. A estas publicaciones se suman los numerosos poemas y cuentos divulgados en los principales periódicos y revistas de la época, los cuales contribuyeron a incrementar su prestigio. Conquistado el reconocimiento, ya no se hace necesario el uso de la máscara. De ahí que Nervo firme *La Semana* con su propio nombre, desistiendo de representar que representa. Sin embargo, por más de que asume su propia personalidad, no consigue resolver su contradicción como escritor profesional, contradicción que lo acompañará durante toda su vida, pues, incluso en sus últimos años, cuando ya disfrutaba de un sólido reconocimiento público y de una situación económica más o menos asegurada por su carrera diplomática, dependió del periódico para proporcionarse esos pequeños lujos que el trabajo en el gobierno no llegaba a ofrecerle. Si bien es cierto que, gran parte de su obra poética se elaboró en el interior estético, casi siempre dependió del periódico para su divulgación, institución esta que,

paradójicamente, lo dio a conocer, permitiéndole consolidar y legitimar un espacio dentro de la sociedad. Aunque el periodismo, al someter el lenguaje a la lógica de lo posible, limita, relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el mismo, contradictoriamente, posibilita el interior estético *"marcando la distancia entre el campo 'propio' del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. Es decir, en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas 'antiestéticas' del periodismo y la 'cultura de masas' "* (26). En este sentido, y a pesar de su banalidad, puede decirse que la crónica modernista, al nacer dependiente de la institución periodística, se constituyó en un campo de tensiones entre diferentes sujetos o autoridades, haciendo evidente la tendencia estetizante de la "voluntad autonómica". Al representar y tematizar los "exteriores" ligados a la ciudad y al periodismo mismo, que el interior estético borra, la crónica posibilitó la modernización poética. Es por ello que en la crónica modernista *"(...) el conflicto de autoridades - como señala Ramos - (...) pueda leerse como el proceso de producción de ese 'interior' ya reificado, purificado, en la poesía"* (27).

Al transitar en las fronteras de la información y de la literatura, la crónica modernista, híbrida por (in)definición, enfoca el periódico al mismo tiempo que analiza el mundo, revelando así una relación muy compleja, reflejo de una tensión que también puede ser leída en Amado Nervo: oscilar entre la ruptura y la manutención de una tradición. Aunque las crónicas de Nervo, al no innovar en la forma ni en el contenido, legitiman el lenguaje de la masificación impuesto por el propio medio de circulación, ajustándose así a las exigencias del mismo, permiten, en contrapartida, frecuentemente autorepresentar su discurso y autoridad en oposición a los usos de la escritura que el propio medio instituye: *"En México, donde la repartición del trabajo no existe - afirma Nervo -, los periodistas tenemos que hablar de todo (...). Pero entre hablar de todo y saber de todo, hay su diferencia, hay que distinguir... Seamos cautos en eso de escribir primores del periodismo. Será este una arma valiosa para el que esgrimirla sabe, como podría serlo cualquier cosa: mas en lo general y hoy por hoy en este país, vale más ser corista del Principal que paladín de ideas que no digiere aún el pueblo, de principios que no entiende, de ideas que no columbra su pupila miope (...)"* (FF, 9-IV-1896, p. 579).



Durante toda su vida, Nervo se deslizó en un doble movimiento constantemente impregnado de tensión: hay un Nervo que, al constituirse en narrador tradicional, busca la armonización de los conflictos, sin embargo, existe un otro que intenta, a través de un lenguaje irónico, opuesto al tono despersonalizado del periódico, instigar el conflicto, criticando, "con la autoridad que le da el talento", el propio medio donde labora y la sociedad en la cual vive. Si en sus poemas Amado Nervo se construye como sujeto, en sus crónicas y artículos no sólo permite los intercambios culturales sino que termina legitimando el código institucional. Así, el poeta-cronista se debatirá, desde el pequeño espacio de la crónica, en las redes angustiosas del desdoblamiento. Su sensibilidad lo forzará a oscilar entre las profundidades del yo o confundirse con la masa.

Amado Nervo fue un corazón herido por el desconsuelo y la contradicción, al cruzar el umbral de la modernidad. Y,

*Si alteran la fe y la duda  
como la noche y el día  
en mi alma yerta y desnuda,  
¡no es culpa mía!  
Culpa es del siglo, que forja  
sistemas a discreción  
y que no usa en su altura  
ni una afirmación.*  
("No es culpa mía", Serenidad-Penumbra ).

## PENSAMIENTOS AL MARGEN

### 5. EL CAZADOR DE MIEL

#### LAS TRAMAS DE LA METAMORFOSIS

- (1) PEREIRA, Armando. "Presentación". "La ciudad de México. Historia y presagio". En: *Universidad de México* México, D.F., v. XLV, nº 476, septiembre de 1990, p. 2.
- (2) TENORIO TRILLO, Mauricio. "México: modernización y nacionalismo". En: *Semanal/La Jornada*. México, D.F., nº 213, 11 de julio de 1993, p. 20.
- (3) DURÁN, Manuel. "*Genio y figura...*" op. cit., p. 9.
- (4) ANTELO, Raúl. op. cit., p. 16. (TP).
- (5) MATOS, Olga. "A cidade e o tempo...", op. cit., p. 45. Con el modernismo, afirma Angel Rama, se dió una toma de contacto más austera con la realidad, debido "a que el nuevo sistema económico generaba una relación con ella mucho más estrecha y lo fuerza a su utilización rigurosa, como en general fuerza a distintos estratos de la sociedad a una cuidadosa y racional utilización de los materiales fabricados por el hombre (...) tendiendo, simultáneamente, a desacreditar los elementos naturales. El aprovechamiento de los recursos que brinda la naturaleza postula una servidumbre cada vez mayor del hombre que se inicia en el régimen de prestaciones de la sociedad actual. El poeta modernista no será una excepción dentro del proceso general". (RAMA, Angel, op. cit., p. 42).
- (6) ROMERO, Héctor Manuel. "La ciudad de México: tiempo histórico y espacios urbanos". En: *Universidad de México* México, D. F., v. XLV, nº 476, septiembre de 1990, p. 24.
- (7) DÍAZ, Lilia. "El liberalismo triunfante". En: "*Historia General de México...*", op. cit., pp. 236-237.
- (8) DURÁN, Manuel. "*Genio y figura...*" op. cit., p. 23.

- (9) "Mueren los amigos liberales y los compañeros de armas de Díaz, forman la nueva península del poder los Científicos - mote impuesto a los miembros de la Unión Liberal integrada en 1892 para apoyar la reelección y reunir a los teóricos del positivismo que antes de ser políticos activos habían expresado sus ideas en *La Libertad* (1878-1884) (...). Convincían la primera generación educada bajo el positivismo, se burlan de las creencias del liberalismo revolucionario, a las ideas de libertad/ igualdad/ fraternidad oponen la ilusión del progreso perpetuo a través de la ciencia" (PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: *Antología del modernismo...*", op. cit., pp. XXXV- XXXVI). Al respecto, también ver: DURAN, Manuel. "*Genio y figura...*" op. cit., p. 18; PÉREZ GAY, Pafael. "Sombras y relámpagos, prensa y escritores porfirianos". En: *Dominical/El Nacional*. México, D.F., nº 212, 12 de junio de 1994, pp. 4-9.
- (10) ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Figura, amor y muerte de Amado Nervo* México. Ediciones Kochitl, 1943, pp. 28-29.
- (11) ANTELO, Raúl. op. cit., p. 12. (TP).
- (12) Godofredo de Alencor, citado por: ANTELO, Raúl. op. cit., pp. 12-13. (TP).
- (13) KERIK, Claudia. "Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)". En: KERIK, Claudia (comp.). *En torno a Walter Benjamin* México. Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 111-112.
- (14) FERROT, Michel. "Entre bastidores". En: "*Historia de la vida privada...*" op. cit., p. 118.
- (15) ANTELO, Raúl. op. cit., p. 13. (TP).
- (16) DURAN, Manuel. "*Genio y figura...*" op. cit., p. 24.

### EN LA ESQUINA DE LA SORPRESA

- (1) El 16 de enero de 1898, Amado Nervo inicia las crónicas hebdomadarias de *La Semanapa* el semanario ilustrado *El Mundo*, las cuales se publicaron sin interrupción hasta el 28 de enero de 1900, época en la que el autor parte para Europa como corresponsal de *El Imparcial* para cubrir la Exposición Universal de París. A su regreso de Europa, el 9 de diciembre de 1904, Nervo reanuda *La Semanapa*, columna que será publicada hasta el 10 de julio de 1905, cuando ingresa al servicio diplomático.
- (2) LARA, María Fía. "Fragmentos de la modernidad". En: KERIK, Claudia (comp.). "*En torno a Walter Benjamin...*", op. cit., pp. 124-126.
- (3) KERIK, Claudia. "Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)". En: KERIK, Claudia (comp.). "*En torno a Walter Benjamin...*", op. cit., p. 111.

