

01086

9
20

LA RECEPCION DE

LA CALANDRIA

TESIS

QUE PARA OBTENER

EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS HISPANICAS

(LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA

ADRIANA SANDOVAL Y LARA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



MEXICO, D. F., ENERO DE 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SUMMARY OF THE PH.D. DISSERTATION "LA RECEPCION DE LA CALANDRIA"
("THE RECEPTION OF LA CALANDRIA") BY ADRIANA SANDOVAL Y LARA

The purpose of this dissertation is to make a revision of the way in which La Calandria by Rafael Delgado has been read, since it was first published in 1890, up to the critical edition in 1996 by the Universidad Veracruzana. Special attention is paid to 1953, year in which the first centenary of the birth of Rafael Delgado was celebrated. This revision, with critical comments and in context (temporal, place, type of publication) is complemented with a contemporary reading of this novel, presented by the author.

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL "LA RECEPCION DE LA CALANDRIA"

DE ADRIANA SANDOVAL Y LARA

El propósito de esta tesis es hacer una revisión de las lecturas que se han hecho de La Calandria de Rafael Delgado, desde el momento de su aparición en 1890 hasta la edición crítica de la Universidad Veracruzana de 1995, con especial atención a 1953, año del centenario del nacimiento del novelista. Esta revisión documental, comentada y en contexto (tiempo, lugar, tipo de publicación) está complementada con una lectura contemporánea de la novela, de parte de la autora.

INDICE

La recepción de *La Calandria* de Rafael Delgado

Agradecimientos.....	1
Prólogo	3
Introducción. En torno a la teoría de la Recepción.....	7

PRIMERA PARTE. *La Calandria*.

I La intención de sentido del texto

1 La conducta ideal de las mujeres.....	17
2 Los peligros para una mujer sola.....	23
3 El papel del padre.....	25
4 Las aspiraciones de movilidad social.....	29
5 La influencia del medio y la herencia.....	34
6 El arte dentro del arte	44
7 La división de la sociedad en decentes y honrados.....	61
8 La naturaleza y la sociedad.....	76
9 El costumbrismo.....	77
10 El nacionalismo de Delgado.....	97
11 La religión.....	102
12 El paisaje.....	111

II Las estrategias comunicativas del autor

1 La seducción.....	119
2 El suspenso amoroso.....	126
3 Desencuentros y malentendidos.....	131
4 Las anticipaciones trágicas.....	134



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

III La estructura apelativa del texto

1 El título y el mote.....	140
----------------------------	-----

SEGUNDA PARTE. La recepción

IV Entre sus contemporáneos.....	145
----------------------------------	-----

1 1890-1899

1.1 Angel de Campo 1890.....	145
1.2 Pilades 1890.....	147
1.3 Francisco Sosa 1891.....	149
1.4 Ignacio Manuel Altamirano 1892.....	168
1.5 Silvestre Moreno Cora 1892.....	170
1.6 Rip-Rip 1895	206
1.7 Ciro B. Ceballos 1898	211
1.8 Victoriano Salado Alvarez 1899	222
1.9 Cayetano Rodríguez Beltrán 1901.....	233

2 En su muerte (1914).....

2.1 El cronista de hogaño (José de Jesús Núñez y Domínguez).....	239
2.2 Federico Gamboa.....	241
2.3 Joaquín Ramírez Cabañas.....	249

3 Antes del centenario (1923-1941).....

3.1 Paul Allemand 1931.....	259
3.2 Ernest R. Moore y James G. Bickley 1941.....	277

V Las historias de la literatura

mexicana (primera serie).....	287
-------------------------------	-----

1 Julio Jiménez Rueda. <u>Historia de la literatura mexicana</u> . 1928	293
2 Carlos González Peña. <u>Historia de la literatura mexicana</u> . 1928.....	299
3 Julio Jiménez Rueda. <u>Letras mexicanas del siglo XIX</u> . 1944.....	304

TESIS

COMPLETA

4	Mariano Azuela. <u>Cien años de novela mexicana</u> . 1947.....	308
5	Pedro Manuel González. <u>Trayectoria de la novela en México</u> . 1951.....	326
6	Ralph E. Warner. <u>Historia de la novela mexicana en el siglo XIX</u> . 1953.....	333

VI En el centenario de su nacimiento.....338

1	En <u>El Nacional</u>	342
1.1	Manuel Torre.....	343
1.2	Salvador Calvillo Madrigal	350
2	En el <u>Suplemento Dominical de El Nacional</u>	353
2.1	Jesús Zavala	353
2.2	Carlos Aguilar Muñoz	355
2.3	Gilberto Loyo	359
2.4	Carlos Fruvas Garnica	360
2.5	Antonio Castro Leal	361
2.6	Andrés Henestrosa	364
2.7	José Mancisidor	366
2.8	Francisco Monterde	372
2.9	Salvador Reyes Nevares	377
2.10	R. E. Montes I. Bradley	384
2.11	Pedro Caffarel Peralta	384
2.12	Francisco Sosa	385
3	En el <u>Novedades</u>	386
3.1	Jaime Torres Bodet.....	387
3.2	Víctor Adib	388
3.3	James Bickley y Ernest Moore	399
3.4	Antonio Castro Leal	399
3.5	León Sánchez Arévalo.....	403
4	En <u>Excélsior</u>	406
4.1	Julián Amo (I, II, III)	406
	En el <u>Diorama de la Cultura</u>	407
4.2	Fernando Diez de Urdanivia Jr.	407

4.3	Gabriel Ferrer Mendiola	408
4.4	Joaquín Gutiérrez Hermosillo	411
4.5	Julia Hernández T.	413
4.6	Eduardo Muñúzuri	413
4.7	Aurelio C. Ortega	414
4.8	Rafael Angel de la Peña	415
4.9	Alberto Quiroz	422
5	<u>En El Universal</u>	424
5.1	José María González de Mendoza	424
6	<u>En la Revista de la Universidad Veracruzana</u>	427
6.1	El discurso y la versión oficial	427
6.2	Julio Jiménez Rueda	433
6.3	Francisco R. Vargas	435
6.4	Francisco Monterde	436
6.5	Pedro Caffarel Peralta	437
6.6	Enrique García Campos	441
6.7	Manuel Pomares Monleón	442
6.8	Carlos Aguilar Muñoz	442
7.	Los prólogos a las <u>Obras completas</u>	444
7.1	A la edición de la Universidad Veracruzana	444
7.1.1	Leonardo Pasquel (prólogo general)	444
7.1.2	Francisco R. Vargas	453
7.2	A la edición de Cajica (1956)	454
7.2.1	Carlos Aguilar Muñoz	454
7.2.2	Miguel Marín H.	459
8	La revista orizabeña <u>La Calandria</u>	462
9	En otras publicaciones	464
9.1	Carlos Torres Manzo (<u>Cuadernos Americanos</u> 1953)	464
VII	<u>Después de las efemérides (1957-1974)</u>	474
1	Salvador Cruz (<u>Nivel</u> 1961)	476
2	Francisco Ariza (<u>Excélsior</u> 1961)	476
3	Antonio Magaña Esquivel (<u>El Nacional</u> 24 dic 1964)	477

4 Leonor Llach (El Libro y el Pueblo 1964).....480
 5 María del Carmen Ruiz Castañeda (Diorama de la Cultura. Excélsior 1964).....483
 6 El Prólogo de Salvador Cruz a la edición de Porrúa (1970).....485
 7 Mauricio Magdaleno (Abside 1973).....487
 8 Rafael Solana (El Universal 1974).....490

VIII Las historias de la literatura mexicana. (segunda serie) y la edición crítica.....492

1 José Luis Martínez. La expresión nacional del siglo XIX. 1955.....492
 2 Joaquina Navarro. La novela realista mexicana. 1955.....493
 3 María del Carmen Millán Literatura mexicana. 1962.....497
 4 Emmanuel Carballo Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX. 1991.....501
 5 La edición crítica de Manuel Sol. 1995.....504

IX La recepción de La Calandria en el cine.....509

X Consideraciones finales.....531

Apéndice. Del periódico al libro: las variantes entre la edición de 1890 y la de 1891..... 534

Bibliografía citada545

Agradecimientos

Un trabajo de cierto tiempo y extensión se lleva a cabo gracias al apoyo de diversas instituciones y personas. En este caso, la tesis fue realizada en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gran parte del trabajo gozó, además, de una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Alberto Vital leyó, con paciencia, las diversas versiones que desembocaron finalmente en ésta. Sus comentarios críticos y agudos contribuyeron a darle acabados más finos; sus preguntas incisivas siempre fueron iluminadoras, aunque en ocasiones imposibles de responder.

Manuel de Ezcurdia compartió conmigo su amplio saber sobre la literatura mexicana del siglo XIX, además de haberme permitido utilizar, generosamente, su envidiable biblioteca. Sus sugerencias me llevaron a lecturas ulteriores, siempre enriquecedoras. Su sentido del humor salpicó de grata ironía nuestras reuniones.

Margit Frenk fue una atenta, minuciosa y cariñosa lectora, que me ayudó a pulir, redondear y mejorar el texto. Durante su atinada y amable coordinación del Centro de Estudios Literarios conté siempre con su apoyo, con sus críticas inteligentes, con un ambiente agradable de trabajo y, sobre todo, con su muy valiosa amistad.

Prólogo

Si bien existen varios estudios sobre la obra de Rafael Delgado (1853-1914), ninguno se ha realizado desde el punto de vista de la teoría de la recepción, desarrollada en Alemania fundamentalmente por Wolfgang Iser y por Hans Robert Jauss.

La idea de este trabajo surgió a partir de la lectura del libro de Mariano Azuela, Cien años de novela mexicana (1947), donde afirma que Rafael Delgado fue el mejor novelista del siglo XIX. Desde ese punto, me interesó explorar las razones por las que hizo esa afirmación, y ampliar la pesquisa a las opiniones de otros críticos o historiadores de la literatura mexicana que se han ocupado, en distintos momentos, del novelista cordobés.

Así, el propósito de este trabajo es establecer cuál fue la recepción de la obra de Delgado básicamente en tres tiempos: entre sus contemporáneos; en algunas historias de la literatura mexicana; y en el año de 1953, cuando se conmemoró el centenario del nacimiento del autor veracruzano. Esta celebración es otro momento oportuno para estudiar su lugar en la literatura mexicana.

Cuando se juzgue necesario se tomarán otras novelas de Delgado, pero el pivote es La Calandria, considerada como su mejor novela y, en todo caso, la más conocida. En este punto se intentará responder por qué se la ha valorado así.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La teoría de la recepción se ha apoyado más en los testimonios de los llamados "lectores privilegiados" (críticos, académicos, reseñistas, literatos, etc.: véase Vital 1994 27 y ss.), que en los testimonios de los "lectores comunes", cuyos registros, en caso de haberlos, son escasos o de difícil acceso. Este trabajo no es una excepción. Las fuentes principales son revistas y periódicos de Veracruz y del Distrito Federal, en la primera etapa, y algunas historias de la literatura mexicana en forma de libros, en la segunda. Con respecto a 1953, se volverá a las fuentes hemerográficas y se estudiará, asimismo, la edición de las obras de Delgado realizada con motivo de la conmemoración de su nacimiento, además de su recepción.

La Introducción es un brevísimo comentario sobre la teoría de la recepción, donde se destacan algunos de los conceptos que subyacen al trabajo. En la Primera Parte ofrezco mi lectura de la novela La Calandria. Ya en la Segunda Parte se inicia el examen de la recepción de Delgado, en primer lugar, entre sus contemporáneos. Hay un apartado donde se comentan los artículos que aparecieron con motivo de la muerte del veracruzano. La tercera sección de este mismo cuarto capítulo se ocupa de un par de artículos que aparecieron en 1931 y 1941.

El quinto capítulo recoge las historias de la literatura mexicana que aparecieron antes de la celebración del centenario del nacimiento de Delgado (1953). Se tratan ahí los siguientes autores: Julio Jiménez Rueda, Carlos

Agradecimientos

Un trabajo de cierto tiempo y extensión se lleva a cabo gracias al apoyo de diversas instituciones y personas. En este caso, la tesis fue realizada en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gran parte del trabajo gozó, además, de una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Alberto Vital leyó, con paciencia, las diversas versiones que desembocaron finalmente en ésta. Sus comentarios críticos y agudos contribuyeron a darle acabados más finos; sus preguntas incisivas siempre fueron iluminadoras, aunque en ocasiones imposibles de responder.

Manuel de Ezcurdia compartió conmigo su amplio saber sobre la literatura mexicana del siglo XIX, además de haberme permitido utilizar, generosamente, su envidiable biblioteca. Sus sugerencias me llevaron a lecturas ulteriores, siempre enriquecedoras. Su sentido del humor salpicó de grata ironía nuestras reuniones.

Margit Frenk fue una atenta, minuciosa y cariñosa lectora, que me ayudó a pulir, redondear y mejorar el texto. Durante su atinada y amable coordinación del Centro de Estudios Literarios conté siempre con su apoyo, con sus críticas inteligentes, con un ambiente agradable de trabajo y, sobre todo, con su muy valiosa amistad.

El estímulo y la compañía constantes de Carlos Illades me fueron fundamentales a lo largo de todo el proceso. Además del apoyo afectivo y moral, sus conocimientos sobre la historiografía del siglo XIX mexicano contribuyeron de manera importante a los fundamentos históricos que acompañan, de manera implícita o explícita, esta tesis. Las gratas interrupciones infantiles de Esteban me obligaron a ejercicios importantes de concentración, en beneficio, confío, del trabajo.