- (4) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: *"Cuentos y crónicas de Amado Nervo.."* op. cit. p. IX. Para Durán el profundo deseo de evasión de la realidad inmediata, vivido por los modernistas. "(...) no se debe solamente al cansancio, a la melancolía, al spleen que cantaba Baudelaire, sino también a la continua creencia de que tras la nueva sensación, tras el nuevo clima mental y afectivo creado por la evasión, se hallará una salida, una escala mágica que pondrá al poeta en contacto con una existencia más profunda, más universal. Nostalgia y esperanza de una realidad más noble, tan deseada como inaccesible" (DURAN, Manuel. *"Genio y figura.."* op. cit., p. 29).
- (5) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3, p. 261.
- (6) BERSTEIN, Carol L. "Encrucijadas: la poética urbana de Walter Benjamin". En: KERIK, Claudia (comp.). *"En torno a Walter Benjamin.."* op. cit., p. 32.
- (7) Durante sus cinco años como escritor profesional en México, Nervo escribió, aparte de *La Semana* numerosos artículos, crónicas teatrales, reseñas, ensayos breves, y semblanzas sobre algunos escritores modernistas. De esa abundante producción, vale destacar: *Fuegos Faltos*, serie conformada por cerca de trescientos artículos leves sobre costumbres mexicanas y crítica social vistas a través del humorismo, publicadas en *El Nacional*, del 11 de mayo de 1895 al 28 de diciembre de 1896, firmadas bajo los seudónimos de *Tizita Triplex*, *Rip-Rip*.
- (8) GONZALEZ GUERRERO, Francisco. "Introducción a las prosas". En: NERVO, Amado. *Obras Completas* Madrid, Editorial Aguilar, tomo I, 1962, p. 13.
- (9) *Ibid*
- (10) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: *"Cuentos y crónicas de Amado Nervo.."* op. cit., p. XIX.
- (11) DURAN, Manuel. *"Genio y figura.."* op. cit., p. 174.
- (12) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: *"Cuentos y crónicas de Amado Nervo.."* op. cit., pp. IX-X.

### EL PEREGRINO PALIDO DE UN PAÍS DISTANTE

- (1) En París, Nervo comienza a adquirir un estilo propio. Progresivamente se independiza de sus antiguos modelos. "Enriquece y complica su evolución: por una parte, el influjo de Darío se acrecienta; por otra parte, los parnasianos, Lisle, Heredia, le ofrecen una técnica algo distinta - más precisa, más objetiva - de la de los simbolistas. 'La hermana agua', escrito en 1901, es quizás el primer poema plenamente maduro de Nervo. El poema despliega y organiza varias tendencias latentes ya en la poesía de Nervo. La evocación del agua parte de una experiencia 'personal', 'subjetiva'; su personificación como fuerza de la naturaleza, dotada de personalidad y voz, suscita ecos de 'panteísmo'; su franciscanismo devoto expresa la 'religiosidad' del poeta..." (DURAN, Manuel. *"Genio y figura.."*, op. cit., pp. 135-136). Aunque *La Hermana Agua*

fue gestada en París, la idea de este poema ya venía siendo delineada en algunas crónicas de *La Semana*. En este sentido, puede decirse que las crónicas de Neruo funcionan como una especie de "laboratorio", donde el poeta bosqueja sus futuras obras a partir de las observaciones y reflexiones en ellas registradas. Al respecto ver las crónicas: *Semana* I, 26 de junio de 1898, p. 819, y, *Semana* I, 31 de junio de 1898, p. 835.

(2) *El Evodo* y las *Flores del camino* (1902) conforman una compilación de crónicas (46 textos en total) sobre las impresiones de su primer viaje a Europa (1900-1903), centrándose sobre todo en el registro de la Exposición Universal de 1900. En el libro, también aparece registrado el resultado de su peregrinación por varias ciudades europeas: Londres, Lucerna, Basilea, Zurich, Romarshom, Munich, Roma, Florencia, Venecia, Milán, Madrid, entre otras. Los textos de *El Evodose* complementarán con sus *Crónicas de viaje*, las cuales fueron publicadas en *El Imparcial* y en *El Mundo*.

(3) GONZALEZ GUERRERO, Francisco. "Introducción a las prosas". En: NERVO, Amado. "*Obras Completas...*", op. cit., p. 10.

(4) ANTELO, Raúl, op. cit., p.16 (TP).

(5) PEÑA, Pedro J. de la, op. cit., p. 14.

(6) RAMA, Angel, op. cit., p. 49.

(7) BERMAN, Marshall, op. cit., p. 15 (TP).

(8) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3., p. 205. Para Hauser, "*El moderno esteticismo como concepción del mundo propia de la actitud totalmente pasiva y contemplativa frente a la vida deriva en su fundamento teórico de Schopenhauer, que define el arte como liberación de la voluntad como sedente que reduce al silencio los apetitos de las pasiones*". Esta concepción estética del mundo " *juzga y valora toda la existencia desde el punto de vista de este arte sin voluntad y apetitos. Su ideal es un público compuesto por simples artistas, reales o en potencia, por temperamentos artísticos para los que la realidad constituye simplemente el substrato de las vivencias estéticas (...)* La ciudad, la cultura ciudadana, las diversiones ciudadanas, la *vie factice* y los *paradis artificiels* parecen no sólo incomparablemente más atractivos, sino también mucho más espirituales y llenos de alma que los llamados encantos de la naturaleza. La naturaleza es en sí fea, vulgar, infirme, y sólo por el arte se vuelve agradable (...) Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor: se resalta la conciencia, el intelectualismo y la inhumanidad (sic) de la cultura (...) Pero el entusiasmo por la artificialidad de la cultura es en cierto modo otra vez sólo una forma de la fuga romántica ante el mundo". El esteta ahora huye de la realidad social, "*no a la naturaleza, como lo hicieron los románticos, sino a un mundo alto, más sublime y artificioso*" que le permita aislarse herméticamente del mundo ante el temor de ser engañados por la realidad. A partir de ahí, la realidad se vuelve ficción (Ibid, pp. 212-215). Sobre este aspecto, también ver: FACHECO, José Emilio, "Introducción". En: "*Antología del modernismo...*", op. cit., pp. XXI, XXV, XLII.

(9) MAGRIS, Claudio, op. cit., pp. 8-9.

(10) DURAN, Manuel. "*Genio y figura...*", op. cit., p. 153.

- (11) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3, pp. 262-263.
- (12) ANTELO, Raúl. "Joao do Rio e o belo em máscara". En: *Folhetim*, Suplemento de la Folha de Sao Paulo, Sao Paulo, 2 de noviembre de 1986, nº 508, p. 5.
- (13) HAUSER, Arnold, op. cit., v. 3, pp. 211-212.
- (14) No debemos olvidar que Amado Nervo le debe a Gutiérrez Nájera la inspiración, el ejemplo y algunas ideas centrales. De él aprendió la exaltación poética, el cosmopolitismo y la conciliación del periodismo con la poesía. La profunda admiración que sentía por su maestro, lo impulsaba a elaborar sus crónicas de acuerdo con el modelo por él establecido: trivialidades, palabras exóticas, carga excesiva de las frases e innumerables citas de versos en francés. En crónica del 19 de junio de 1898, Nervo, refiriéndose a las prosas del *Duque Job*, escribe: "*Es un hermoso coite el que guarda la riqueza literaria del Duque Job. Hay en él gemas para todos los senos femeninos, perlas para todas las cabelleras (...) hay bibelots de Sajonia para todas las consolas; paisajes impresionistas al nuevo modo, para todos los estudios; elegantes monadas, melancolías discretas de trac (...) y cuchicheos mundanos para todas las almas graciosas y ligeras (...) y siempre mucho ingenio y mucha poesía*" (Semana 1, pp. 816-817). El cariño, el aprecio y la profunda admiración que Nervo sentía por Gutiérrez Nájera, quedaron registrados en varias de sus crónicas y artículos: "*Sempervivum*" (A, s/f, 1895, p. 443); "*Hace tres años murió el Duque Job*" (Semana 1, 6-II-1898, p. 748); "*El segundo tomo de las 'Obras' del Duque Job*" (Semana 1, 19-VI-1898, pp. 816-818); "*Proyecto de monumento a Gutiérrez Nájera*" (Semana 1, 14-VIII-1898, p. 844); "*El cuarto aniversario de una ausencia*" (Semana 1, 5-II-1899, pp. 923-925); "*El 'Duque Job' y Juan Ruiz de Alarcón*" (Semana 1, 3-XII-1899, p. 1047); "*Sobre Gutiérrez Nájera*" (Algunos, s/f, pp. 1311-1314); "*Un monumento a Gutiérrez Nájera*" (Algunos, s/f, pp. 1314-1316); "*Revista Literaria*" (CL, s/f, t. II, pp. 320-322).
- (15) PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: "*Antología del modernismo...*", op. cit., p. XXXIX.
- (16) DURAN, Manuel. "*Genio y figura...*", op. cit., p. 35.
- (17) PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". En: "*Cuadrivio...*", op. cit., p. 22.
- (18) *Ibid.*, p. 21.
- (19) PEÑA, Pedro J. de la, op. cit., p. 11.
- (20) PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann* 14ª reimpresión. Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 77-78.
- (21) PEREA, Héctor. "Hacer Apocalipsis". En: *Semana/La Jornada*. México, D.F., Nueva Época, nº 119, 22 de septiembre de 1991, p. 28.
- (22) Joao do Rio, citado por: ANTELO, Raúl. "*O dândi...*", op. cit., p. 14. (TP).
- (23) BOLLE, Willi. "Fisionomía da metrópole moderna". En: *Folhetim*, Suplemento de la Folha de Sao Paulo, Sao Paulo, 9 de diciembre de 1984, p. 5.

(24) En carta a Luis Quintanilla (30-VI-1901), Amado Nervo ya anticipaba la relación ciudad/mujer. En un fragmento de esta carta, refiriéndose a París, escribe: " *Tu amada, es decir, nuestra amada, es muy bella, sus ojos son como los de las pelomas; sus dientes como esbeltas que bajan el abrevadero de día en día; sus senos como la Torre de David; su cuello como una fortaleza de marfil; la juntura de sus muslos, como un tocche de piedras preciosas. No la abandones, no hallarás nunca una querida más perfecta y que más te perfeccione, más alta y que más te enaltezca, más pura y que más te purifique. No pierdas tu sola prerrogativa en la vida, que es poseerla. Dejarla es morir intelectualmente, es volver a los brazos de las esclavas aquellas que antes de dar amor dan lástima. Es preciso que pienses en todo lo precioso que hay en la que amas...*" (OC, t. II, p. 1153).

(25) Imagen similar a la descrita aquí por Nervo, se vuelve a repetir en una crónica de junio de 1900 (CV, pp. 1397-1399), titulada " *Un rincón anarquista*". Si en " *Rojo y Azul*", Nervo opone al antro, la dulce bohemia, en ésta, opondrá al bajo mundo, el boulevard: " *El boulevard es la casaca de París- ánima -. Dios creó el boulevard y halló que era bueno; pero esta no es una razón para conformarse en él (...). El boulevard es cosmopolita; es el rendez vous de todas las cocotas que pueden vestirse medianamente y de todos los extranjeros. No se está ahí en casa y es fuerza estar en casa. El habit está bien planchado, mas vemos la camisa: la camisa de París, gran título para un libro marcialesco...*" Al describir los aspectos de la ciudad, el cronista delimita los dos polos en que se organiza la vida de la metrópoli: de un lado el mundo del orden, el ocio y el progreso diseñados por el capitalismo; del otro, el mundo del trabajo y la miseria que el Estado no puede dispensar.

(26) ANTELO, Raúl, " *O dândi...* ", op. cit., pp. 53-54 (TP).

(27) En una de esas tantas noches de bohemia, al calor del champagne, Rubén Darío le dedica a Amado Nervo un soneto, escrito por él en cinco minutos. Nervo lo transcribe en una de sus crónicas (Exodo, s/f, p. 1468), " *no por vanidad, y más que todo, por miedo de que se pierda*":

*Amado es la palabra que en querer se con-*  
*(creta*  
*Nervo es la vibración de los nervios del mal:*  
*deñida sea y para la canción del poeta*  
*que lanzó sin pensar su frase de crucial.*

*Frío de los suspiros, celeste anacoreta*  
*que tienes en blanca el asúcar y la sal:*  
*muéstreme el lirio puro que riges en la veta,*  
*y házme escuchar el eco de tu alma sideral.*

*Generoso y sutil como una mariposa,*  
*encuentra en mí la miel de lo que soy espaz;*  
*y goza en mí la dulce fragancia de la rosa.*  
*No busques en mis gestos el alma de mi faz;*  
*quiere lo que se aquieta, busca lo que reposa*  
*y ten como una joya la perla de la faz.*

(28) DURAN, Manuel. "Prólogo...". En: *Cuentos y crónicas de Amado Nervo...* op. cit., pp XVI-XVII.

(29) Esta crónica, junto con las demás que conforman *El Exodo...*, fue publicada - supuestamente - en 1902, estando el poeta en París, por el tono de la narración nos hace pensar de que fue escrita estando ya en México e incluida posteriormente: "*¡Oh! Tuiste ese viaje - escribe Nervo - al país literario: tuiste pero breve. Tomé de él despojado de ensueños y alito de disgusto; pero tomé a tiempo, cuando para siempre de mi vanidad, y hallando pasablemente visible y lastimosa la de mis paisanos escritores, que en el estrecho núcleo de este cuando accidente geográfico que se llama México se combaten, teorizan doctrinas, funden partidos y llevan en el rostro la regocijada suficiencia de su fama regional con el gesto de Atlas soportando el mundo. Si tomé de ese viaje cuando para siempre...*" (Exodo, *sf.*, p. 1467).

(30) Amado Nervo, citado por: PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: *Antología del modernismo...* op. cit., p. XLIV.

## EL AVE DEL PARAÍSO

(1) Antes de hacer su debut en la prensa capitalina, Nervo ya había dado sus primeros pasos en *El Correo de la Tarde* de Mazatlán, donde además de crónicas sociales también publicó cuentos y poemas. Entre sus colaboraciones poéticas de esa época para *El Correo* figuran: "*Una estatua*", 13-IX-1892, incluido posteriormente en *El arquero divina "Misterio"*, incluido con variantes en *Ferlas Negras*; "*Un astro y Fulgores*", 30-VI-1893; "*Cuando me raya*", 20-VII-1893; "*Al cinto*", VII-1894, incluido con variantes en *Místicas*. Al respecto, ver: (MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "Prólogo". En: NERVO, Amado. *La amada inmóvil. Serenidad. Elevación. La última luna.* 2ª ed. México, Editorial Porrúa, 1973, p. XVII). Recién llegado a la Ciudad de México, Nervo trabajó para la casa Wagner y Levien auxiliando a Gustavo E. Campa en la elaboración de *La Cáscara Musical*. También ayudó a Gutiérrez Nájera en la redacción de *El Partido Liberal*, e inició a fines de ese año, sus colaboraciones para *El Mundo* El 5 de agosto de 1894, ya residiendo en México, aparece publicado "*Sismos*", su primera colaboración para la *Revista Azul*.

(2) PEREZ GAY, Rafael. "Sombras y relámpagos, prensa y escritores porfirianos". En: *Dominical/El Nacional...* , op. cit., p. 4.

(3) *Ibid.*, p. 7. Las apreciaciones de *El Universal* sobre las aptitudes periodísticas exigidas al reportero, nos remiten a las declaraciones de Aníbal Latino, quien al referirse a las relaciones entre las condiciones propias del trabajo periodístico y una forma nueva de literatura, sintetiza esta forma moderna de describir los "hechos diversos": "*Nada que exija reflexión - afirma - que revele estudio y erudición; nada de comentarios, de antecedentes, de cálculos, que induzcan a pensar si son o no acertados, si pueden o no continuarse; se quieren hechos, opiniones en breves líneas, acción, movimiento y todo revuelto, según ocurre, como un reflejo de la vida diaria, como una representación viva de lo que es la vida misma de los lectores*" (Aníbal Latino, citado por: RAMA, Angel, op. cit., p. 74).



(4) PEREZ GAY, Rafael. "Sombras y relámpagos, prensa y escritores porfirianos". En: *"Dominical/El Nacional..."*, op. cit., p. 7.