Otras personas me auxiliaron en distintos momentos de la investigación. Sara Poot, Edith Negrín y Esther Hernández Palacios me facilitaron material que fue de gran utilidad; Edith, además, ha sido una excelente amiga y compañera de trabajo, al igual que Elizabeth Corral Peña. Mi querida tía, Eneida Lara viuda de Gomez Landero, me iluminó sobre aspectos de la vida orizabeña y me facilitó su valiosa primera edición de La Calandria, sus ejemplares del Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza y de la Revista La Calandria, amén de otros libros sobre Orizaba y Veracruz. Muy cerca del final del trabajo, Manuel Sol --experto en Rafael Delgado-- me hizo valiosos comentarios y sugerencias. Finalmente, valga esto en recuerdo de Tere, la primera persona de quien escuché hablar de Pluviosilla.

Huelga decir que, no obstante la importante participación de todas estas personas, la responsabilidad del trabajo es mía.

Prólogo

Si bien existen varios estudios sobre la obra de Rafael Delgado (1853-1914), ninguno se ha realizado desde el punto de vista de la teoría de la recepción, desarrollada en Alemania fundamentalmente por Wolfgang Iser y por Hans Robert Jauss.

La idea de este trabajo surgió a partir de la lectura del libro de Mariano Azuela, Cien años de novela mexicana (1947), donde afirma que Rafael Delgado fue el mejor novelista del siglo XIX. Desde ese punto, me interesó explorar las razones por las que hizo esa afirmación, y ampliar la pesquisa a las opiniones de otros críticos o historiadores de la literatura mexicana que se han ocupado, en distintos momentos, del novelista cordobés.

Así, el propósito de este trabajo es establecer cuál fue la recepción de la obra de Delgado básicamente en tres tiempos: entre sus contemporáneos; en algunas historias de la literatura mexicana; y en el año de 1953, cuando se conmemoró el centenario del nacimiento del autor veracruzano. Esta celebración es otro momento oportuno para estudiar su lugar en la literatura mexicana.

Cuando se juzgue necesario se tomarán otras novelas de Delgado, pero el pivote es La Calandria, considerada como su mejor novela y, en todo caso, la más conocida. En este punto se intentará responder por qué se la ha valorado así.

La teoría de la recepción se ha apoyado más en los testimonios de los llamados "lectores privilegiados" (críticos, académicos, reseñistas, literatos, etc.: véase Vital 1994 27 y ss.), que en los testimonios de los "lectores comunes", cuyos registros, en caso de haberlos, son escasos o de difícil acceso. Este trabajo no es una excepción. Las fuentes principales son revistas y periódicos de Veracruz y del Distrito Federal, en la primera etapa, y algunas historias de la literatura mexicana en forma de libros, en la segunda. Con respecto a 1953, se volverá a las fuentes hemerográficas y se estudiará, asimismo, la edición de las obras de Delgado realizada con motivo de la conmemoración de su nacimiento, además de su recepción.

La Introducción es un brevísimo comentario sobre la teoría de la recepción, donde se destacan algunos de los conceptos que subyacen al trabajo. En la Primera Parte ofrezco mi lectura de la novela La Calandria. Ya en la Segunda Parte se inicia el examen de la recepción de Delgado, en primer lugar, entre sus contemporáneos. Hay un apartado donde se comentan los artículos que aparecieron con motivo de la muerte del veracruzano. La tercera sección de este mismo cuarto capítulo se ocupa de un par de artículos que aparecieron en 1931 y 1941.

El quinto capítulo recoge las historias de la literatura mexicana que aparecieron antes de la celebración del centenario del nacimiento de Delgado (1953). Se tratan ahí los siguientes autores: Julio Jiménez Rueda, Carlos

Antes de pasar a las conclusiones, consideré de interés una reflexión sobre la recepción de la novela La Calandria en el cine. Hago en el capítulo noveno una comparación con la segunda versión --la primera con sonido-- de la película Santa, por considerar que el establecimiento de puntos de contacto y diferencias arrojaba luz sobre el traslado de la novela del veracruzano al celuloide.

Llegamos, finalmente, al capítulo décimo, donde se recogen algunas de las reflexiones más significativas que se han hecho a lo largo del trabajo.

Hay luego un apéndice donde se señalan algunas de las variantes que me resultaron de más interés entre la versión de la novela, tal y como apareció en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, en el curso de 1890, y la versión en libro, al año siguiente, en 1891.

Los números de páginas citadas aparecen incorporados al texto, entre paréntesis, salvo en la Segunda Parte, donde incluyo la ficha completa a pie de página del artículo o libro discutido en el cuerpo --la primera vez que aparece--, a fin de facilitar la lectura.

Avances parciales de esta tesis han aparecido publicados en revistas como Literatura Mexicana e Iberoamericana (véase bibliografía).

Introducción

En torno a la teoría de la recepción¹

En 1991 tomé un cursillo impartido por Alberto Vital sobre la teoría de la recepción. El enfoque de esta teoría me pareció atractivo y de sentido común. Encajaba bien, además, con intereses míos previos en torno a la sociología de la literatura. La idea de la necesidad de un cambio en los paradigmas imperantes en las historias de la literatura, una vez agotado el que estaba en curso, explicaba algunos cambios en la valoración y los enfoques a lo largo de los textos críticos. Asimismo, la participación decisiva de parte del lector explicaba, también, las oscilaciones (a veces drásticas) en las distintas interpretaciones de textos literarios a través del tiempo.

En ese momento iniciaba mi investigación sobre Rafael Delgado, partiendo precisamente de la pregunta de por qué había sido considerado, a mediados de este siglo, por Mariano Azuela, como el mejor novelista del siglo XIX, a ocupar un lugar más modesto en valoraciones más recientes. La teoría de la recepción me ofrecía un enfoque con el cual avocarme a esta investigación, pues, como escribe Vital:

¹ Este primer capítulo sólo aspira a dar un marco amplio metodológico dentro del cual se ubica, en términos muy generales, este estudio sobre Rafael Delgado. La síntesis de la teoría de la recepción tiene la única pretensión de ser un resumen muy esquemático.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

mientras el estructuralismo restringe drásticamente la posibilidad de preguntarse por qué una obra literaria tiene un éxito avasallador durante un tiempo y después sufre de un olvido casi total, la teoría de la recepción se interesa en esta oscilación del efecto de un texto, muchas veces engimática, y trata de responderla partiendo de la hipótesis crucial de que ese texto está construido de tal manera que prevé la participación del lector (Vital 1995 238-239).

Sin caer en psicologismos à la Richards, se incorporaba al lector con toda la carga cultural (social y personal), psicológica y subjetiva, en la identificación del concepto de horizonte de expectativas. Del lado de la voz narrativa --en una novela, por ejemplo-- se hablaba de la intención de sentido del texto, de las estrategias comunicativas del autor y de la estructura apelativa.

Para partir de una definición muy general, podemos considerar a la teoría de la recepción como un "cambio en la preocupación por el autor y la obra, al texto y el lector" (Holub xii). Si bien varios teóricos y críticos de la literatura se han ocupado de la relación entre el texto y el lector, no puede decirse que todos los que lo hacen pertenecen a la corriente propiamente dicha de la teoría de la recepción, tal y como ha sido planteada por Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss, a fines de los años sesenta y principios de los setenta, en la Universidad de Constanza, Alemania. La atribución de una importancia fundamental al papel del lector en el fenómeno artístico, para Luis Acosta,

² Para una explicación más amplia del término, véase el artículo "La estructura apelativa de los textos" de Wolfgang Iser, en Rall.

significa el reconocimiento del principio de que el arte, al igual que la obra literaria, no se constituye como tal arte y como tal obra literaria, hasta el momento en que llega al lector, público u observador, esto es, hasta no haber llegado al receptor (17).

En un célebre ensayo de 1969, "Cambio de paradigma en la ciencia literaria",³ Hans-Robert Jauss plantea el concepto de paradigma y de revolución científica en la historia de la literatura a partir del libro de Thomas S. Kuhn, La estructura de las revoluciones científicas. Luis Acosta define paradigma como "una serie de principios científicos, cuya validez es reconocida de una manera generalizada en cuanto que ofrecen soluciones válidas a los problemas que se puedan plantear" (Acosta 15).

Lugares de indeterminación

Siguiendo a Roman Ingarden,⁴ la teoría de la recepción utiliza el concepto de lugares de indeterminación como un elemento fundamental en la interacción entre texto y lector. Los objetos presentados en una obra literaria muestran, según Ingarden, numerosos puntos de indeterminación, que toca al lector cubrir con su imaginación, experiencia, conocimientos, estado de ánimo, etc. Su definición es la siguiente:

Llamo "punto de indeterminación" al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en

³ Este ensayo aparece en la antología de Dietrich Rall, En busca del texto. Teoría de la recepción literaria: 59-72.

⁴ Véase el artículo de Ingarden, "Concretización y reconstrucción", en la antología de Rall: 31-54.

el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente. Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación. Especialmente los destinos de los hombres y las cosas muestran muchas partes de indeterminación. Por lo general, épocas completas de las vidas de los individuos representados no tienen ninguna representación explícita, de manera que permanecen indeterminadas las propiedades cambiantes de esos individuos (33).

La acción mediante la cual se cubren estos espacios se llama concretización. Sin esta acción, dice Ingarden, la obra estética no podría salir de su estructura esquemática (36). "La obra de arte literaria (como cualquier obra literaria)", dice Ingarden, "se debe contraponer a sus concretizaciones, que surgen en cada una de las lecturas de la obra" (32). Así, la concretización se refiere a la realización de las potencialidades, a la objetivación de las unidades de sentido, a la concretización de las indeterminaciones en un texto dado (Holub 26).

La cantidad de puntos de indeterminación puede variar de género a género, de época a época, de corriente a corriente. Ingarden señala que en la lírica, por ejemplo, estos puntos son más abundantes e importantes.

La manera en que se lleva a cabo la concretización puede darse "'en el espíritu' de las intenciones artísticas del autor", a fin de determinar "en qué medida está cerca o si por el contrario se aleja de ella[s]" (37). De aquí se desprende la importancia de las distintas concretizaciones que se han llevado a cabo pues, "tanto desde el punto de vista de la corrección o de la fidelidad de la

concretización, cuanto desde el del valor estético, no es irrelevante conocer cómo se ha efectuado en realidad una concretización de la obra" (37).

El horizonte de expectativas

Dada la relevancia del lector en la concretización de los lugares de indeterminación del texto literario, es importante saber el lugar desde el cual se lleva a cabo aquélla. Para ello, Jauss introduce el concepto de "horizonte de expectativas", que, según Holub, "parecería referirse a un sistema intersubjetivo o estructura de expectativas, un 'sistema de referencias', o a una disposición mental que un individuo hipotético puede aportar a cualquier texto" (Holub 59). Este concepto tiene la intención de "destruir los prejuicios del objetivismo histórico" (Jauss 56).

La idea es que cada vez que algún lector se enfrenta a un texto, digamos a una novela escrita en el siglo XX, lleva consigo una carga de lecturas previas, tanto de novelas como tal vez de poesías, revistas, periódicos, etc., así como de información, de educación, de gustos. Tal vez se trate de la segunda novela de algún escritor que goza de cierto éxito, en cuyo caso el lector puede haber leído incluso alguna reseña sobre la nueva novela, de signo positivo o negativo. Los editores de la casa editorial de la novela se habrán esmerado, con mayor o menor éxito, en dar a conocer la

novela y al autor, a fin de atraer a los lectores. Los editores habrán colocado, tal vez, una atractiva fajilla de color en el libro y escrito algún texto en la contraportada con el mismo propósito. Tal vez algún amigo del lector hipotético haya leído ya la novela en cuestión y la haya recomendado calurosamente. Todos estos elementos existen, pues, listos para entrar en acción, en el hipotético lector, en el momento en que inicie la lectura. La lectura de la novela no se da, así, en un vacío, en una esfera pura, sino en un contexto lleno de distintos elementos que entran en juego en el momento de la lectura. Una vez iniciada la lectura, la interacción se da, es claro, sobre todo a partir de la relación entre el texto y el lector, pero sin perder de vista el juego de elementos mencionados.

Ahora bien, los textos portan ciertas señales que orientan las expectativas de los lectores. Existen expectativas literarias con respecto al género, al autor, a la época, así como extraliterarias con respecto al medio en el que se difunde la obra, es decir, la editorial, la forma (si se trata de una revista o un libro), la propaganda, el prologuista (en caso de haberlo), etc.

La reconstrucción del horizonte de expectativas que operaba en un momento dado permite formular preguntas a las que un texto particular dio respuesta, a fin de detectar cómo fue entendida una obra por sus lectores.

A través de la teoría de la recepción podría ser posible comprender el sentido y la forma del desarrollo de

su efecto, ver cómo ha sido comprendida una obra. La literatura puede considerarse, así, como un incesante diálogo entre los autores y sus lectores, a través de distintos momentos.

La estructura apelativa de los textos

Este concepto es central en El acto de leer de Wolfgang Iser. La estructura apelativa de un texto estaría constituida por todos los elementos que aseguran y regulan la participación del lector. El lector es quien completa el sentido del texto.

Iser toca el papel que desempeñaron los críticos en el siglo XIX, cuando se convirtieron en una instancia mediadora, sin la cual el lector no podía comprender el texto. La interpretación llegaba a ser más importante que la lectura, pues con ella los críticos dejaban a las obras como cascarones vacíos (5), donde ya no le quedaba nada por encontrar al lector. La supremacía del papel de los críticos fue rompiéndose primero con los vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo, y luego durante los años cincuenta y los sesenta en los Estados Unidos, con las vanguardias que pusieron en crisis el papel de la mediación en el arte.

La supremacía del crítico se basaba en la acción de leer un texto en busca de un significado último. El texto

era considerado como una cáscara que encerraba "algo". A esta idea, Iser contrapone la aseveración de que no se puede agotar en un solo momento todo el potencial de sentido de un texto. La intención de sentido del autor siempre será menor al potencial de sentido de un texto.

Para Iser, la historia de un texto es la historia de su efecto. Sus efectos se dan en un marco de referencia extraliterario. El resurgimiento de algunos textos implican la desacreditación de los juicios anteriores.