(5) La polémica de Amado Nervo con José Morrey (P.P.) sobre la literatura nacional, que sólo es un episodio más de la vieja disputa entre los antiguos y los modernos sobre la legitimidad estética, se prolongó durante cinco artículos, todos ellos publicados en *Fuegos Faltos*, a saber: "Nuestra literatura" (15-VI-1896, pp. 610-611); "La literatura y el pueblo" (22-VI-1896, pp. 616-617); "Los poetas mexicanos y el pueblo" (27-VI-1896, pp. 620-622); "La última palabra" (4-VII-1896, pp. 627-628); "Los literatos mexicanos y su suerte" (11-VII-1896, p. 631). Un año después, Nervo entabló una polémica similar a ésta con Victoriano Salado Álvarez, seguidor de la doctrina nacionalista, a cerca de la validez y significación del modernismo. Consciente del papel que le cabía cumplir en la fijación y modernización del campo intelectual de inicios de siglo, Nervo, al igual que Olaguibel, Tablada y Valenzuela, luchará con los escritores "fossilizados" quienes insistían en perpetuar la tradición hispanizante, oponiéndose vehementemente a las innovaciones modernistas. En carta del 31 de diciembre de 1897, al responder a las imputaciones de Salado Álvarez, Nervo coloca la discusión en terminos de un proyecto modernizador. "(...) 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. Con palpable disgusto de la masa del país tenemos constitución liberal; con manifiesta repugnancia del pueblo y de las clases acomodadas establecimos la independencia de la iglesia y del Estado, y laicizamos la enseñanza oficial, y con ostensible oposición de los mexicanos poseemos ferrocarriles y telégrafos, y... hasta la república" (Amado Nervo, citado por MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión". En: *"Historia General de México..."*, op. cit., p. 327). Afirmaciones similares a esta también son registradas por Nervo en "La comedia de los oídos" donde, refiriéndose a las envidias entre los literatos, señala: "Los que aún beben su inspiración en las fuentes clásicas, no bajan a los modernistas de desiguilibrados, ininteligibles y, sobre todo, estúpidos. Los modernistas califican a los otros de rezagados, anti-artistas y, sobre todo, de imbeciles: los derroteros llueven de ambas partes, y si no llega la sangre al río es porque tales oídos son más línicos que otra cosa. En realidad, personalmente ambos contendientes suelen estimarse, y no es extraño que se reúnan, como cuenta que se reunirán los gallos de la fábula, como buenos camaradas, en tanto que no surgió la gallina. Pero que surga esta gallina, la eterna cuestión literaria, y ¡ay del que no se defiende!" (FF, 7-XI-1896, p. 683). En efecto, la polémica que sostuvieron los modernistas con Salado Álvarez fue suficientemente calculada para no dañarse, porque en la realidad todos ellos "compartían más cosas de las que los separaban, al final precederías discusiones sobre corrientes literarias y modos de cómo hacer o no hacer literatura. La prueba más evidente de esto vino años más tarde, el destino político unió a los oponentes en una desolada desesperación cuando el porfirismo agonizaba y el estallido de la Revolución era inminente. Entonces se vieron las caras en las filas del huentismo" (PEREZ GAY, Rafael. "Sombras y relámpagos, prensa y escritores porfirianos". En: *"Dominical/El Nacional..."*, op. cit., p. 9).

(6) RAMOS, Julio, op. cit., p. 86.

(7) PACHECO, José Emilio. "Introducción". En: *"Antología del modernismo..."*, op. cit., p. XL.

(8) En las primeras décadas del siglo XIX. "(...) el 'mercado' literario... existía- escribe Angel Rama -: los libros no tenían compradores; y, por lo mismo, tampoco había editores. Permanecían vigentes las formas que procedían de la época del 'patrocinio', o sea, el mecenazgo ocasional de algunos amigos ricos que pagaban una edición, y la costumbre de los conocidos solicitar al poeta que les regalara un ejemplar de sus poesías, a veces airadamente si había pasado mucho tiempo

desde su publicación. En tal demanda iba implícita la afirmación de que el libro no tenía valor en el mercado comercial ciudadano" (RAMA, Angel, op. cit., pp. 52-53). Aunque para finales del siglo XIX, el mercado literario se encuentra un poco más consolidado, debido a la incorporación del escritor al nuevo medio de producción, aún subsisten algunas de esas formas de edición y sobre todo la antigua costumbre de los autores de obsequiar sus libros a los amigos y periodistas, preservando así una antigua forma de divulgación para sus obras, apesar del alto costo que ello implicaba. Amado Nerro, consciente de este hecho, constantemente vociferaba desde sus crónicas contra esta nefasta costumbre. Al respecto ver: "Diálogos al vuelo" (FF, 13-VIII-1896, pp. 643-644); "Premios fin de siglo" (FF, 4-IX-1896, pp. 655-656); "Dedicatarias" (FF, 16-X-1896, pp. 673-674).

(9) En crónica del 22 de octubre de 1899, Nerro reitera sobre la necesidad del escritor profesional de colocarse en un punto medio desde el cual tratará de educar al pueblo: "*La corriente del gusto popular- escribe - no puede contrariarse con barreras, porque se sublevará e imita como el río con las compuertas; debe, sí, variarse lenta y prudentemente, desviando con maña y paciencia los caudales*" (Semana I, p. 1022). Ideas similares a ésta se repiten en las siguientes crónicas: "*Algo de periódicos*" (FF, 21-V-1896, pp. 597-598); "*Nuestra Literatura*" (FF, 15-VI-1896, pp. 610-611); "*Los poetas mexicanos y el pueblo*" (FF, 27-VI-1896, pp. 621-622).

(10) RAMOS, Julio, op. cit., p. 92

(11) RAMA, Angel, op. cit., p. 45.

(12) CARBALLO, Emmanuel, op. cit., p. 26.

(13) RAMOS, Julio, op. cit., p. 88.

(14) Los seudónimos, a diferencia de los heterónimos, son máscaras transparentes, antifaces literarios, reflejos del yo, escritos por una misma persona en una misma obra que se vuelve otro sin llegar a ser ajeno. La obra heterónima, en cambio, es del autor fuera de su persona. "*Los heterónimos- escribe Paz - están poseídos por ficciones, son criaturas que habitan al autor, lo contradicen o lo niegan (...) destrucciones del yo que provocan una fertilidad secreta (...)* Los heterónimos escriben en una sola dirección y en una sola corriente temporal". PAZ, Octavio, "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)". En: "*Cuadrivia...*", op. cit., pp. 147-159.

(15) Además de las *Semblanzas Íntimas* y *Fuegos Faltos* Nerro escribió para *El Nacional* numerosas notas sobre espectáculos, crónicas teatrales (dieciséis en total, publicadas del 17 de enero al 31 de julio de 1895 y también firmadas por *Rip-Rip*), artículos y ensayos breves sobre temas diversos. Paralelamente a sus colaboraciones semanales para *El Nacional*, Nerro realizó, entre el 25 de junio de 1895 y el 29 de agosto de 1897, nueve traducciones de relatos de diversos autores extranjeros (Xavier Maimier, Gabriel D'Annunzio, René Ghil, Ed Martin-Videau, Jules Rolland, Georges Mitchell, Albert L'Advocat, Charles Vellay, entre otros) para *El Mundo Ilustrado*. En esta misma época, también escribió la *Revista Literaria* para el segundo *Almanaque de Artes y Letras*, algunos de cuyos textos fueron publicados posteriormente en *El Mundo* y en *El Imparcial*.

(16) Desde 1895 Nervo también colabora con *El Mundo Ilustrado*, semanario donde solicitó empleo por recomendación de Gutiérrez Nájera. En crónica del 14 de febrero de 1905, evocando su labor en *El Mundo* y otros periódicos de Rafael Reyes Spíndola, Nervo hace referencia a ese hecho: "Diez años más tarde iba yo a solicitar de aquel joven -recuerda Nervo-, que mostraba algunas cosas prematuras y que ya no usaba melena, un puesto en *El Mundo Ilustrado* que se fundaba, y a donde me había aconsejado que buscara trabajo *El Duque Job*; y entraba, gracias al pianista de hacía dos lustros, en oro *tourbillon*... formidables: el de la *Prensa metropolitana*" (Semana 2, p. 1101). Pero es a partir de junio de 1897 cuando Nervo es nombrado secretario de redacción de este semanario, cargo que ocupó hasta diciembre de ese año (ver: Semana 2, 4-IV-1905, p. 1116). En esa misma época, el 4 de julio, inicia su *Crónica de la moda* redactada anónimamente, y sólo en dos ocasiones bajo el nombre de *Rovana* la cual se publicó hasta el 2 de enero de 1898. También escribió para el mismo periódico *La semana*, crónicas hebdomadarias publicadas del 31 de octubre de 1897 al 9 de enero de 1898, rubricadas por *Oberón* o de los seudónimos de Nervo (ver: MARQUEZ ACEVEDO, Sergio, "Prólogo". En: NERVO, Amado. "*Crónica de la moda*..." op. cit., p.IX).