A fin de responder a la pregunta de cómo se puede describir la relación entre texto y lector, Iser plantea tres aspectos:

1) un deslinde entre el texto literario y el texto no literario. El texto literario es distinto de los textos que describen un objeto externo a él. Siguiendo a J. L. Austin, Iser diferencia entre language of statement y language of performance. El primero describe un objeto externo al texto mismo y se puede valorar conforme a criterios de falso o verdadero. El segundo obedece a criterios de eficacia o no eficacia. El texto literario no es reflejo de ninguna realidad y no tiene posibilidades de comprobación o verificación, lo cual lo lleva a establecer una relación peculiar con la realidad. Los textos literarios siempre son fictivos; 2) las condiciones del efecto del texto literario y cómo se constituye el objeto del mismo; 3) históricamente, los lugares de indeterminación se han incrementado en el texto literario, desde el siglo XVIII hasta el XX.

Los elementos que constituyen la estructura apelativa de un texto son los siguientes:

1) los lugares de indeterminación, que son consecuencia de las diferentes perspectivas esquematizadas;

2) hay que analizar los lugares comunicativamente privilegiados de un texto literario. Éstos corresponderían a lo que Gerard Genette llama "peritextos", es decir, el título, el subtítulo, el prólogo, el epílogo, la contraportada, la dedicatoria, el epígrafe, etc. Son señales que tienen la función de atraer el horizonte de expectativas del lector, son como un faro que orienta y atrae.

3) Para mantener el interés de la lectura, los autores establecen cortes: interrumpen la acción en un momento dado. Mediante estos cortes los autores manejan y estimulan al lector.

4) Los elementos extratextuales serían las pausas en los periodos de publicación: el caso clásico son las novelas de entregas del siglo XIX.

5) Los comentarios de la voz autorial. Pueden ser de dos tipos:

a) los comentarios que limitan la participación del lector al eliminar vacíos (como cuando hay un juicio hacia un personaje, por ejemplo). Estos comentarios disminuyen la participación del lector, pero permiten al autor unificar la concepción del relato.

b) Los comentarios que abren más perspectivas para el lector.

Sin la pretensión de utilizar exhaustivamente esta teoría, tomé, de manera general y suelta, su enfoque amplio. Por ello no considero necesario ahondar más en el corpus teórico de la recepción. Sirvan estas páginas a manera de marco espacioso, como punto de referencia y partida para el estudio que sigue.

PRIMERA PARTE



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CAPITULO I. La intención de sentido del texto

1 La conducta ideal de las mujeres

Uno de los temas de La Calandria es la imposibilidad de la movilidad social: la necesidad, para el buen funcionamiento de la sociedad, de que cada uno de sus integrantes reconozca y acepte su lugar en ella y, sobre todo, que no se intenten violentar las fronteras existentes entre un grupo social y otro. Una suerte de determinismo, aunque atemperado, permea la novela.

Asimismo, La Calandria plantea para las mujeres un comportamiento ideal que, de no ser observado, tendrá su castigo. Julia Tuñón, en su prólogo al tercer volumen dedicado al siglo XIX de El álbum de la mujer, escribe:

La mujer no es asimilable sin más al mundo doméstico como no sea en algunos sectores de clase, precisamente los que tenían recursos y medios para definir el "deber ser" de la moral social. Ver las fuentes primarias nos hace percatarnos de la diferencia entre 'hecho y derecho, entre idea y realidad. Nos hace ver las relaciones de ida y vuelta entre ambas, la dificultad o imposibilidad para conciliarlas a veces, pero en otras la fluidez con que se combinan, y el peso de cada una de ellas en la otra. Una primera lectura de cierto material nos hace sentir absurdo el discurso moral, tan excesivo en cuanto a la rigidez sexual y a la cortesía, tan cursi en la caracterización del pudor, la virginidad, la discreción. Sólo cuando accedemos a los mundos reales estos acartonamientos pueden explicarse: se trataba de conjurar los excesos de la vida con la medicina de la decencia, y al fallar ésta se aumentaba la dosis: como los médicos que ante el debilitamiento producido por una anemia recetaban ¡otra sangría! (13-14).

Dejando de lado el uso de términos como "curso" y "absurdo" para caracterizar el discurso del siglo XIX --que (des)califican pero no intentan ofrecer una explicación--, es posible aplicar el esquema que ésta plantea a La Calandria. El caso que presenta Delgado sirvió, basado o no en las intenciones conscientes o inconscientes del autor, para ofrecer un ejemplo de lo que debía y no debía hacerse.

Carmen, la protagonista de la novela, es una hija ilegítima. Silvia Arrom descubrió que

hay considerable evidencia de que la ilegitimidad estaba muy difundida entre las clases bajas urbanas. En un estudio de los registros de nacimiento en cinco parroquias de la ciudad de México entre 1830 y 1842, Frederick Shaw descubrió que entre el 18 y el 33% de los nacimientos eran registrados como ilegítimos (Arrom 152).

Estas altas cifras eran parte de la realidad, pero en novelas como la de Delgado se siente la necesidad de intentar ponerles un fin, reducirlas, o al menos señalar los efectos negativos de tales casos.

El ideal social, religioso y moral era que la mujer perdiera la virginidad dentro del matrimonio, estado al cual debían aspirar las mujeres. Sin duda, la cantidad de mujeres "seducidas" fuera de los vínculos matrimoniales era alta, pero, de nueva cuenta, no asombra que en cierto tipo de literatura se aspire a plantear un ideal, en contraste con la realidad. En La Calandria el modelo ideal se da a través del viejo recurso del ejemplo negativo, de lo que no hay que hacer; se presenta una conducta reprobable con sus

consecuencias "naturales" negativas. Así, por oposición, se establece un ejemplo, un modelo.

Además de ser ilegítima, Carmen tiene debilidades y ambiciones. Las ambiciones per se no son reprobables, pero sí lo son cuando no pertenecen a los cánones aceptables y deseados; las de Carmen son de este tipo. También posee características que no corresponden del todo al ideal femenino de la época y que no son del agrado de Pancha ni de Gabriel. En el Jardín, por ejemplo, se atreve a decir que uno de los catrines es guapo, con la consiguiente reprobación de Gabriel. En un arranque de feminismo temprano, Carmen intenta defender su declaración protestando en contra de la diferencia aceptada en el comportamiento entre hombres y mujeres: "Lo que sea cierto no se ha de decir? No ustedes los hombres, cuando ven una muchacha bonita, y les gusta, lo dicen? Pues, ¿qué más tienen que nosotras?" (93-94). La respuesta de Gabriel es previsible y machista: "No, es muy distinto... Los hombres no pierden nada..." (94). Opera aquí la conocida diferencia en la aplicación de los estándares de moralidad para hombres y mujeres. Con respecto a la moral sexual, Martha Eva Rocha habla de "una doble moral vigente" en el porfiriato: "lo que en la mujer era calificado de adulterio y severamente castigado, en el hombre contaba con la aceptación social" (El álbum 4: 20). Carmen Ramos Escandón coincide:

Los varones tienen, en cuestiones de fidelidad conyugal y aventuras amorosas, un código más elástico. Sus amoríos extraconyugales eran "propios

de su naturaleza" y las mujeres toleraban y aceptaban esta doblez de códigos de conducta desde antes del matrimonio, pues sabemos que hasta "la más pura de las señoritas" toleraba las parrandas de su novio (Ramos 153).

Poco antes, ese mismo día, en el Jardín, Carmen muestra otro rasgo que no se ajusta al ideal femenino y que a Gabriel le resulta desagradable. Pancha, Petrita y Gabriel admiran con ternura a los niños y los tratan con amabilidad. Carmen permanece ajena y distante y declara sin ambages que no le gustan los niños: "¡Dios mé libre de sufrirlos!" (93). Catherine Hall, en "Sweet home" escribe:

para el trabajador, las comodidades de su vida dependían [...] de sus parientes femeninas. Sin embargo, a éstas se les exigían calificaciones diferentes de las de sus hermanas de la burguesía. Mientras los ideólogos burgueses hacían hincapié en los aspectos morales y administrativos de la feminidad, al ser mujeres las encargadas de proporcionar la inspiración moral y llevar los hogares, los prototipos de la buena esposa y madre de la clase obrera subrayaban las habilidades prácticas que al cocinar, limpiar y criar a los niños llevaban implícitas. La dignidad y la autoestima de una mujer radicaban en la correcta realización de estas tareas (81).

Es decir, Carmen no sólo rompe con el ideal femenino en general, sino en particular con el ideal de mujer entre su propia clase, la clase trabajadora.

Los dos desplantes de feminismo temprano son cualidades reprobables en ese momento. En estos dos casos, Gabriel sería el representante de la cultura masculina oficial, y a través suyo el narrador censura la aspiración de Carmen de expresar sus gustos igual que los hombres, así como su sinceridad al declarar que no le gustan los niños, negando

de ese modo lo que se supone es una de las cualidades y el destino inherentes de las mujeres: la maternidad. Al respecto, Julia Tuñón observa:

El rol de ama de casa se sublima crecientemente con el siglo: el hogar se va haciendo un templo y la mujer es su sacerdotisa. Pesa mucho porque es el centro de la crianza de la prole, la que lleva el nombre del padre. La función materna se dirige a propiciar todos los valores necesarios para que los hijos se conviertan en seres adecuados a su sociedad (32).

La maternidad se presenta como algo sublime, que provoca dulzura y sacrificios, risas y alegría. Su ejercicio da a la mujer un lugar fundamental en la familia y debe ser su labor prioritaria, el mayor de sus afanes (33).

Este ideal es el que Carmen parece rechazar en el parque, al manifestar disgusto hacia los niños. El narrador parece solidarizarse con la preocupación de Gabriel: "El mozo hizo un gesto de desagrado y se quedó pensativo" (93). Gabriel asume los ideales deseables para una mujer, en los que Carmen no parece encajar plenamente.

Para Martha Eva Rocha, la literatura --en el sentido de letra impresa, no necesariamente denominada así por posibles valores artísticos-- del siglo XIX "nos muestra dos estereotipos que aluden a dos únicos comportamientos sexuales: la mujer buena que se convertirá en madre y la mujer mala que sería prostituta" (El álbum 4: 19). Al mostrar su desagrado por los niños, Carmen tiende automáticamente a la segunda de las categorías. Esta división alude también a la lucha entre "los instintos (patentes en la prostituta) frente a la razón (representada

en la mujer honesta), como antes era presentada la materia frente al espíritu" (Rivière 58).

Tampoco Magdalena corresponde al ideal femenino decimonónico enunciado por Tuñón: estaría del lado de las prostitutas, pues, además de haber tenido varios amantes,

No sabía zurcir unos calzones, ni hacer una taza de chocolate; pero estaba repleta de sintaxis, de geografía y de historia, lo cual no era parte a librarla de ciertos disparatillos ortográficos. No era capaz de freír unos frijoles, pero sí de recitar y declamar con frenesí versos y más versos (68).

Aquí el barniz de "cultura" de Magdalena es motivo de reprobación de parte del narrador; dice, por ejemplo, que era "muy leida y escrebida" (68), en un comentario claramente irónico. La reprobación se da en parte por la superficialidad y el mal gusto literario de la mujer, pero también porque sus aficiones contrastan con su carencia de aquellas habilidades consideradas tradicionalmente femeninas. Basta recordar las palabras de Manuel Payno: "Cuando una mujer permite que su marido se ponga camisas hechas por la costurera, es prueba de que no lo ama tanto como debiera" (Payno "Aseo y gobierno de la casa" Sobre mujeres, amores y matrimonios, citado por Tuñón 31). Además, el gusto de Magdalena por la poesía la ha acercado al teatro e incluso "de buena gana se hubiera metido a cómica" (68), es decir, a una profesión que tampoco era muy bien vista entre la gente decente. Así, tanto a través de la conducta de Magdalena como de la de Carmen, el narrador advierte a las mujeres de los peligros que las acechan y de la

lamentable situación a la que pueden llegar. Magdalena, es preciso recordar, es mulata.¹

2 Los peligros para una mujer sola

Al quedar sola y huérfana de madre, Carmen es "carne para los lobos" (3) según Pancha, una de las vecinas, además de su "carita de manzana, tan coscolina y tan alegre!" (3). Las vecinas comentan el notable parecido entre Carmen y su media hermana, la hija de don Eduardo que sí vive con él, que sí nació dentro de un vínculo sancionado legal y religiosamente. El parecido entre Carmen y Lola es visible, la diferencia de cunas determinante. Petrita dice: "Póngale vd. a Carmen los vestidos de la otra, el peinado alto, el sombrerito, y no hay diferencia" (4), pero añade, estableciendo claramente la distancia que las separa y compadeciéndose de Carmen: "¡Pobre muchacha!" (4). Es decir, las características físicas pueden ser las mismas, pero hay un abismo entre ambas por haber nacido en circunstancias opuestas.

También Alberto Rosas y sus amigos advierten que Carmen es un híbrido y que no pertenece claramente a su clase. En la plaza, al principio consideran a la joven "una gata",

¹ Aunque no se refiere a los mulatos, viene a cuento lo que escribe Moisés González Navarro sobre el porfiriato. Cuando se consideraron las nacionalidades deseables para que emigraran a México, se descartaba a los negros, por considerarlos "ingratos, lascivos, ladrones, crueles, ebrios, en suma <<un ser inferior por sus condiciones morales y aun por su figura>>" (González Navarro 173).

pero observándola con mayor cuidado, exclaman: "Esta no es gata... Será hija de algún artesano, de algún ranchero pseudo... Tiene todo el aire de una señorita" (90). Es importante la expresión "el aire", pues se percatan de que no es totalmente una señorita, dada la compañía en la que se encuentra y dada su vestimenta, pero reconocen que tiene "el aire". Aun sin conocer la relación familiar entre Carmen y Lola, advierten el parecido entre ambas: "Ésta en su clase debe ser como Lola Ortiz... y se le parece mucho!" (91).