(17) En su crónica "Sobre Gutiérrez Nájera", Nervo también evoca estos encuentros con los poetas modernistas: "Frecuentemente le vi después- escribe refiriéndose a *El Duque Job*-, durante los siete meses que mediaron entre mi llegada y su viaje -su deslinavo y eterno viaje-, ya en la redacción de *El Universal*, donde por aquel entonces -1894- se reunían a diario él, Díaz Dufío, Bulnes, el doctor Flores y Rabasa, o bien alrededor de aquella simpática y hospitalaria mesa de *El Partido Liberal* adonde Jesús Valenzuela, Urbina y Castiellón iban a demorar el tesoro inagotable de sus chistes, y donde Gutiérrez Nájera tantumuleaba los suyos con una gracia peculiar, entre artículo y artículo" (Algunos, s/f, p. 1312).

(18) Los veinte retratos que conforman las *Semblanzas íntimas* fueron publicados en *El Nacional*, del 3 de febrero al 6 de julio de 1895. Las semblanzas esbozadas por *Rip-Rip*, retratan sus personajes de manera casi siempre risueña, sin representarlos en su totalidad sino destacando sus singularidades. Años después, estas semblanzas se irán a complementar con los esbozos de los escritores y artistas que conociera y admirara a lo largo de sus viajes - Darío, De Groux, Díaz Rodríguez, Morás, entre otros -, los cuales quedaron retratados en sus crónicas viajeras (ver: "*Hablemos de literatos y literatura*". En: Éxodo, s/f, pp. 1466-1479); en sus notas bibliográficas para la *Revista Moderna* publicadas durante 1902 y 1903, y en algunos de sus *Lecturas Crónicas*. La galería de las Semblanzas se encuentra conformada por los siguientes escritores: Micrós, Manuel Larrañaga Portugal, Antonio Zaragoza, Antonio de la Peña y Reyes, José María Bustillos, Luis González Obregón, Rafael Delgado, el padre Pagaza, Luis G. Urbina, Ezequiel A. Chávez, Fernangana, Jesús E. Valenzuela, Balbino Dávalos, Francisco M. de Otagübel, José P. Rivera, Carlos Díaz Dufío, Francisco Bulnes, Federico Gamboa, Rafael de Alba y Alberto Ledix.

(19) De los más de trecientos artículos que Nervo escribió en *Fuegos Fatuos*, doce están dedicados al periodismo en México: "*Hacer un artículo*" (25-II-1896); "*¡Oh el periodismo!*" (9-IV-1896); "*Algo de periódicos*" (21-V-1896); "*Las réplicas*" (2-VII-1896); "*Empresas periodísticas*" (22-VII-1896); "*Desprecio a la prensa*" (10-VIII-1896); "*Su eminencia la prensa*" (19-VIII-1896); "*Colaboración*" (8-X-1896); "*Rem*" (20-X-1896); "*Lucha por la vida*" (17-XI-1896); "*Un ideal*" (18-XI-1896); "*El periódico-teléfono*" (24-XII-1896). En la misma columna, también escribió doce artículos sobre el ambiente literario en México, a saber: "*Los literatos desunidos*" (15-II-1896); "*Lo que se edita*" (31-III-1896); "*El gran secreto*" (14-IV-1896); "*Saña*" (27-IV-1896); "*Nuestra literatura*" (15-VI-1896); "*La literatura y el pueblo*" (22-VI-1896); "*Los poetas mexicanos y el pueblo*" (27-VI-96); "*La última palabra*" (4-VII-1896); "*Los literatos mexicanos y su suerte*"

(11-VII-1896); "El decadentismo y el castellano" (17-VII-1896); "La comedia de los odios" (7-XI-96); "Crítica seria" (28-XII-1896).

(20) GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Cuentos, crónicas y ensayos* México, UNAM, 1973, pp. 3-10. Aunque Amado Nervo conocía la leyenda de Irving, a la cual hace referencia en crónica del 8 de octubre de 1899 (Semana 1, p. 1023), es más probable que hubiese adoptado el seudónimo de *Rip-Rip* en alusión inmediata al cuento de Gutiérrez Nájera anteriormente citado. Francisco González Guerrero, en la introducción a las *Obras Completas* de Amado Nervo, también confirma esta suposición. (Ver: GONZALEZ GUERRERO, Francisco. "Introducción a las prosas". En: NERVO, AMADO "Obras...". op. cit., p. 12)

(21) La columna *Fuegos Fatuos* inauguró el 11 de mayo de 1895, bajo el seudónimo de *Ticio* Seis meses más tarde desaparece ese epíteto para ser reemplazado por el de *Triplex* de sentido igualmente plural, y, el 21 de noviembre de ese mismo año, acabó por disolverse en: *Rip-Rip Benedictus* y *Jaie*. Finalmente, y hasta su terminación el 28 de diciembre de 1896, sólo aparece la firma de *Rip-Rip*. En "Disolución de una sociedad", artículo publicado en la misma columna el 21 de noviembre de 1895, Nervo explica, burla burlando, el por qué de los sucesivos cambios de seudónimo: "Tres muchachos de buen humor, redactores los tres de este diario, determinaron unir con un seudónimo cierta índole de trabajos que no son precisamente literarios, que no son tampoco útiles (...) Hubo un *Ticio* de carne y hueso que creyó tener la propiedad exclusiva de su nombre, y nosotros, aunque acaso teníamos el mismo derecho que él, y más aún, puesto que éramos tres, y según algunas teorías modernas la mayoría vence siempre, se lo cedimos, quedándonos sin nombre. Entonces, por mutua deliberación, escogimos el nombre de *Triplex*, atendiendo a nuestra compleja personalidad periodística; pero aconteció que la solidaridad que tal nombre indicaba nos era perjudicial, porque *Triplex* resentía lo que *Triplex* no había hecho. Ya ustedes comprenden... Así, pues hemos resuelto divorciarnos, quedando sólo unidos bajo el zapato del *Fuego fatuo* y no bajo el común zapato de la firma. Somos ciudadanos y por mutuo convenio rescindimos un contrato que por mutuo convenio hemos hecho. Puesto que *Triplex* son tres, cada uno firmará con su propio seudónimo, y a quien Dios se le dé, que San Pedro se la bendiga" (FF. 21-XI-1895, pp. 514-515).

Francisco González Guerrero, refiriéndose a los seudónimos usados por Nervo en *Fuegos Fatuos* señala que para Genaro Estrada la sección fue escrita por Amado Nervo usando todos los seudónimos bajo los cuales ella aparece. "En tal caso, la versión de *Triplex* acerca de los tres redactores asociados no debe tomarse al pie de la letra, sino como una travesura periodística, o bien como recurso de redactor apremiado por el tiempo y que no quiere comprometer un seudónimo ya acreditado: *Rip-Rip*, con artículos compuestos apresuradamente, bajo forma desdeñada y con pobrísima inventiva (...). No obstante lo dicho por Genaro Estrada, el seudónimo de *Benedictus* puede no pertenecer a Nervo. He visto únicamente artículos festivos de la misma época firmados por el comediógrafo *Alberto Michel*, en los que se agrega el seudónimo de *Benedictus*" (GONZALEZ GUERRERO, Francisco. "Introducción a las prosas". En: "Obras..." , op. cit., p. 14).

(22) DURAN, Manuel. "Prólogo". En: "Cuentos y crónicas..." , op. cit., p. XI.

(23) ANTELO, Raúl. "O dândi..." , op. cit., p. 23 (TP).

(24) El 16 de enero de 1898, Nervo se hace cargo de las crónicas hebdomadarias *La Semana*, publicadas con su nombre en *El Mundo*, las cuales aparecieron sin interrupción hasta el 28 de enero de 1900, época en la que emprende su primer viaje a Francia. El 9 de diciembre de 1904, las reanuda, interrumpiéndoles siete meses después para ingresar el servicio diplomático. Nervo también escribió para *El Mundo*, *Pimientos Dulces*, una serie de artículos dialogados (reunidos en las *Obras Completas* bajo el título de *Teatro Mínimo*), publicados (excepto el inicial, que apareció en *El Imparcial*) del 11 de agosto al 29 de octubre de 1898, firmados por *Pip-Rip*.

(25) RAMA, Angel, op cit., p. 68.

(26) RAMOS, Julio, op. cit., p. 91.

(27) *Ibid.*, pp. 91-92.

*LOS DIAS*

## LOS DIAS

**27 de agosto, 1870**

Nace en Tepic (Nayarit) Amado Nervo. Hijo de Amado Nervo y Juana Ordaz.

**1883**

El 18 de julio muere su padre, dejando a la familia en mala situación económica.

**1884 - 1891**

A los trece años, inicia sus estudios en el Colegio de San Luis Gonzaga, de Jacona (Michoacán). Posteriormente, en 1886, ingresa al Seminario de Zamora (Michoacán), donde estudia ciencias, filosofía, leyes y teología, hasta 1891, cuando abandona el seminario, debido a problemas económicos de la familia. En julio de 1888, escribe su primer cuento "*Delirio y realidad*", publicado en la sección literaria de *El Pensamiento* bajo el seudónimo de *Ramón Pedro*. En este mismo año, escribe su autobiografía, publicada póstumamente (1938) bajo el título de *Mañana del poeta* por Alfonso Méndez Plancarte.

**1892**

Estrena en el periodismo escribiendo sus primeras crónicas "sociales", así como cuentos y poemas, para *El Correo de la Tarde* de Mazatlán, algunas firmadas bajo el seudónimo de *Román* o *El Duque Juan*. El 13 de septiembre, publica en el mismo periódico su primer poema: "*Una estatua*". Escribe su novela corta *Pascual Aguilera*, la cual es revisada y rehecha, en parte, después del éxito de *El Bachiller*.

**1894**

Llega a la Ciudad de México e inicia su asidua y ardua labor periodística colaborando en los principales periódicos y revistas de la capital, entre ellos, la *Revista Azul*, donde publica su poema "*Rámos*",

dedicado a Luis G. Urbina. Contratado por la casa Wagner y Levien, auxilia a Gustavo E. Campa en la redacción de la gaceta musical. También colabora con Gutiérrez Nájera en la redacción de *El Partido Liberal* e inicia sus colaboraciones para *El Mundo Ilustrado*, periódico para el cual trabajó como redactor hasta 1900.

### **1895 - 1896**

El 13 de febrero, muere en la Ciudad de México su gran maestro: Manuel Gutiérrez Nájera. Con la publicación de *El Bachiller*, su primera novela corta, se le abre el camino al éxito. En ese mismo año, inicia sus colaboraciones para *El Nacional*, donde escribe notas de crítica teatral, crónicas de teatro, artículos breves sobre temas diversos y retratos de varios escritores mexicanos de la época, reunidos bajo el título de *Semblanzas íntimas*. Del 11 de mayo de 1895 al 28 de diciembre de 1896, escribe para *El Nacional*, *Fuegos fatuos*, una serie de artículos ligeros sobre costumbres mexicanas vistas a través del humorismo, firmadas por *Triplex*, *Tricio*, *Joké*, *Benedictus*, pero sobre todo por *Rip-Rip*, su seudónimo más conocido. En esta misma época, también escribe la "revista literaria" para el segundo *Almanaque de Arte y Letras* y comienza sus colaboraciones poéticas para *El Mundo*.

### **1897**

El 28 de junio, debuta en la redacción de *El Mundo Ilustrado*, cargo que ocupó hasta diciembre. En el segundo semestre de ese año, inicia su *Crónica de la Moda* escrita anónimamente y sólo en dos ocasiones, bajo el seudónimo de *Roxana*. Del 31 de octubre de 1897 al 9 de enero de 1898, escribe "La Semana" de *Oberón*, criptónimo bajo el cual firmó sus crónicas hebdomadarias para *El Mundo*.

### **1898**

Edita su primera colección de versos *Perlas negras y Místicas*, libro que lo consagra como poeta. Desde el 16 de enero de este año, hasta el 28 de enero de 1900, escribe sus crónicas de *La Semana* para *El Mundo*. Allí mismo crea y dirige, desde el 23 de enero, *Dominicales*, semanario de variedades y



literatura, cuyos once números se publicaron del 3 de abril al 3 de julio. Para el mismo periódico, también escribe **Pimientos dulces** (Teatro Mínimo), artículos dialogados, publicados entre agosto y octubre, bajo el seudónimo de *Rip-Rip*. En este mismo año, escribe **Semblanzas y crítica literaria** para *El Imparcial* y *El Mundo*.

### **1899**

A principios de este año, termina **El Donador de Almas**, su tercera novela corta, la cual es publicada por entregas a partir del 9 de abril, en la revista *Cómico*. El 14 de octubre, se estrena en el Teatro Principal su única pieza teatral, titulada **Consuelo**, con música de Antonio Cuyás, gerente de *El Imparcial*, periódico del cual Nervo es redactor.

### **1900-1901**

Viaja a París como corresponsal de *El Imparcial*, para cubrir la Exposición Universal. A esa época corresponden sus **Crónicas de Viaje** publicadas en *El Mundo* y en *El Imparcial* y, su libro **El éxodo y las Flores del camino**. Conoce a Rubén Darío; recorre varios países de Europa. En 1901, *El Imparcial* le cancela su corresponsalía, quedando sin trabajo y sin dinero. En agosto conoce a Ana Cecilia Luisa Dailliez, su gran amor. Aparece en París, editada por León Vanier, una versión francesa de **El Bachiller**, con el título de **Origène**. También publica en México, **Poemas**.

### **1902**

Publica **El éxodo y las Flores del camino**, con la colaboración del dibujante Julio Ruelas, y la **Lira heroica**. Inicia su actividad crítica para la *Revista Moderna*, donde mantuvo hasta 1903, la sección bibliográfica.

**1903**

Regresa a México. Trabaja como profesor de castellano en la Escuela Nacional Preparatoria y como inspector de enseñanza, en el Ministerio de Instrucción Pública. Continúa su labor periodística y literaria.

**1904**

El 9 de diciembre, reinicia sus crónicas hebdomadarias (**La Semana**) para *El Mundo*, interrumpiéndolas siete meses después (10 de julio de 1905) - y esta vez definitivamente - para ingresar al servicio diplomático. Se publica la primera edición de **El Donador de Almas**, en Ediciones de La Gaceta del Valle, y la edición parisiense de **Pedras negras**.

**1905**

Viaja a España como miembro del cuerpo diplomático. En noviembre de ese año, inicia sus **Crónicas de España** (o Crónicas de Madrid), escritas hasta el 26 de septiembre de 1906, bajo el seudónimo de "X.Y.Z". El 12 de diciembre muere su madre. Publica **Los jardines interiores** y **La hermana agna**.

**1906 - 1907**

Es ascendido a Primer Secretario de la Legión de México en España. Publica su colección de cuentos, **Almas que pasan**, escritos originariamente para *El Mundo Ilustrado* con el título general de **Otras vidas**. En ese año, también escribe **Lecturas mexicanas graduadas** (dos series, Bauret, 1906-1909). En 1907, inicia los informes periódicos sobre "lengua y literatura", enviados desde España a la Secretaría de Instrucción Pública y coleccionados en libro póstumamente.

**1909 - 1910**

Se publica en París **En voz baja**. En 1910, termina su ensayo **Juana de Asbaje**, publicado en Madrid con ocasión del Centenario de la Independencia de México.

**1912**

**1912**

El 7 de enero, muere en Madrid Ana Cecilia Luisa Dailíez. Escribe **La amada inmóvil**, editado póstumamente (1920). En esa misma época, publica **Ellos** y **Mis filosofías**.

**1913 - 1914**

Empieza a trabajar en **Elevación**. Queda sin trabajo debido a la crisis interna que vive México. A pesar de ello, permanece en Madrid y continúa colaborando en varios periódicos y revistas para poder sobrevivir. En 1914, publica **Serenidad**.

**1916 - 1917**

El 28 de julio, es reincorporado como Primer Secretario en Madrid. Publica en España **El Diablo desinteresado**. Muere en León (Nicaragua) su otro gran maestro: Rubén Darío. En 1917, publica **Elevación**, **Una mentira**, **Un sueño** - título cambiado por el de **Mencia** - y **El diamante de la inquietud**.

**1918**

En julio regresa a México y el 13 de agosto, es nombrado Ministro Plenipotenciario ante los gobiernos de Argentina y Uruguay. Publica **Plenitud**, **Sexto sentido**, **Amnesia** y **Cuentos misteriosos**.

**24 de mayo de 1919**

Muere en Montevideo (Uruguay). El 10 de noviembre, llegan sus restos mortales a Veracruz, recibiendo un homenaje apoteósico. El 14 de noviembre, es enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el Panteón Civil de Dolores. Poco antes de su muerte, el 15 de mayo, publica en Buenos Aires **El estanque de lotos**, con ilustraciones de López Naguil.

## ***HALLADOS Y PERDIDOS***

## HALLADOS Y PERDIDOS

*¿Quién convocó a qué a estos personajes?*

*¿Con qué voz y palabra fueron citados?*

*¿Por qué se han permitido usar el tiempo  
y la sustancia de mi vida?*

*(Álvaro Mutis - "Invocación", en Caravansary) .*

ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa* (Trad. José María Ripalda). Madrid, Taurus, 1975 (Cuadernos para el diálogo),

-----, "A industria cultural". En: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. Sao Paulo, Editora Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas Sociais 54).

-----, *Minima moralia (Reflexiones desde la vida dañada)* (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid, Taurus, 1987 (Ersayistas - 274).