Después de la muerte de Guadalupe --la madre de Carmen-- Pancha, una de las vecinas, está dispuesta a recoger a la huérfana. Las demás mujeres le advierten, en un anticipo de la probable conducta de Carmen: "¡Cría cuervos para que te saquen los ojos!" (4). Petra insiste: "Vd. sabe lo que hace; pero yo no me metía en eso. Para qué quiere vd. buscarse ruidos. La muchacha es bonita, pero muy alegre de ojos, a todos les enseña los dientes, con todos se ríe, y no hace más que cantar; por eso le pusieron el apodo" (7). Desde las primeras páginas queda plenamente establecida la tendencia ligera de Carmen, su alegría --que aquí equivale a coqueteo--, su sonreír indiscriminado, características que la hacen más atractiva y por tanto colocan en mayor peligro.

El peligro que acecha a Carmen aparece una y otra vez, preparando así al lector para lo que sigue, y anunciándole la línea de acción. En el velorio de Guadalupe, al saber que Pancha acogerá a Carmen, un amigo de Gabriel lo envidia y sugiere la posibilidad de una ventaja sexual de parte del

ebanista. Le recuerda a una tal Marcela que fue seducida, tal vez por el propio carpintero. Gabriel se defiende y niega su culpabilidad. El responsable, según él, fue, significativamente, un muchacho "de bigotes engomados" (26), lo cual alude, sin duda, a una persona de clase económica y social más alta, es decir, a un lechugino. Y añade, de manera señalada: "Pues ése; ya sabes que los catrines son los que se emparejan con las gatas. ¡La ropa, hermano, la ropa!" (26). Al referirse a la ropa del catrín, Gabriel justifica el atractivo que ese tipo de hombres puede tener para mujeres más humildes. En apenas cuatro capítulos ya hemos tenido noticia de al menos dos mujeres humildes seducidas por catrines: Guadalupe y Marcela. La tercera y más importante será Carmen.

3 El papel del padre

Carmen es un producto híbrido entre dos clases sociales y económicas. Es resultado de la relación no sancionada por el matrimonio entre una lavandera y un señor rico, de clase acomodada. Los cánones no escritos indican que la joven "hereda" la clase social de la madre. El padre, don Eduardo, no niega su paternidad y se ha ocupado --si bien de una manera más bien exigua e inconstante-- de la madre y de la hija, al decir de las vecinas. Carmen, como era "natural", se quedó con la madre. Una vez muerta Guadalupe, la joven alberga la esperanza remota de irse a vivir con el padre.

Pero es significativo que el narrador se refiera constante y reiteradamente a Carmen como "la huérfana", pues, para fines prácticos, es como si no tuviera progenitor. Hay así un doble estándar: por un lado, se reitera la importancia del padre y se respeta y reconoce su derecho a intervenir en la vida de sus hijos,² aun cuando éstos sean ilegítimos y aquél no se haya ocupado totalmente de ellos; pero, por otro, se le puede criticar que no cumpla con esas obligaciones. Carmen es, pues, ilegítima: "El <<mal nacimiento>> es un oprobio inexpiable y, para el bastardo, una tara indeleble. Sin legitimidad, hele ahí a merced de todas las explotaciones, de todas las humillaciones" (274), escribe Michelle Perot en "Dramas y conflictos familiares".

Con respecto a su padre, Carmen guarda la misma relación de ambigüedad. Nunca lo enjuicia ni lo reprueba por haber seducido y abandonado a su madre embarazada, o por no llevársela a vivir con él cuando Guadalupe muere; lamenta su situación personal y aspira a llevar la vida de su hermana; oscila entre asumir su orfandad y soñar en vivir como Lola.

Pancha tiene también una actitud ambigua hacia Ortiz. Como las demás vecinas del patio, considera que "el capitalista" no se ha ocupado suficientemente de su hija, pero siempre lo tiene en cuenta. Cuando empieza a sospechar de los amores entre Gabriel y Carmen, le preocupa que la

² Michelle Perrot escribe: "Figura clave de la familia tanto como de la sociedad civil, el padre domina con su estatura la historia de la vida privada a lo largo del siglo XIX" (127).

convivencia entre los jóvenes y la atracción que siente uno por otro, vayan a propiciar una ocasión deshonrosa; también se preocupa de la posible opinión del señor Ortiz: "Buenas cuentas le daba yo al señor Eduardo" (59). Pancha acepta así el peso que se otorga a la paternidad, en general, y el peso que el prestigio que alguien de posición acomodada tiene en la sociedad --aun cuando se trate de un padre "desnaturalizado" y hasta cierto punto irresponsable.

La preocupación de doña Pancha resurge en el capítulo 13. Carmen ha regresado bebida de la comida en casa de Malena. La quintañona se arrepiente de haberla dejado ir. Reaparece la sombra del padre adinerado: "¿Qué dirá don Eduardo cuando lo sepa!" (123). Curiosamente, también las vecinas se preocupan por don Eduardo, aun cuando todas han mencionado que es un "padre sin entrañas" (7). De nuevo, se siente el peso de la autoridad formal, que no la éticamente legítima, y de la riqueza y situación del señor Ortiz ("¿Qué dirá don Eduardo cuando sepa estos desórdenes?" (127)). Llama la atención que todos se preocupen por el "capitalista", cuando su conducta, al menos en lo que respecta a Guadalupe y a Carmen, dista de ser ejemplar. Hay tal vez una disculpa implícita a los errores de juventud y una justificación también implícita al hecho de que los hombres tengan ese tipo de aventuras.

La propia Carmen trae a su padre a cuento cuando le conviene, pese a la escasa atención que el hombre le ha dispensado a ella y a su madre. La figura del padre le

resulta un arma conveniente en la discusión con una ... que pone fin a la convivencia entre ambas. La mala influencia de Malena parece empezar a surtir efecto. La quintañona la reprende por el estado en el que llegó la noche anterior. Carmen, envalentonada por los piropos del catrín y por haber sido el centro de atención durante la comida en casa de Jurado y Malena, se siente lo suficientemente fuerte y libre, como para no aceptar los regaños sanos y bienintencionados de Pancha. El recurso de Carmen de mencionar a su padre como el único con "derecho a gobernarla" (128) es más bien retórico, pues Ortiz nunca ha intervenido en ese sentido. Frente a Pancha, se trata de una declaración de libertad e independencia. Contrariamente a las afirmaciones de Carmen, en esa discusión sale a la luz que hace meses que su padre no le ha dado a Pancha "ni un tlaco" (128) para su manutención. En esa discusión también nos enteramos de que Guadalupe desaprobaba la amistad entre Malena y Carmen.

Ortiz no interviene de una manera directa y decisiva en la situación de Carmen en esta etapa, y nunca le pide cuentas a Pancha, desentendiéndose de la joven. La muerte de Guadalupe hubiera sido una excelente oportunidad para que, de desearlo, Ortiz se hubiera llevado a Carmen a vivir a su casa, pero simplemente deja que las cosas sigan su curso y no impide que Pancha la "adopte": no lo hace para no verse obligado a informar a Lolita de la existencia de Carmen. Interviene más tarde, cuando Carmen se ha ido a casa de

Magdalena, y Pancha le comunica la noticia por escrito. Sin considerar muy seriamente la posibilidad de recoger a la hija ilegítima, busca la participación del Padre González y logra convencerlo de que se lleve a Carmen a San Andrés Xochiapan. Ya casi al final de la novela, ante la insistencia del cura, se muestra dispuesto a adoptar a Carmen, pero ya es demasiado tarde. El día en que el señor Ortiz está dispuesto a partir al pueblo, en compañía de su hija, para recoger a Carmen, se entera, junto con el cura, de que la joven ha huído de la casa cural. En ese momento, el señor Ortiz da por terminada su frágil y casi inexistente relación con Carmen y la abandona a su suerte, tal vez aliviado por el giro de los acontecimientos.

4 Las aspiraciones de movilidad social

Las aspiraciones de Carmen serán acicateadas, irónicamente, por el propio Gabriel. El carpintero menciona en varias ocasiones la ambición de Carmen, tal vez en un intento de situarla en su verdadera condición, pero el resultado es justamente el opuesto, pues sólo logra incrementar la añoranza de la joven por una vida acomodada. Malena es el otro acicate que impulsa a Carmen a buscar algo "mejor" y aceptar los amores del catrín. Es importante señalar que estas ambiciones y añoranzas ya existen en Carmen, y que los comentarios reprobatorios y aprobatorios de parte de Gabriel y Malena, respectivamente, encuentran un eco en sus

esperanzas. Puede afirmarse así que, si bien hay una alta dosis de determinismo en su destino, existen bases claras dentro del carácter de Carmen que se enlazan con él. En esa medida, la novela no se rige por un determinismo puro, por el cumplimiento inexorable de un destino, ajeno tal vez a la protagonista, pues el narrador es lo suficientemente hábil para enfatizar una y otra vez las debilidades de su carácter y las ambiciones que la llevan a creer en las promesas del lechugino y hacer caso omiso del amor del carpintero. Pancha es quien advierte claramente los defectos de Carmen. Ya en el capítulo 8 lamenta la ambición de la joven: "¡Lástima que Carmen sea así, tan alzada!" (59). "Siempre con que si su hermana es la más bonita; con que su padre es muy rico, y que ella es muy decente..." (60).

Tacho, un amigo de Gabriel, le hace ver algo que tal vez el carpintero no había advertido. Gabriel está disgustado porque Carmen ha aceptado comer en casa de Malena y aún no ha llegado a casa. Presiente, acertadamente, que el catrín la estará cortejando. Hasta ese momento, Gabriel ha exculpado a Carmen y responsabilizado a los demás de su tardanza. Pero Tacho le abre los ojos. Dice que el catrín "está en su derecho" de cortejar a Carmen, pero divide la responsabilidad entre las dos partes de la relación: "Una cosa es que él le diga... y otra que ella le haga caso" (121). Este comentario diluye, de nueva cuenta, un cierto determinismo ciego en lo que se refiere al destino de Carmen, puesto que se le permite la capacidad de decisión

frente a una disyuntiva. Según esto, Carmen podría rechazar al catrín. Sin embargo, sus defectos --la ambición y su inconformidad social ante su situación--, le impiden tomar una decisión totalmente libre y terminan por doblegar su resistencia.

La propia Carmen, en la tranquilidad de San Andrés Xochiapan, reconocerá su parte de responsabilidad en la situación: "¡Para qué me creí de Alberto! La culpa es mía, sí, mía. Magdalena me dijo tanto, tanto de él... que me fasciné, me deslumbré con la elegancia de su traje, con su porte aristocrático, y di oído a sus palabras" (242-243).³

En el capítulo 29 el narrador retoma la actitud ambigua en Carmen y la fuerte tentación que para ella significa Alberto. Aparentemente está decidida a intentar reconquistar a Gabriel y le ha enviado un recado con Angelito. Mientras se cose un vestido nuevo, preparándose para cuando el carpintero se anime a visitar el vecino pueblo de Pluviosilla, llega una misiva del siempre insistente Alberto. La reacción de Carmen es significativa: "La joven recorrió precipitadamente las cuatro planas, aspiró el aroma de que estaba impregnado el papel, y luego arrojó con desdén la carta sobre la mesa, y siguió cosiendo" (264). Es decir, aparentemente está decidida a no prestar oídos a los requiebros del catrín, pero hay un gesto inconsciente que la

³ Hay una diferencia notable entre Concha de Ensalada de pollos y Carmen de La Calandria. El narrador de la primera novela hace que Concha se lamente de su "mala suerte": "Amé a Arturo; yo debía haber amado al sastre o al de la guitarra; pero esa fue mi suerte" (191).

traiciona: "aspiró el aroma de que estaba impregnado el papel": aún se encuentra bajo una cierta irresistible atracción del catrín y lo que él significa --el lujo, el refinamiento, la elegancia y también la comodidad.

La aspiración de Carmen de elevarse social y económicamente está muy ligada a su admiración por la buena ropa y el lujo. Hay aquí una doble actitud reprobatoria de parte del narrador. Por un lado, está la censura social, en un sentido más amplio, de quienes, sin merecerlo --en este caso por no haber nacido en buena cuna de parte de los dos padres--, aspiran a una clase social que no les pertenece. Por otro, está la desaprobación del aspecto vano: la atracción que la buena ropa ejerce en Carmen. Doña Emilia Serrano de Wilson, en Las perlas del corazón; deber y aspiraciones de la mujer en su vida íntima (1883), advierte sobre la necesidad de que la mujer "reflexione en su misión sublime" y se considere "no como un ser frívolo y dedicado sólo a la vanidad o a lo superfluo" (El álbum 4: 36). Es decir, las aspiraciones de Carmen también son condenables en el ámbito de lo considerado el ideal femenino, pues se deja llevar por las apariencias frívolas y superficiales del lujo y la elegancia. Blanca Estrella, en "El libro de oro de las casadas", publicado en El Correo de las Señoras (1885), va más allá que la señora Wilson:

El hogar te formó un templo y el amor un altar. Si para fabricarlo hiciste un gran acopio de virtudes, no hay duda, tu conservarás en ese templo tu majestad divina. Si por el contrario, te alzaste sólo sobre tu

vanidad o tu hermosura, tu caída será inevitable. Y puedes rodar hasta el fango (El álbum 4: 47).

En la misma línea se inscribe el artículo sobre la "Prostitución clandestina" en La Convención Radical Obrera (1887). Ahí se afirma que el principal origen de la prostitución es "el amor al lujo, y su constante alimento es la imposibilidad de obtener ese lujo por medios honrados" (El álbum 4: 111).

José María Rivera, en su retrato de "La Costurera" en Los mexicanos pintados por sí mismos (1855), escribe:

Como costurera, fácil es comprender que está más expuesta a la tentación por aquello de que el que anda en la miel algo se le pega. ¿A dónde encontrar esa heroica muger que a la vista de un elegante traje, de un hermoso sombrero y de una riquísima manteleta, no sienta un deseo vivo y pensante de poseer esos adornos? Si Diógenes hubiera intentado encontrar esa muger prodigio, y hubiera tenido un sol en vez de una linterna, perdería su tiempo y nada hallaría. ¡Y la pobre costurera pudiera escapar de tan activo contagio! Pronto llega a envidiar esas galas y perfumes, envidia que tiene por síntoma primero, ese esmero en peinarse bien y arreglar su humilde vestido. La tentación es fuerte, y nutrida por la vista continua de un elegante que, rondando el cajón, la asedia a señas: llega a conocer que su vestido de indiana bien pudiera ser de muselina y esta idea comienza a desvelarla. Ambiciona lo que no puede alcanzar sin ayuda, y como el hombre sirve de ayuda a la muger, raciocina nuestra costurera que si hubiera un hombre que la amara le llenaría sus deseos... y ese hombre lo tiene casi a su alcance. Recibe una cartita, o un mensaje verbal, o tiene una entrevista con el bello Luzbel de sus tentaciones, y piensa en escala ascendente, y arrastrada por las dulces palabras que oyó, se imagina que la muselina puede trocarse aun en gro o terciopelo (Los mexicanos 71-72).

La diferencia entre Carmen en La Calandria y la costurera de Rivera reside en que la primera se siente con derecho a aspirar a otra clase, a la del padre, mientras que la

segunda cimienta sus ambiciones, para su descriptor, en la pura envidia y admiración.

5 La influencia del medio y de la herencia

Carmen no sólo ha "heredado" la condición social de la madre, sino también la "propensión" al pecado, como se reitera una y otra vez. Ha vivido con su madre en una vecindad de lavanderas, en un "barrio extremo" de la ciudad; es decir, la marginalidad ha sido no sólo social y económica, sino física. Ha crecido entre "la flor y nata de las lavanderas y planchadoras de la población" (4), según un comentario irónico del narrador.

La herencia que Guadalupe le deja a su hija es múltiple. Guadalupe es una mujer ignorante, impreparada y pobre que, una vez seducida y abandonada, sólo puede dedicarse a algún trabajo de lo que hoy se llama el sector de los servicios, en este caso, a lavar ajeno, o a la prostitución más o menos abierta, como en el caso de Magdalena --quien en su nombre lleva la fama. La vida de arduo trabajo, penurias y mala alimentación e higiene la hacen contraer tuberculosis, enfermedad de la que muere. En el siglo pasado esta enfermedad cobró abundantes víctimas, tanto en la vida real como en la literaria.⁴

⁴ Moisés González Navarro registra 10 857 muertes en 1896 y 12 945 en 1903 causadas por tuberculosis. En esa época se pensaba que la mala alimentación, las aglomeraciones humanas, la ignorancia y el desaseo ocasionaban la enfermedad. "Un profesor de medicina sostuvo que la mayor

En el capítulo 17 el narrador describe la guapura de Gabriel y sigue: "Carmen también era bella. Florida juventud que sería espléndida, si aquella lozanía de la joven no fuera la de la mujer linfática por herencia, que ocultaba el germen de incurable enfermedad" (164). El narrador se refiere aquí a la propensión "a la degeneración escrofulosa y tuberculosa", según define el linfatismo el Diccionario de la lengua española de la Real Academia; sin embargo, el término "enfermedad" bien puede referirse también a la social, es decir, a la inclinación de Carmen al "pecado", a seguir sin remedio el mismo destino de la madre.

Mucho más adelante, en el capítulo 30, Pancha insiste en lo mismo. Al intentar disuadir a Gabriel de su amor por Carmen, "le hizo reflexiones justísimas acerca del origen de Carmen, advirtiéndole que ésta podía heredar el mal de la madre" (118). El narrador interviene de manera clara en el adjetivo "justísimas", con el que se pone del lado de Pancha. Si bien podría tratarse de la mera descripción del hecho de que Carmen es hija ilegítima, el adjetivo valorativo y sentencioso le otorga a las reflexiones un peso mucho mayor y pone en evidencia la intención y el punto de vista del autor. Carmen es hija ilegítima, pero ni Pancha ni el narrador tienen la distancia necesaria para considerar parte de las víctimas de la tuberculosis se localizaban entre los obreros y la servidumbre de los grandes centros urbanos [...]. Esto se debía en buena medida al bajo sueldo que se les pagaba y a la falta de higiene de los talleres y las fábricas, siempre carentes de sol, aire y luz" (González Navarro 60). Robert Koch aisló el bacilo de la tuberculosis en 1882.

este hecho sin connotaciones éticas y sin que tenga trascendencia en la persona de Carmen, pese a que es claro --para nosotros, ahora-- que la responsabilidad del estado de ilegitimidad no es atribuible de modo alguno a la joven. Vale la pena repetir, asimismo, que "el mal" de Guadalupe puede abarcar aquí tanto la tuberculosis como la proclividad al pecado. Carmen cumplirá las predicciones de Pancha, por lo menos en lo que respecta a su caída. Pero Pancha no se queda ahí: al señalarle a Gabriel los defectos de Carmen, añade: "y lo que era peor, la tendencia al lujo que fue su perdición" (118). Aquí descubrimos, una vez más, la condena irremisible que Pancha lanza sobre Carmen. Al hablar en pasado ("fue"), Pancha da por hecho la mala sangre de Carmen. Para la madre de Gabriel, la joven ya está perdida. Es significativa la aparición de "lo peor", que alude directamente a la incapacidad de Carmen de conformarse con su clase y situación. Su "tendencia al lujo" será sin duda su "perdición".

El narrador comparte con Pancha sus ideas con respecto a la herencia:

Alberto y Magdalena habían transformado a la Calandria. Ya no era aquella joven de otros días tímida, soñadora y sencilla; quedaba en ella todavía algo, como un reflejo, de la regocijada ingenuidad de otro tiempo; ingenuidad rayana en la ligereza, a través de la cual un observador profundo habría descubierto fatales tendencias, y que era como el encanto principal de aquella hermosura pálida y de aquella juventud siempre festiva, iluminada por unos ojos negros, rasgados, en cuyas pupilas centelleaba a veces deslumbrador relámpago de lúbricos anhelos (161).

Es interesante la técnica del narrador. No le dice directamente al lector que crea que Carmen tiene "fatales tendencias". Inventa la categoría de un "observador profundo", anónimo e impersonal, con el cual cualquier lector puede --y supuestamente aspiraría a-- identificarse, para que, a través de él, perciba las "fatales tendencias" de Carmen. Parecería que estas tendencias siempre hubieran estado presentes, de modo latente, y que, en el medio ambiente adecuado afloraran (aquí en casa de Malena, con la amistad de Rosas).

Además, describe a Carmen con términos que poseen fuertes connotaciones sexuales, de las que no parecen estar hechas para ser ejercidas dentro del matrimonio.

A Pancha le queda clarísimo el lugar que cada persona debe ocupar en la sociedad. Sabe, asimismo, que ese lugar es inamovible y que la pretensión de violar las fronteras es causa ineludible de problemas. La quintañona sabe que el catrín Alberto Rosas no se casará con Carmen y así se lo hace saber a la joven. El consejo pone como ejemplo a Guadalupe: "Mira, Carmelita: no le hagas caso a ese señor; piensa que aunque tú eres de buena familia no ha de casarse contigo... [...] Mírate en el espejo de tu mamá. ¡Qué caro le costó haber creído en las promesas de tu padre! Hay que conocerse, hija" (131). Y remata con un refrán popular que resume la intención central del sentido del texto: "Cada oveja con su pareja" (131). Como Carmen no hace caso, la discusión sube de tono y ocasiona el rompimiento entre las

dos mujeres. Incapaz de convencerla, Pancha sentencia: "¡Has de tener el mismo fin de Guadalupe! ¡Y si no ya lo veremos!" (59), totalmente segura del castigo que cae sobre quienes no son capaces de reconocer los límites establecidos por el nacimiento y las fronteras entre las clases sociales. La rebeldía de Carmen la lleva a vivir con Malenita y a apresurar así su caída.

Poco después, Carmen ha cambiado, no sólo en su comportamiento, sino físicamente: "No estaba cubierta con aquel rebozo que tan bien sentaba su juvenil hermosura y que cuadraba maravillosamente con la sencilla condición de la muchacha" (198).⁵ Es decir, los miembros de una clase social deben reconocer y aceptar su lugar en la sociedad y seguir las reglas del grupo al que pertenece. Aspirar a un ascenso social y adoptar las reglas --en este caso del atuendo--, de otro grupo, significa una transgresión que no será bien vista ni aceptada por los dos grupos sociales en cuestión: el que se desea abandonar y al que se aspira a ingresar. Los adjetivos delatan el juicio desaprobatorio del narrador, para quien mejor haría la joven en aceptar y resignarse a su condición. "La dulce avecilla canora cambiaba de plumaje; no era ya la humilde lavandera. La hija del pueblo aspiraba a parecer una señorita. La coquetuela no sabía que con aquellas galas estaba menos bella" (198). El narrador tiene

⁵ En Ensalada de pollos, Concha usa para salir "el manto gris", que cambia por "un rebozo azul" en casa, prenda de la que dice el narrador, "es el más íntimo confidente de la mujer en México", ante el cual "las costumbres francesas se han estrellado" (135).

una opinión clara en este punto: una muchacha como Carmen es bella dentro de su medio, con la ropa que le corresponde, con la pareja que le toca.

También Gabriel es plenamente consciente del lugar que cada persona debe ocupar en la sociedad. En la escena de su rompimiento con Carmen, se compara negativamente con el catrín: "Es rico, sí, y yo soy un pobre... Es decente, sí, y yo soy un miserable artesano... por eso lo quieres!" (200-201). La diferencia fundamental entre ambos es que Gabriel ama a Carmen y Alberto no. El carpintero repite prácticamente palabra por palabra las ideas de Pancha: "pero los ricos con las ricas se casan, y los decentes con las que son decentes por padre y madre..." (201). En sus sueños de ambición, Carmen siempre ha hecho a un lado la herencia materna. En el curso de esa discusión, Gabriel responsabiliza a Carmen de su conducta, restándole, de nuevo, un carácter estrictamente determinista a la novela: "Te creíste de esa mulata... ¡qué hemos de hacer! ¡tú lo quisiste!" (201). Y poco después abunda, resumiendo la tragedia de Carmen: "Te olvidaste de quien eres" (202).

No sólo Pancha y Gabriel conocen el lugar que cada quien debe ocupar y aceptar en la sociedad. Esta idea es compartida también por Lolita Ortiz, la media hermana de Carmen, y su amiga Mary. En el Jardín de la Plaza se dan cuenta de que Carmen le resulta atractiva a Alberto Rosas y a su compañero y exclaman: "Yo no sé por qué la gente decente se olvida así de su clase, y rebaja su dignidad

hasta galantear a esas pobres muchachas!" (95). Pero la conducta de los jóvenes muestra que están en desacuerdo. Los cánones no escritos de la sociedad "permiten" que los catrines seduzcan a las jóvenes de clase baja, a las que no son "decentes". En el caso de Carmen, cuando Alberto Rosas declara ante sus amigos en la cantina que la seducción está cercana, uno de ellos se molesta, al enterarse de que Carmen es hija de don Eduardo Ruiz y media hermana de su novia. Pero la respuesta de Alberto es determinante: "Déjate de tonterías, Carlos... Si fuera hija legítima... entonces... ¡Eso sería otra cosa!..." (191), a lo que Carlos concede. La ilegitimidad de nacimiento condena automáticamente a Carmen a una posición en la que no está protegida por los derechos de la legalidad, en la que es susceptible de ser seducida sin mayores miramientos morales. Es decir, no se incurre en faltas a la moralidad ni a la ley al seducir a una mujer que, desde su nacimiento mismo, vive en un estado de inmoralidad e ilegitimidad --independientemente de que ella sea o no responsable.

Al vivir con Malenita, la caída de Carmen se halla cada vez más próxima. Gabriel ya había intentado que la joven rompiera su amistad con la mulata. Viviendo con ella, la separación es imposible. La opinión que Gabriel tiene de Malena no es en absoluto positiva:

una mujer como esa, que vive enredada, sí, Carmen, enredada con es huizachero de todos los diablos [...]. Yo la conocí cuando vivía con el gachupín de La Santanderina; después la tuvo Arriaga, el teniente, un macuache que todas las noches llegaba

borracho y le daba unas tundas de Jesús me valga... Los dos la echaron a la calle, y entonces encontró su pichón, el huizachero... [...] y la da de honrada, y de rica, cuando no es más que una soberana... (77-78).

Gabriel no llega a decirlo, pero los puntos suspensivos indican que considera a la mulata una prostituta. Su amistad puede convertir a Carmen en otra mujer perdida: "Quien con lobos anda, a aullar se enseña; lo malo se pega y yo no quiero que seas como esa maldita mulata" (103), le advierte.

Ciertamente Magdalena es una mala influencia para Carmen. No aprueba las relaciones amorosas entre Gabriel y la joven e intenta disuadirla de sus amores. Pese a su cuna, la alienta a abandonar su clase y a aspirar a algo más alto:

Tiene usted, hijita, la desgracia de no ser hija de matrimonio, es lástima; pero si eso no fuera y viviera usted con su padre, ¿quién de esos artesanitos se atrevería a mirarla? Oiga usted, Carmen, oígame usted; hay que salir de la esfera en que nacimos; los tiempos ya son otros; la ilustración pide, vamos, manda que procuremos subir... subir, hija, subir, sea como fuere! (70).