ANTELO, Raúl. *Joao do Rio. O Dândi e a especulação*. Rio de Janeiro, Livrarias Taurus - Timbre Editores, 1989.

BARTHES, Roland. *S/Z* (Trad. Maria de Santa Cruz y Ana Mafalda Leite). Lisboa, Edições 70, 1970 (Signos, nº 26).

-----, *S/Z* (Trad. Nicolás Rosa). 2ª ed. México, Siglo XXI Editores, 1980.

-----, "Estructura da notícia". En: *Crítica e verdade* (Trad. Gerardo Gerson de Souza). Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1982. ("Debates/Crítica").

-----, *Crítica y verdad* (Trad. José Bianco). 7ª ed. México, Siglo XXI Editores, 1985.

BATIS MARTINEZ, Agustín Humberto. *Índices del Renacimiento: semanario literario mexicano (1869): con un estudio preliminar*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. (Tesis).

BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". En: COELHO, Texeira (org.). *A modernidade de Baudelaire* (Trad. Suely Cassal). Sao Paulo, Editora Paz e Terra S/A, 1988.

----- . *El spleen de Paris* (Trad. Emilio Olcina Aya). México, D. F., Editorial Fontamara, S. A., 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Trad. Sergio Paulo Rouanet). 3ª ed. Sao Paulo, Editora Brasiliense, v. 1, 1987 (Obras Escollidas I).

----- . "Paris, capital do século XIX" y "A Paris do Segundo Imperio en Baudelaire". En: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin* . Sao Paulo, Editora Ática, 1985 (Col. Grandes Cientistas Sociais 50).

----- . "Paris, capital del siglo XIX" y "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". En: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (Trad. Roberto J. Vernego). Caracas, Monte Ávila Editores, 1970 (Col. Prisma).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar (A aventura da modernidade)* (Trad. Carlos Felipe Moisés/Ana Maria L. Ioriatti). 2ª reimpressao. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1987.

----- . "Brindis por la modernidad". En: CASULLO, Nicolás (comp y pról.). *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur editores, 1989.

BERSTEIN, Carol L. "Encrucijadas: la poética urbana de Walter Benjamin" En: KERIK, Claudia (comp.). *En torno a Walter Benjamin* . México, Universidad Autónoma de México/Casa abierta al tiempo, 1993 (Col. Cultura Universitaria 58).

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte* (Trad. Félix Treumund). Alemania, Benedikt Taschen, 1990.

BLANCHOT, Maurice. "La mirada de Orfeo". En: *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

BOWLES, Paul. *El cielo protector* (Trad. Aurora Bernárdez). México, Alfaguara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Fin de Siglo).

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (Trad. esp.). Barcelona, Editorial Península, 1987.

CANSINO ASSENS, Rafael. "Bibliografía de Balzac/Actividades secundarias de Balzac: El periodismo. La política. El teatro". En: BALZAC, Honorato. *Obras Completas/La Comedia Humana*. Madrid, Editorial Aguilar, 1971.

CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Universidad de Guadalajara/Xalili, 1991.

CASULLO, Nicolás (org). *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur Editores, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos* (Trad. Vera da Costa e Silva, et alii). Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Seuil, 1990.

CORBIN, Alain. "El secreto del individuo". En: *Historia de la vida privada* (Trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García). 1ª reimpresión. Madrid, Taurus Ediciones, v. 8, 1992.

DARIO, Rubén. *El modernismo y otros ensayos* (Sel, pról. y notas de Iris M. Zavala). Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1989.

----- *Poesías de Rubén Darío*. 2ª reimpresión. México, Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1989 (Col. Poesía).

----- *Cantos de vida y esperanza*. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1994 (Col. Austral, nº 118).

----- *Azul* (Carta-Pról. Juan Valera). México, Espasa-Calpe Mexicana, 1994 (Col. Austral, nº 19).

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido* (Trad. Luiz Roberto Salinas). 2ª ed. Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1988 (Col. Estudos, 35).

----- *Lógica del sentido* (Trad. Abad de Angel). Barcelona, Seix Barral, 1971.

DIAZ, Lilia. "El liberalismo triunfante". En: *Historia general de México*. México, El Colegio de México, t. III, 1976.

DIAZ Y ALEJO, Ana Elena. *La prosa en la "Revista Azul" (1894-1896)*. México, UNAM, 1965.

DURAN, Manuel. *Genio y figura de Amado Nervo*. 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

----- (Pról. y sel.). *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México, UNAM, 1971 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

FANGER, Donald. *Dostoevsky and romantic realism (A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol)*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965.

FOUCAULT, Michel. "El orden del discurso". En: *Archivo de filosofía*. México, D.F., Ediciones Populares, nº 4, marzo de 1982 (Col. Cuadernos Populares).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)* (Trad. Marise M. Curione). Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e suas Fontes).

GONZALEZ GUERRERO, Francisco. "Introducción a las prosas". En: NERVO, Amado. *Obras Completas*. 4ª ed. Madrid, Editorial Aguilar, t. I, 1973.

GONZALEZ PEREZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrua Turanzas, 1983.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica /Cartografías do desejo*. 2ª ed. Petrópolis, R. J., Editora Vozes Ltda, 1986.

HABERMAS, Juergen. *Mudança estrutural da esfera pública* (trad. Flávio R. Kothe). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984 (Biblioteca Tempo Universitário 76).

----- *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Trad. Antoni Demenech y Rafael Grasa). Barcelona/México, Gili, 1981.



- HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte* (Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). 17ª ed. Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, v. 2-3, 1982.
- JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México, Colegio de México, 1978.
- KERIK, Claudia. "Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)". En: KERIK, Claudia (comp). *En torno a Walter Benjamin*. México, Universidad Autónoma de México/Casa abierta al tiempo, 1993 (Col. Cultura Universitaria 58).
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. Sao Paulo, Editora Ática S.A., 1988 (Série Temas, v. 7).
- LARA, María Pia. "Fragmentos de la modernidad". En: KERIK, Claudia (comp.). *En torno a Walter Benjamin*. México, Universidad Autónoma de México/Casa abierta al tiempo, 1993 (Col. Cultura Universitaria 58).
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza (pról.). *Obras III- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, v. 3, 1988.
- LUCKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México, Ediciones Era, 1977.
- MAGRIS, Claudio. "Gran estilo y totalidad" En: *El anillo de Clarisse (Tradición y nihilismo en la literatura moderna)* (Trad. Pilar Estelrich). Barcelona, Ediciones Península, 1993 (Historia/Ciencia/Sociedad 232).
- MARQUEZ ACEVEDO, Sergio. "Prólogo". En: NERVO, Amado. *Crónica de la moda; "La Semana" de Oberón; Traducciones para El Mundo Ilustrado*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- MARTINEZ, José Luis. "México en busca de su expresión". En: *Historia general de México*. México, El Colegio de México, t. III, 1976.
- MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. 11ª ed. México, Siglo XXI Editores, t. I, 1980.
- MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro (A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução)*. Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

----- . "A cidade e o tempo: algumas reflexoes sobre a funçao social das lembranças".  
 Texto presentado en la *34ª Reuniao Anual da SBPC* en el simposio: "Cidade e Utopia". (s/f).  
 (Mimeo).

MEJIA SANCHEZ, Ernesto. "Prólogo". En: NERVO, Amado. *La amada inmóvil. Serenidad . Elevación . La última luna*. 2ª ed. México, Editorial Porrúa, 1973.

MENDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Amado Nervo: Mañana del poeta* . México, Editorial Botas, 1938.

MEYER, Mariyse. "Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica". En: *Boletim Bibliográfico* . Sao Paulo, Biblioteca Mário de Andrade/Secretaria Municipal de Cultura, v. 46, nº 1/4, enero-diciembre, 1983.

----- . *Almanaque* . Sao Paulo, Editora Brasiliense, nº 8, 1978.

MIRANDA CARABES, Celia (comp.) *La novela corta del primer romanticismo mexicano* . México, UNAM, 1985.

MONSIVAIS, Carlos. *A ustedes les costa. Antología de la crónica en México* 2ª reimpresión. México, D.F., Ediciones Era S. A., 1985 (Serie Crónicas).

MORSE, Richard M. "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)". En: MORSE, Richard M. & HARDOY, Enrique. *Cultura urbana latinoamericana* . Buenos Aires, CLACSO, 1985.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades* (Trad. Lya Luft). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.

----- . *El hombre sin atributos* . 5ª ed. Barcelona, Editorial Seix Barral, v. 1, 1986 (Col. Biblioteca Breve).

NERVO, Amado. *Obras Completas* (texto al cuidado de Alfonso Reyes). Madrid, Biblioteca Nueva, v. XXIX, 1920.

----- . *El arquero divino* . 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1945.