Apenas algunas semanas después de vivir con la mulata, Carmen ya ha hecho suyos los argumentos de su amiga. En la fiesta en casa de Solís, bailando con Rosas, piensa: "Si yo viviera con mi padre, si vistiera yo como mi hermana, ¿quién de estos artesanitos pobretones se atrevería a mirarme?" (158). Tal vez Magdalena esté satisfecha con su propia situación, pero no goza de la aprobación de los habitantes de la vecindad. La toleran, pero no aprueban su modo de vida.⁶ Gabriel, ya vimos, la considera una prostituta. Pero,

⁶ "En la medida en que la aldea es una comunidad que aspira a autoadministrarse y rehúsa la intervención exterior, los apremios de la censura interna se hacen en ella

en cuanto a la posibilidad de ascender socialmente, Magdalena se equivoca rotundamente: el fin de Carmen demostrará que no es posible salir de la esfera en que se nace y que los tiempos en la novela son los mismos, contrariamente a lo que sucedía en la móvil realidad mexicana de fines de siglo.⁷ No es casual que la equivocada sea una mujer como Magdalena, totalmente carente de autoridad moral, ignorante pero con humos de culta, mujer de un tinterillo y periodista sin escrúpulos ni principios y, por añadidura, gorda y mulata: gente así no es confiable y tiene que dar malos consejos y equivocarse.⁸ Sin embargo, Magdalena tiene una cualidad positiva: la generosidad, aunque atenuada por su carácter macabro, pues contribuye a los gastos del entierro de Guadalupe y, al final de la novela, paga el carruaje que transporta el cadáver de la infeliz suicida.⁹

particularmente densos. La vecindad es el tribunal de la reputación" (182), escribe Michelle Perrot.

⁷ Véase González Navarro (387) y Guerra (1: 338-365).

⁸ González Navarro escribe que en El Monitor Republicano se aseguró que "el negro era más holgazán, vicioso y menos inteligente que el indio" (172). Poco después de que un grupo de negros fue llevado a trabajar en la construcción del ferrocarril en Tampico, "se señaló la proclividad al vicio de los negros y la perspectiva de un mestizaje que empeoraría a la población mexicana" (172). Se consideraba que los negros eran "ingratos, lascivos, ladrones, crueles, ebrios, en suma <un ser inferior por sus condiciones morales y aun por su figura>" (173).

⁹ Con respecto al suicidio en el porfiriato, González Navarro señala que a la prensa católica le "preocupaba su aumento, casi uno por semana. [...] Todavía en la octava década del siglo XIX los suicidios eran esporádicos; pero treinta años más tarde se les tenía por endémicos. En un principio los practicaban sólo los estudiantes positivistas, y después aun las <<mujeres de cierta clase social>>. No faltó quien considerara que se trataba de una estúpida manía

El retiro de Carmen en San Andrés Xochiapan (capítulo 23 y ss.) da lugar a que Carmen reflexione y ponga las cosas en su sitio. La soledad, la paz y la tranquilidad del campo, la rutina y sencillez de la vida con el cura y su madre, ponen su situación en perspectiva, de donde se comprobará que don Eduardo Ortiz tenía razón y donde queda en relieve la importancia de un buen "ambiente" para una joven.

En el pueblo vecino a Pluviosilla Carmen afianza su amor por Gabriel, al tiempo que el recuerdo del catrín parece diluirse. Sin embargo, a fin de dejar margen para su futura "caída", el narrador no deja de señalar un espacio para las debilidades del carácter de la joven. Así, en las comparaciones entre Gabriel y Alberto que Carmen se pasa haciendo a través de una buena parte de la novela, acepta que el lechugino "la deslumbraba con la elegancia de su traje, con su aristocrático porte, con sus maneras cultas, con su palabra graciosa y ligera" (234). También acepta lo que la relación con Rosas significa para ella: "Alberto era para ella el bienestar, el lujo, la vida cómoda y brillante, como ella la merecía, como correspondía a una joven decente y hermosa" (234). Con estas acotaciones, el narrador deja asentado un cambio en la joven, pero que no es definitivo ni total. Prevalecen sus ambiciones y el deslumbramiento, aun cuando estos sentimientos vayan colocándose en el fondo y el

romántica" (González Navarro 430). Véanse también las páginas 72-80 de Aurelio de los Reyes. El suicidio, además, estaba relacionado con "la delincuencia y la criminalidad" (Rivière 33).

amor por Gabriel vaya cobrando fuerza. Debido a esta caracterización de la protagonista puede hablarse de la habilidad del narrador para crear personajes complejos, llenos de contradicciones y capaces de experimentar sentimientos opuestos de manera casi simultánea.

En la soledad del campo, asimismo, Carmen descubre con claridad la importancia que el amor tiene en su vida: "La vida es triste, desesperanzada, cuando no tenemos el alma satisfecha, cuando no amamos nada, cuando nadie nos ama. Yo, si un día me viera así... ¡no sé lo que haría!... ¡preferiría morir!..." (242). Estos pensamientos son una anticipación del futuro de Carmen. En este momento podría tratarse simplemente de la creación de un clima de suspenso, de expectativas, del mismo modo que antes el narrador hizo a Gabriel hablar de asesinar a la joven o a su rival, a fin de abrir posibilidades narrativas que luego pueden cumplirse o no. En el caso de Carmen se cumplirán.

6 El arte dentro del arte

La inclusión del arte dentro del arte ha sido un recurso utilizado para subrayar uno o varios de los temas de un texto. Mediante un reflejo del tema --alterado, deformado, invertido--, el autor arroja luz sobre alguna arista o motivo que desea subrayar.

Uno de los motivos de esta novela, como ya se ha visto, es la aspiración de Carmen; el personaje femenino

protagónico, a ser lo que no puede ser: pertenecer a la clase de su media hermana, de su padre. Este tema se plantea desde el principio y se manifiesta en la pintura y la música, así como en su personaje central. Aquí entra en juego la calidad del arte en cuestión. En contraste, está Gabriel, un carpintero que no quiere ser más que lo que es: un artesano.

Otro tema --muy socorrido en las novelas decimonónicas-- es la seducción de una joven humilde por parte de un hombre económica y socialmente acomodado. También este motivo encuentra ecos en las novelas y las obras de teatro dentro de La Calandria. Aquí el personaje Gabriel es espectador de obras teatrales y lector de novelas. Su ingenuidad --y tal vez su ignorancia-- lo llevan a identificar de manera total las representaciones teatrales y las novelas con la vida misma. En este punto, Rafael Delgado aspira a provocar un juicio moral en su lector, haciendo a un lado la calidad artística de las obras y novelas que lee Gabriel. Con base en un juicio moral, el autor desea que su lector se identifique plenamente con Gabriel en su condena a los lechuginos seductores.

Se percibe en esta novela, además, una distancia significativa entre el arte culto y el popular, propia del siglo XIX, compartida por el autor. Para Delgado, si bien el arte popular es susceptible de ser gozado y apreciado por personas no cultas e ignorantes, su efecto parece ser momentáneo y carecer de consecuencias; es el arte culto el

que tiene un efecto más perdurable e iluminador, incluso sobre estas personas, como le sucede a Carmen con la lectura de la "buena poesía". Es decir, aquí, Delgado, siguiendo la vieja idea humanista, considera que el buen arte produce una experiencia estética, sí, pero también enseña y contribuye a que quienes lo experimentan sean "mejores" como personas; en ello residiría su principal diferencia con el arte popular, o no culto.

Los productos artesanales del ebanista Gabriel, pese al material de baja calidad empleado, tienen también un efecto positivo en quienes los contemplan. Aquí lo importante es la buena intención de Gabriel, así como su sinceridad y, tal vez como consecuencia de ello, quienes contemplan sus objetos se ven reflejados de una manera profunda y tal vez incluso verdadera.

Al principio de la novela, Carmen y su madre viven en una vecindad conocida como la casa de San Cristóbal por un gran cuadro del santo que "estaba colocado en la parte superior del portón que comunicaba el zaguán con los anchos corredores que rodeaban el patio" (4). El tono de la descripción minuciosa del cuadro plantea y refuerza el tema central de la novela: es obra de un artista que quiere hacer algo para lo cual no está capacitado y que no le es posible: ha querido crear una obra de arte con recursos pobres e insuficientes. Como Carmen, aspira a vuelos más altos que sus capacidades y circunstancias. Así,

el gigantesco santo estaba representado en el acto de pasar impetuoso y espumante río, a cuyas márgenes, en las arenas rojizas, tal vez por un presentimiento del futuro naturalismo en el arte, no escatimó el piadoso Apeles caracolas ni conchas (5).

La comparación entre el célebre pintor griego con el anónimo y humilde pintor de la provincia mexicana continúa la línea irónica de la descripción, que sigue en este tono:

Al otro lado del torrente, detrás del árbol, cedro, roble, encina o lo que fuera, que a darle figura determinada no alcanzaron los ingenios del artista, en el segundo término del cuadro, un ermitaño de luenga barba, calada la capucha de su hábito color de ocre con tonos de chocolate quemado, miraba absorto y boquiabierto a quien tan sereno iba cruzando el vado (5).

El narrador es sutil en su ironía, pues alterna términos serios, usuales en la descripción de obras de arte, con términos de uso coloquial --"con tonos de chocolate", no los más adecuados a la excelsitud a la que parece aspirar el artista-- que reducen al San Cristóbal, sin que el narrador lo diga explícitamente, a su verdadera magnitud de bodrio cursi y mal pintado. El fondo tampoco queda exento de la pluma del ironista: "un cielo semi-purpúreo y anaranjado, que, incendiado por los fulgores del sol poniente, completaba la mística belleza que al conjunto quiso dar el pintor" (6). Sobresale el quiso del pintor, con una posible implicación lógica que el narrador deja al lector que complete: y no pudo.

La amable ironía de Delgado es efectiva en poner en su sitio de arte de mala o baja calidad al San Cristóbal, por un lado, y por otro, en transmitir cierta indulgencia hacia el pintor, que hizo lo mejor que pudo con su escaso o nulo

talento. Aprecia, es preciso decirlo, las intenciones del pintor, las cuales, sin embargo, no cubren el hueco producido por la ausencia de talento.¹⁰

El cuadro del santo es la primera inclusión en La Calandria de un objeto artístico --o que al menos aspira a serlo. Es significativo que las demás instancias en que se vuelve a introducir cuadros, se trata de obras que aspiran a ser lo que no pueden llegar a ser, de calidad mediana o francamente malos, asociados con las clases bajas o medias bajas a las que pertenecen muchos de los personajes de esta novela. Pese a la baja o mala calidad --juicio del narrador--, los carpinteros, obreros y lavanderas aprecian y valoran el arte que tienen a la mano, el arte del que se rodean. El narrador escribe desde la posición de un hombre culto, conocedor del arte aceptado como tal entre las clases dominantes y desdeñoso, aunque no exento de cierta simpatía e indulgencia, hacia el arte producido y apreciado entre las clases bajas. Delgado conserva así la división entre la llamada alta cultura y la baja, presente en el siglo XIX.

Carmen está relacionada con la música desde su nombre mismo: en latín quiere decir verso, composición poética. La

¹⁰ También Magdalena, en el plano social, aspira a ser lo que no es. Para recibir a Alberto Rosas y otros amigos saca todos "los tesoros del aparador", que consisten en una "vajilla desigual", algunos platos "de burda imitación chinesca; otros pintados con dibujos fantásticos: flores imposibles, frutas de otros mundos" (96), mientras que las copas son servidas en una "charola de imitación japonesa" (111).

primera vez que la oímos cantar, acompañada de una guitarra, el narrador escribe:

Tras los acordes del preludio, tras el rasgueo nervioso, al són de uno de esos acompañamientos populares, desatinados e incorrectos, en que los bordones hacen el gasto, y que provocan la risa de los músicos sabihondos y de verdad, pero en los cuales palpita la vida con todas las ternezas amorosas y con todos los arrebatos de la pasión, entonó la joven, en sol menor, una rima de Bécquer, lánguida como las brisas de cármenes sevillanos, con una melodía importuna, si se quiere monstruosa, vamos, un pecado mayúsculo contra los cánones del arte, que pretendía interpretar a maravilla las divinas estrofas del poeta (46-47).

Desde uno de los primeros contactos de los personajes con el arte --en este caso Carmen y la música-- se advierte una tendencia que se mantendrá en el resto de la novela. El narrador observa la relación desde su posición de "alta" cultura, desde la cual asume una objetividad y legitimidad para juzgar. Pese a los "acompañamientos populares, desatinados e incorrectos", pese a la melodía "importuna", "si se quiere monstruosa", los que escuchan a la Calandria (Gabriel, doña Pancha, y más tarde varias de las vecinas) lo hacen con "embeleso" y "admiración". La calidad de la música y del canto de Carmen es ampliamente aprobada y apreciada por su público.

La excepción a la tendencia del narrador a establecer vínculos entre sus personajes y un arte de baja o mala calidad se da en San Andrés Xochiapan. Ahí, Carmen lee libros de la biblioteca del Padre González. El que elige es de versos; por el contexto, puede tratarse de los poemas de Ignacio Montes de Oca y Obregón (1840-1921), conocido

también como Ipandro Acaico, quien fuera obispo de San Luis Potosí. Dejando de lado el hecho de que Carmen no entiende muchas de las palabras de la poesía, es interesante su reacción al leer las bucólicas:

La grata lectura no sirvió más que para agravar el estado de su ánimo. Las bellezas descritas, digamos maravillosamente pintadas, en aquellos versos; --y la pobre huérfana no las penetraba todas-- el sentimiento de la naturaleza expresado en ellos con arte insuperable; la ingenuidad campesina, inspiradora de aquellos sonetos; la pasión que a través del velo idílico sonreía y cantaba; el plácido contentamiento de la vida que informaba tan dulces y brillantes poesías, avivaron en el alma de la entristecida doncella la aspiración a lo bello, aumentaron la melancolía que le hacía pensar en dichas y venturanzas amorosas, y dieron alas a su imaginación ardiente, alas incansables para volar por los espacios del ensueño (242-243).

La relación de Carmen con esta poesía se aparta de las relaciones entre otros personajes y otras manifestaciones artísticas; también es distinta del ya mencionado vínculo entre la joven y la música. Aquí ella entra en contacto con lo que el narrador considera un arte superior. El efecto que esta lectura tiene en ella es de mucho mayor alcance que en los demás casos: en el curso de las dos siguientes páginas Carmen será capaz de reflexionar sensatamente sobre su situación, sus errores, la sinceridad de su amor por Gabriel, sus ambiciones y envidias. Ciertamente, esta reflexión no se da únicamente catalizada por la lectura de la poesía bucólica; además, se encuentra en un medio ambiente sano, religioso y amable --aunque aburrido--,

alejada de las malas influencias e inaccesible (al menos durante algunas semanas) a los asedios de Alberto Rosas.

En el resto de la novela aparecen obras de distintos campos artísticos, las más de las veces en relación con Gabriel. En el capítulo 16, el carpintero de la provincia veracruzana logra aplacar un poco su tristeza y cólera ante la partida de Carmen a casa de Malena, frente a un cromo colgado en una fonda de la ciudad veracruzana, con un paisaje alpino (!):

En medio de su pena, en medio del profundo dolor que le oprimía el corazón, y de la agitación de su espíritu, se complacía en mirar los boscajes sombríos y los retiros húmedos, y a pesar suyo volvían a su mente las apacibles imágenes rústicas, los horizontes dilatados, luminosos, sin nubes, los praderíos desiertos, las cimas altísimas que se le antojaban islas de salvación (142).

La naturaleza ideal, despoblada, irreal, trae paz, descanso y consuelo a Gabriel. Aquí, la función del arte sería la de inducir un estado de tranquilidad a través del goce estético. La contemplación del cromo produce una burbuja espacial y temporal en la que sólo existe el carpintero frente al cuadro, dejando de lado sus penas y tristezas. Además,

Gabriel contemplaba con suma atención aquel cuadro cuyos pormenores iban tomando para él proporciones verdaderas, como si por modo prestigioso [sic] la pintura se tornara en realidad (142).

Al igual que el cuadro de San Cristóbal en la vecindad, el de la fonda no tiene un alto valor artístico para el narrador: "un bosque, dibujado Dios sabe cómo, pero rico de colores, con todos los tonos de opulenta vegetación alpina"

(141). Parecería que el arte --o algunas manifestaciones que incluso no llegan, pero que aspiran a serlo--, independientemente de su calidad, puede producir lo más variados sentimientos en sus observadores. El efecto dependería más de la sensibilidad del receptor que de la habilidad del artista, parece insinuar el narrador.

El ebanista experimentará la misma sensación de la realidad del arte más adelante, frente al teatro y las novelas.

Gabriel tiene contacto con otra manifestación artística en el capítulo 13. No sólo en La Calandria se trata el tema de la seducción de las mujeres de clase baja por parte de los hombres de clase alta. Gabriel es aficionado al teatro y asiste regularmente. También en las obras de teatro que ve aparece el mismo tema. Gabriel es incapaz de establecer una distancia entre la realidad que observa en el teatro y la realidad de su vida. Las identifica y coloca en el mismo plano de realidad, con la misma intensidad. Acepta la propuesta de los autores y la hace suya, experimentando sin ambages los sentimientos que la producción teatral le induce:

Gabriel era de los que se dejaban dominar por los actores, y cediendo siempre a los impulsos de su noble corazón se ponía de parte de los buenos y de los débiles; lloraba por la inocencia perseguida o en aflicción, y maldecía, con toda la fuerza de su alma, del señor acaudalado o del seductor fastuoso que llevan el deshonor y la desgracia a los hogares tranquilos del obrero y del pobre (116-117).

El autor de las obras de teatro que ve Gabriel lo invita --y tiene éxito-- a identificarse con los buenos y repudiar a los malos. Aquí, la función del arte sería moral y didáctica. El narrador de La Calandria sugiere implícitamente a su lector que haga lo propio y emule a Gabriel, es decir, que se identifique con los buenos --en este caso Gabriel-- y repudie a los malos --en este caso Alberto Rosas, Jurado, Malenita. Como en muchos otros casos la literatura dentro de la literatura refuerza el tema dominante y hace más explícita la intención de sentido del texto.

Tacho es un amigo de Gabriel, también carpintero, con una actitud pragmática ante la vida y con los pies bien puestos sobre la tierra.¹¹ Tacho explica en términos simplificadores la tristeza de su compañero: "Porque Gabriel siempre está leyendo novelas, y las historias esas ponen a las gentes como locas..." (143). Ya el carpintero ha dado muestras de que el teatro lo afecta, igual que la literatura y el cromo, independientemente de su calidad.¹² Enrique comenta:

¹¹ Tacho, recordemos, es quien divide la responsabilidad del coqueteo entre Carmen y Alberto Rosas a partes iguales: el catrín tiene "derecho" de enamorarla, pero "una cosa es que él le diga... y otra que ella le haga caso" (Delgado 121).

¹² Es pertinente recordar la caracterización que hace Moisés González Navarro de las clases sociales en el porfiriato, siguiendo a Julio Guerrero. En el primer grupo de la tercera clase, donde se podría ubicar el Gabriel de La Calandria, el historiador escribe: "Los hombres, aunque más instruídos, eran afectos a lo novelesco y a lo trágico" (González Navarro 385).

Tú dirás, Tacho: el otro día llegó éste, bravo como un torito de Atenco... ¿Sabes por qué? Porque en las entregas que estaba leyendo había una muchacha tísica que se enamoró de un oficial, y el soldadito se burló de ella, la abandonó después, y... ¡ojos que te vieron ir! Parecía la mera verdad, que era cierto, y que la muchacha era algo de éste' (143).

La denuncia de parte de Tacho de "las mentiras" de las obras que ve Gabriel puede considerarse como uno de los recursos del novelista realista, gracias al cual el

ingenio del arte realista a través de los cuales el realismo sostiene la confusión entre los procedimientos de un arte particular y la naturaleza de la sociedad en general [que] aparece incluso en su tendencia a denunciar las mentiras del arte (Bersani 59; la traducción es mía).¹³

Implícita en los comentarios de Tacho está la suposición de parte de Delgado de que su novela --como otras obras realistas-- es en efecto la realidad y no un artificio. Al denunciar las mentiras del arte, el veracruzano se coloca en un lugar de excepción, como otros novelistas realistas:

La novela realista nos pone frecuentemente en guardia contra la manera en que las novelas deforman la realidad, designándose así como una excepción privilegiada en el momento mismo en el que nos lo advierten (Bersani 59).¹⁴

Como Gabriel, capaz de tomar por realidad las obras de teatro y las novelas de folletín, los asistentes a la fiesta de Pepe Solís, quien fue ayudado por López y Tacho, los

¹³ El original: "l'ingéniosité avec laquelle le réalisme entretient la confusion entre les procédés d'un art particulier et la nature de la société en général apparaît jusque dans sa tendance à dénoncer les mensonges de l'art".

¹⁴ "Le roman réaliste nous met souvent en garde contre la façon dont les romans déforment la réalité, se désignant ainsi comme l'exception privilégiée au moment même où ils nous avertissent".

felicitan por el adorno del salón, decorado con unos cuadros salidos de la barbería de Enrique López:

Aquellos cuadros, dorados un tiempo, con varias escenas de la Conquista de México y de una popular novela de Mad. Cottin,¹⁵ prestaban a la decoración ciertos visos de romántica elegancia (Delgado 147).

Después de ese punto, el siguiente párrafo --"Las estampas eran de un colorido verdaderamente rabioso" (147)-- prepara para la descripción de los cuadros. El narrador se detiene en los detalles excesivos de las estampas y pone de manifiesto, no sólo la ignorancia de sus autores, sino la estridencia de su imaginación, pues pintan a Cortés con un "tabardo negro con vueltas de armiño", "reclinado sobre mullidos almohadones"; parecía más "un sultán" que un conquistador. Doña Marina aparece "con ropajes de odalisca" y ambos están a "la sombra de dos altas palmeras", con "un cortinaje de terciopelo rojo" (147). Estos cuadros enfatizan la falta de refinamiento en el gusto de los obreros que acuden al baile, pero también su susceptibilidad a ser afectados, como Gabriel, por cualquier tipo de manifestación que se acerque, con mayor o menor fortuna, a la expresión artística. La mirada del narrador es inclemente con respecto a los supuestos artistas, autores de las estampas, pero él no parece tener la intención de burlarse del gusto de los trabajadores, sino que simplemente consigna su falta de

¹⁵ Madame 'Sophie' Cottin (née Marie Ristaud, 1770-1807) publicó cinco novelas de éxito: Claire d'Albe (1799), Malvina (1801), Amélie Mansfield (1803), Mathilde (1805) y Elisabeth ou les exilés de Sibérie (1806) (The Oxford Companion to French Literature, 1959)

sofisticación y educación, casi con la mirada de un antropólogo o de un sociólogo.

Otro momento en el que se establece una relación entre Gabriel y el arte ocurre en el capítulo 21, poco antes de la escena de su rompimiento con Carmen. Desesperado, Gabriel

en vano registraba en su memoria, buscando en el recuerdo de las comedias que había visto y de las novelas que había leído una situación semejante a la suya. ¡Ni un caso parecido, ni uno solo!... De aquí concluía que su infortunio era tal y tan grande que no tenía precedente en el mundo (193).

Se observa una insistencia en la relación del muchacho con el arte, aun cuando se trate de arte de no muy alta calidad (el cromo en la fonda, las novelas de folletín, las comedias del teatro), en donde encuentra ecos de su experiencia y, tal vez, propuestas de solución. Para Gabriel, pues, el arte presenta situaciones de la vida real y puede ofrecer soluciones extrapolables a los problemas de los espectadores, entre los que se encuentra él. Gabriel busca, intuitivamente, una guía en el arte, una enseñanza. Aquí, la función del arte sería didáctica: el arte puede enseñar a solucionar problemas de la realidad. Pero en este caso, --parece sugerirse--, debido a la baja o mala calidad del arte cercano a Gabriel, no le es posible encontrar soluciones para su condición (193).

El narrador es amablemente irónico en la ingenua apreciación de Gabriel: el tema del engaño, del amor no correspondido es viejo en la literatura, pero aquí de lo que se trata es de presentar los sufrimientos de Gabriel, a sus

ojos, únicos e irrepetibles. El lector sabe que la novela La Calandria trata precisamente sobre el caso de Gabriel y de Carmen; donde los personajes, en la tradición realista decimonónica, no se percatan de su situación de personajes literarios y tienen la apariencia plena de seres humanos de la vida real, no de la literatura. Con este comentario, además, el narrador da un pincelazo más a la caracterización de Gabriel: se trata de un artesano que sabe leer y escribir, con gusto por las novelas y las comedias, pero sin mucha educación formal ni experiencia en ese campo, de modo que resulta natural su ignorancia en cuanto a los temas tratados en la literatura y en el teatro en términos más amplios. El autor, por su parte, es consciente de la cantidad de veces que el tema del amor no correspondido ha sido tratado en la literatura,¹⁶ pero aquí, al presentar el punto de vista del personaje, parece aceptar, momentáneamente, que el tema nunca ha sido antes tratado, solidarizándose con el sufrimiento de Gabriel y caracterizándolo como un personaje único, como una persona.

¹⁶ Delgado fue profesor de literatura en el Colegio Preparatoria de Jalapa y en Orizaba. Sus Lecciones de literatura (publicadas por el Gobierno del Estado de Veracruz en 1904), aun cuando en muchas de sus partes es una transcripción de Émile Lefranc (Traité Théorique et Pratique de Littérature, Style et Composition, París: Librairie Jacques Lecoffre, 1871 (Bickley 198)) --como lo asienta el propio Delgado en su prólogo a las Lecciones-- , usado en sus labores docentes, prueba que el veracruzano conocía bien la historia de la literatura.

En el capítulo 7 Gabriel, un hábil ebanista,¹⁷ piensa en Carmen al hacer un

tocador muy bonito, de nogal, con su cubierta de mármol aconchado, y un espejo... ¡qué espejo! Al colocarlo esta tarde pensaba yo en ti. Como el otro día me dijiste que tenías antojo de un buen espejo, pensaba yo: así quiero otro para Carmelita. Cada vez que me miraba en él me parecía que iba yo a verte allí. ¡Qué luna! ¡Clara y limpia como el agua más pura! (Delgado 62).

El tocador puede ser un objeto más bonito que los cuadros de la cantina o en el baile de Solís, pero tampoco su material es de muy alta calidad: el nogal no es la madera más fina. Con respecto a la elaboración misma, el narrador es mucho más indulgente con el artesano que con los pseudoartistas de los que antes se ha burlado amablemente.

Pese a que Gabriel no es quien fabrica el espejo mismo, queda sugerida la idea del arte --un tocador con un espejo-- para reflejar. El reflejo de lo que produce Gabriel devuelve una imagen, significativamente, más clara y limpia. Gabriel dice, además, que Carmen "tenía antojo de un buen espejo". El antojo nos remite al deseo de la muchacha, con un tinte de capricho y arbitrariedad; el "buen espejo" puede referirse a su admiración por la ropa y los objetos caros y finos. De parte de Gabriel, la idea de un "buen espejo"

¹⁷ No es esta la primera vez que se nos informa de la habilidad de Gabriel como ebanista. En el capítulo 6, Delgado aprovecha para introducir, además, un toque nacionalista a las hechuras del carpintero: "Gabriel hacía todo sin que nadie pudiera poner pero a lo que salía de sus manos. Nada de hojear catálogos extranjeros para tomar idea; no señor, nada de eso. El mismo maestro se quedaba turulado cuando el muchacho se acercaba con un dibujo en la mano" (Delgado 43).

puede aludir a sí mismo, en su calidad de artesano y en su carácter de pareja, de la persona que refleja una imagen del otro. Para Gabriel, él es el "buen espejo" de Carmen, y no Rosas. En el "buen espejo" de Gabriel (el del tocador, el del enamorado), Carmen vería una imagen de sí misma "clara y limpia, como el agua más pura".