- ..... *Un epistolario inédito (XLIII cartas a don Luis Quintanilla)* (Pról. y notas de Emilio Abreu Gómez). México, Imprenta Universitaria, 1951.
- ..... *Fuegos fatuos y Pimientos dulces* (Pról. de Francisco Gonzalez Guerrero). México, Editorial Porrúa, S. A., 1951 (Col. Escritores Mexicanos 63).
- ..... *Obras Completas* . Madrid, Editorial Aguilar, t. I-II, 1956.
- ..... *Poemas* . 4ª ed. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1956.
- ..... *Semblanzas y crítica literaria*. México, UNAM, 1957.
- ..... *Obras Completas* (Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero [prosa] y Alfonso Mendez Plancarte [poesía] ). 4ª ed - 1ª reimpression. México, Editorial Aguilar, t. I-II, 1973.
- ..... *La amada inmóvil. Serenidad. Elevación. La última luna* . (Pról. Ernesto Mejía Sánchez). 2ª ed. México, Editorial Porrúa, 1973.
- ..... *Obras Selectas* . México, Editorial del Valle de México, S. A., 1976.
- ..... *Crónica de la moda; "La Semana" de Oberón; Traducciones para El Mundo Ilustrado* (Pról. y recopilación de Sergio Márquez de Acevedo). México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- OCHOA CAMPOS, Moisés. *Reseña histórica del periodismo mexicano*. México, Editorial Porrúa, 1968.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Figura, amor y muerte de Amado Neruo* . México, Editorial Xóchitl, 1943 (Vidas Mexicanas 10).
- PACHECO, José Emilio (Introd.). *Antología del modernismo (1884-1921)*. México, UNAM, t. I, 1970 (Biblioteca del estudiante universitario).
- ..... (Pról.). *La novela de aventuras* . México, Promexa, 1985 (Gran colección de la Literatura Mexicana).

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo/Vuelta*. Colombia, Editorial Oveja Negra, Ltda, 1985 (Historia de la literatura Latinoamericana, nº 18).

-----, *Obra poética (1935-1988)*. 1ª. reimpresión. México, D.F., Editorial Seix Barral, 1991.

-----, *Cuadrivio (Dario, López Velarde, Pessoa, Cemuda)*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991.

PEÑA, Pedro J. de la. *El feísmo modernista (Antología)*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1989.

PERROT, Michel. "Entre bastidores". En: *Historia de la vida privada* (Trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García). 1ª reimpresión. Madrid, Taurus Ediciones, v. 8, 1992.

PIGLIA, Ricardo. "Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico". Conferencia impartida en el *Auditorio do Palacio Cruz de Souza*, Florianópolis, 13 de agosto de 1990. (mimeo).

PINEDA BOTERO, Álvaro. *Del Mito a la posmodernidad (La novela colombiana de finales del siglo XX)*. Colombia, Tercer mundo Editores, 1990.

PROUST, Marcel. *En Busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann* (Trad. Soledad Salinas de Marechal y Jaime Salinas). 1ª reimpresión. Madrid, Alianza Editorial, 1987 (El Libro de Bolsillo).

RAMA, Angel. *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina (literatura y política en el siglo XX)*. México, D.F., Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1989.

RIVERA, Jorge (editor). *El escritor y la industria cultural: el camino hacia la profesionalización*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

RONACARI, Luiz. "A estampa rotativa na crónica literária". En: *Boletim bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade*. Sao Paulo, v. 46, nº 1/4, enero-diciembre de 1985.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. "La novela corta de la Academia de Letrán". En: MIRANDA CARABES, Celia. *La novela corta del primer romanticismo mexicano*. México, UNAM, 1985.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen. *Periodismo político de la Reforma en la Ciudad de México 1854-1861*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales, 1967 (Biblioteca Ensayos).

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina (1917- 1927)*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.

SONTAG, Susan. *A vontade radical* (Trad. Joao Roberto Martins Filho). Sao Paulo, Companhia das Letras, 1987 (Estilos).

SWINGWOOD, Alan. *El mito de la cultura de masas*. 2ª ed. México D.F., Editora Premia, 1981 (La red de Jonás).

TABLADA, José Juan. *Los mejores poemas*. México, UNAM, 1971 (Biblioteca del Estudiante Universitario 96).

----- . *Obras III (Los días y las noches de París. Crónicas parisienses)*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.

TORRI, Julio. *La Revista Moderna en México*. México, UNAM, 1953.

TORRES NAVA, Frinne del Rosario. *El hombre de la situación de Manuel Payno. Un ejemplo de la novela de folletín en México*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. (Tesis).

VALDES, Hector. *Índice de la Revista Moderna (1898-1903)*. México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1967.

## HEMEROGRAFIA

ANTELO, Raúl. "Joao do Rio e o belo em máscara". En: *Folha de Sao Paulo*. Sao Paulo, 2 de noviembre de 1986.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo). Sao Paulo, 1 de mayo de 1987.

BLANCHOT, Maurice. "O Athenaeum". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo). Sao Paulo, nº 593, 27 de mayo de 1988.

BOLLE, Willi. "Fisionomia da metrópole moderna". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo), Sao Paulo, 9 de dezembro de 1984.

BORNHEIM, Gerd A. "O conceito de tradição". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo). Sao Paulo, nº 476, 23 de marzo de 1986.

CHESNEAUX, Jean. "El tiempo de la modernidad". En: *Semana/La Jornada*. México, D.F., Nueva Época, 9 de diciembre de 1990.

DURAN, Manuel. "Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán en busca de magia y poesía". En: *Semana/La Jornada*. México, D. F., nº 217, 8 de agosto de 1993.

FOUCAULT, Michel. "Qué es la Ilustración?". En: *Dominical/El Nacional*. México, D.F., nº 158, 23 de mayo de 1993.

MARTINEZ, José Luis. "Las revistas literarias hispanoamericanas". En: *Universidad de México*. México, nº 445, febrero de 1988.

MATOS, Olgária C. F. "História e memória". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo). Sao Paulo, nº 398, 2 de septiembre de 1984.

MAUROIS, André. "En busca de Marcel Proust". En: *Semana/La Jornada*. México, D.F., Nueva Época, nº 119, 22 de septiembre de 1991.

- MAZZIOTTI, Nora. "Tipología de la telenovela latinoamericana". En: *InterMedios*. México, D.F., nº 7, mayo-julio de 1993.
- MEJIA, Rubén & NEVAREZ, Rubén. "Azar es un volado, bato!". En: *Semanal/La Jornada*. México, D.F., Nueva Época, nº 130, 8 de diciembre de 1991.
- MERJEROVICH, Clara. "Gutiérrez Nájera y la música". En: *Casa del Tiempo*. México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, v. XII, nº 24, septiembre de 1993.
- NIEBURB, Richard R. "El peregrino interior". En: *Uno Mismo*. México, D.F., v. V, nº 4, 1994.
- PAZ, Octavio. "Excursiones e incursiones". En: *Vuelta México*, D.F., Nº 199, junio de 1993.
- PEREA, Héctor. "Hacer apocalipsis". En: *Semanal/La Jornada*. México, D.F., Nueva Época, nº 119, 22 de septiembre de 1991.
- PEREIRA, Armando. "Presentación: Ciudad de México. Historia y presagio". En: *Universidad de México*. México, nº 476, septiembre de 1990.
- PEREZ GAY, Rafael. "Sombras y relámpagos. Prensa y escritores porfirianos". En: *Dominical/El Nacional*. México, D.F., nº 212, 12 de junio de 1994.
- ROMERO, Héctor Manuel. "La ciudad de México: tiempo histórico y espacios urbanos (1910-1990)". En: *Universidad de México*. México, D.F., nº 476, septiembre de 1990.
- RUBIONE, V. E., Alfredo. "Reflexiones sobre una trayectoria marginal: Los géneros menores". En: *Lecturas Críticas* (Revista de investigación y teoría literarias). Buenos Aires, año II, nº 2, julio de 1984.
- SCHORSKE, Carl E. "La idea de la ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler". En: *Punto de vista* (Separata). Buenos Aires, año 10, nº 30, julio-octubre de 1987.
- TENORIO TRILLO, Mauricio. "México: modernización y nacionalismo". En: *Semanal/La Jornada*. México, D.F., nº 213, 11 de julio de 1993.
- WISNIK, José Miguel. "Ilusoes a Perder". En: *Folha de Sao Paulo* ("Tendências/Debates"). Sao Paulo, 31 de mayo de 1991.
- ZUMTHOR, Paul. "Poesia, tradução e esquecimento". En: *Folhetim* (Suplemento da Folha de Sao Paulo). Sao Paulo, nº 622, 17 de diciembre de 1988.