Ciertamente, la metáfora del espejo con respecto al arte no es nueva ni original. Numerosos críticos, señala Abrams,

italianos e ingleses, han citado las palabras que Donatus, al escribir en el siglo cuarto, atribuyó a Cicerón, en el sentido de que la comedia es <una copia de la vida, un espejo de las costumbres, un reflejo de la verdad>. Así, en respuesta a la pregunta Quid sit comoedia?, Ben Jonson pone en boca del connoisseur dramático, Cordatus, la supuesta opinión de Cicerón de que es una imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis (Abrams 32; la traducción es mía).¹⁸

La imagen del espejo trae a cuenta también a Stendhal, más cercano en el tiempo a Delgado, quien en Rojo y negro escribe que "una novela es un espejo que uno pasea a lo largo de un camino" (Stendhal 107),¹⁹ en el epígrafe de Saint-Réal al capítulo 13 del Libro 1.²⁰

¹⁸ "Italian and English, cited the words that Donatus, writing in the fourth century, had attributed to Cicero, that comedy is <a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth>. Thus the answer to the question Quod sit comoedia, Ben Jonson puts in the mouth of the dramatic connoisseur, Cordatus, the alleged opinion of Cicero that it is an imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis".

¹⁹ En el original: "un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin".

²⁰ Harry Levin menciona además a Oscar Wilde, quien, al explicar la resistencia del siglo XIX al realismo, decía que se trataba de "la rabia de Calibán al contemplar su propio rostro en el espejo" (Levin 31) y a James Joyce, para quien

La sugerencia del arte como reflejo aparece una vez más en el capítulo 27. Se insiste aquí en las habilidades de Gabriel. Entre sus producciones, ya vimos, están los tocadores con espejos; ahora se explicita la capacidad que estos objetos pueden tener: "los elegantes tocadores con espejos biselados en los cuales se ven las personas adentro, muy adentro" (249). Inicialmente, la frase se ubica desde el punto de vista de Carmen, a quien puede pertenecer el adjetivo "elegante"; la siguiente reflexión es más propia del narrador.

De nuevo, el arte dentro del arte sirve para subrayar las líneas narrativas y los temas de la novela. Las artesanías de Gabriel, cercanas aquí al arte --se puede aventurar, a ese estatus aspira también la novela del propio Delgado-- sirven para que quien se mire en los espejos de sus obras vean "adentro, muy adentro".

En suma, en La Calandria aparecen diferenciados, por un lado, el arte culto y el arte popular --que en esta novela linda en ocasiones con el no-arte--, por otra, el arte y las artesanías. El público del arte popular es incapaz de detectar fallas, errores, debilidades o ausencia de talento en las manifestaciones artísticas que tienen a la mano. Ello no les impide experimentar un goce estético. Sin embargo, este goce parece ser efímero e intrascendente. Incluso cuando llegan a estar expuestos a un arte superior, según

el arte irlandés era "el espejo agrietado de una sirvienta" (31).

los estándares del autor-narrador, como Carmen, su efecto positivo e iluminador no alcanza a modificar su conducta de manera definitiva.

Hay que observar, no obstante, que además de la calidad del material empleado en el arte, o tal vez incluso de la ejecución, al narrador de La Calandria le importa también la intención profunda del artista. Así, aun cuando Gabriel no emplea maderas preciosas en sus muebles, parece bastar su honestidad, su honradez, su intención de que los espejos de los tocadores sirvan para "verse adentro, muy adentro", para que se cumpla. El arte quedaría aquí supeditado a las buenas intenciones del artista, más que a su talento y a la calidad del material.

Si bien el autor-narrador se coloca claramente del lado del arte culto, y aun cuando pone en evidencia los defectos, para él patentes, en las manifestaciones artísticas del gusto popular, se percibe en el fondo una comprensión, un interés en registrar estos gustos, a la manera de un cronista o un escritor costumbrista, sin una condena ni una exclusión.

7 La división de la sociedad entre decentes y honrados

De manera general, aunque no totalmente sistemática, la sociedad de La Calandria se divide en dos polos: los

decentes²¹ y los honrados. Los primeros equivalen a las personas que tienen una posición acomodada, a los ricos, aunque no necesariamente a las personas de buenas intenciones ni sentimientos. Los segundos pertenecen a una clase social y económicamente inferior, donde es más fácil encontrar personas con buenos sentimientos y de principios.

Tras esta dicotomía se vislumbra la idea cristiana de que los pobres, simplemente por serlo, "tienen ganada la salvación eterna" (Sacristán 58), mientras que el rico debe hacer méritos para ganársela y uno de los caminos a seguir es practicar la caridad.

Eduardo Ortiz, Alberto Rosas y su hija Lola son decentes, mientras que Pancha y su hijo Gabriel serían honrados. Gabriel es descrito como un "mozuelo" (23), o como un "muchacho, trabajador, honradote" (37). Los lectores a los que aspiraría Delgado no eran ni decentes ni honrados, según esta clasificación polarizada; estarían, más bien, en la clase media, sin excluir la posibilidad de atraer a los decentes con principios ni a los honrados que supieran leer, que les interesara hacerlo y estuvieran dispuestos a distraer algún dinero con ese fin.

²¹ Para una definición de los "tunantes decentes", que corresponden al grupo al que pertenece Rosas, véase El periquillo sarniento: "mozos decentes y extraviados que, con sus capas, casaquitas y aun perfumes, son unos ociosos de por vida, cofrades perpetuos de todas las tertulias, cortejos de cuanta coqueta se presenta, seductores de cuanta casada se proporciona, jugadores, tramposos y fulleros siempre que pueden" (76).

El primer decente que encontramos es Eduardo Ortiz. Según su percepción del mundo, las lavanderas dividen el mundo en dos grupos opuestos y separados: ricos y pobres. Ortiz, pese a su dinero y posición, "no tiene entrañas" (7). Los ricos "son así" (7), dicen, al comentar la seducción y el abandono de Guadalupe por el señor Ortiz. En esta expresión, "son así", hay una crítica, una indignación, pero también el reconocimiento de un hecho al parecer inamovible --de nuevo, tal vez, con resabios de la idea cristiana de que los pobres tienen, por serlo, ganada la salvación eterna--: los ricos seducen a las pobres, como quedará comprobado más adelante en el caso de Carmen. Si es cierto que los lectores a los que se dirigía Delgado pertenecen a la clase media, y no a la clase de Rosas ni a la de Carmen, este fatalismo abre un espacio en el que el recipiendario clasemediero tendría una distancia suficiente frente a ambos personajes que le permitiera, por un lado, condenar la inmoralidad del catrín y, por otro, compadecer a Carmen. Si, además, esta posición social intermedia estaba acompañada de una fuerte dosis de catolicismo, la conciencia podría quedar tranquila: ya recibiría el lechugino un castigo divino, y su sufriente víctima, alguna recompensa.

También para Magdalena el señor Ortiz es un "padre sin entrañas", un "padre desnaturalizado" (225). Cabe un matiz importante en esta descripción de don Eduardo, tanto de parte de las lavanderas como de Magdalena. Las primeras son chismosas y propensas a la exageración e incluso el invento,

mientras que la mulata no es conocida por su buena reputación. Al provenir los descalificativos de estas mujeres, el narrador establece implícitamente un espacio para que el lector saque sus propias conclusiones. El Padre González, por su parte --en quien descansan tanto las simpatías casi irrestrictas del narrador como la voz de la sensatez de la novela-- no es tan duro con Ortiz como las lavanderas. Intenta entenderlo y, tal vez, con paciencia y razonamientos, convencerlo de lo que él considera correcto.

Curiosamente, cuando en el capítulo 2 el narrador describe el despacho de don Eduardo Ortiz, no parece ser lujoso y rico, como han comentado las comadres, sino más bien tirando a modesto, e incluso a cierta tacañería:

Un aposento chico, pintado a imitación de papel tapiz. En el centro, cubierta con una carpeta de paño azul, una mesa de escribir, muy brillante por el barniz reciente que no alcanzaba a disimular la antigüedad del mueble. [...] Un tapete de tripe, ya muy pálido y usado, con un pavo real haciendo la rueda (9).

Aún así, la distancia entre la posición de don Eduardo y la de las vecinas de San Cristóbal es enorme, por lo que no es casual que en varias ocasiones el narrador se refiera a él como "el capitalista".

El origen del dinero del señor Ortiz es oscuro. Se dice, por ejemplo, que "su niñez había sido triste y miserable y su juventud no menos precaria" (10). "Había sido oficial del ejército en tiempos de la Intervención francesa" y había servido "a las órdenes de Miramón" (10). Pero sí se aclara que "la vida no tenía para nuestro soldado del

Imperio más que una sola faz digna de atención: aquella que daba hacia los campos del dinero, para muchos áridos y penosos y para él poéticos, llanos, fecundos en comodidades y bienestar" (10). Unas líneas más adelante se insiste:

Las grandes luchas de la vida moral, los grandes combates en que el corazón lidia el primero, luchas y combates largos y terribles, pero gloriosos para el alma, habían sido eliminados por Ortiz, para quien todo lo que no fuera el negocio, apenas merecía su atención, y era una farsa indigna de la gente juiciosa, y por extremo risible y despreciable (11).

Esta terrible crítica estaba encaminada a despertar la indignación de los lectores a los que aspiraba llegar Delgado hacia "el capitalista". La caracterización de Ortiz en este punto puede parecer excesiva. No volverá a tocarse la cuestión económica. Su actuación se dará, más bien, en el campo de las responsabilidades morales.

Aún así, pese a las tintas algo cargadas, hay matices en la caracterización de Ortiz que logran redondearlo en alguna medida. Es capaz, por ejemplo, de sentir cierto remordimiento con respecto al abandono en el que ha tenido a Carmen, sobre todo en comparación con la manera en que ha criado y educado a su hija legítima, Lola: "Bien visto, ambas eran hijas tuyas y no había razón para que una hubiera vivido en la opulencia, mientras la otra pasaba el día en el trabajo, ayudando a Guadalupe, y luego a doña Francisca" (209). (Observemos de paso que, en su calidad de gente "decente", no se refiere a la madre de Gabriel de la misma manera que lo hacen las vecinas del patio de San Cristóbal, como doña Pancha o Pancha.) Aun así, concluye, de acuerdo,

sin sospecharlo, con las vecinas del patio: "Aquello no era justo; pero no había modo de remediarlo" (209). Cuando considera brevemente llevarse a Carmen a vivir con él, descarta de inmediato la idea: "Lola era muy buena, cariñosa, compasiva, cierto, pero al lado de la señorita, Carmen aparecería siempre como una criada" (209), poniendo un claro fin a los sueños de Carmen de vivir como gente decente. Don Eduardo ha sido responsable, en gran medida, de ello, al haber dejado que Carmen creciera con su madre Guadalupe, y ahora esa razón es la que se plantea para continuar con la separación de su hija ilegítima. El "capitalista" piensa: "Guadalupe la educó bien, sin duda, para vivir modestamente, pero no para tratar con gente fina... ¡Bastante hizo la pobre mujer!" (209). Viene al caso la observación de Julia Tuñón, al referirse a algunos cambios en el siglo XIX con respecto al XVIII:

Se valora tanto el trabajo de las madres, las amas de casa, las obreras o las maestras y cuando se recuentan las dificultades con que la mujer se tropieza, cada vez más se considera culpable a la educación que reciben y menos a las características propias del sexo bello, débil o flaco (14).

Ortiz sabe que Carmen sólo puede aspirar a un matrimonio con alguien de su misma clase, de la clase de su madre, y ésta es la implicación de lo que dice a su hija ilegítima: "el día que se presente un muchacho honrado, trabajador, que te quiera" (247), él dará su anuencia. La descripción corresponde, el lector lo advierte prístinamente, a Gabriel; en suma, la apelación al lector

es mínima, pues la intención autoral es muy clara. Las dudas del lector no son con respecto a quién es la mejor pareja para Carmen --según las reglas de la novela--, sino en qué terminarán las indecisiones de la muchacha.

Casi al final de la novela, cuando don Eduardo se entera de que Carmen huyó, oscila entre culpar a Guadalupe de la educación que dio a su hija --como se observa en la cita de la página 290-- y reprochar directamente a Carmen de su conducta: "Cada uno abre a sus pies el abismo de su propia desgracia... Carmen no ha sido la excepción de la regla. Para mí... ¡como si hubiera muerto!" (347). Si bien el señor Ortiz ya estaba dispuesto a llevarse a Carmen a vivir con él, la huida de su hija lo exonera, ante sus ojos, de cualquier obligación con ella.

Al compartir los valores de su padre y su visión del mundo, no asombra que Lola Ortiz también divida al mundo entre la gente decente y los demás. En el Jardín, recordemos, al percatarse de la atracción que Carmen y sus acompañantes despiertan en Alberto Rosas y sus amigos, expresan su desaprobación: "Yo no sé por qué la gente decente se olvida así de su clase, y rebaja su dignidad hasta galantear a esas pobres muchachas" (95). Pero esta reprobación viene de labios de una mujer. Entre los catrines, cuando Alberto expresa sus planes para seducir a Carmen, su amigo Frisler se opone con el argumento de "que eso no es decente!" (191). Pero su objeción queda desarmada cuando se entera de que la muchacha no es hija legítima. El

una distancia con Carmen cuando la invita a huir con él. Aunque le ha prometido matrimonio, en su carta le escribe que "te pondré en una casa respetable" (275), no dice decente. Es claro que ha mentido antes y miente ahora, pero su inconsciente lo traiciona y no llega a decir lo que Carmen quiere escuchar.

Carmen es un híbrido social que oscila entre estas dos categorías --decentes y honrados--, pero con tendencias, al menos en lo que a sus aspiraciones concierne, a ser gente decente. En la novela, este anhelo tiene una connotación más negativa que positiva, a juzgar por el comportamiento de los decentes, pues la decencia estaría dada más por la apariencia y el dinero que por los principios y la moralidad. Cuando Alberto la empieza a cortejar, Carmen se siente "orgullosa de verse preferida por aquel joven tan elegante. --Esto es lo más natural: --pensaba-- no hay desigualdad entre nosotros; soy tan decente como él" (157). El catrín, por su parte, aun cuando llega a enterarse de que la joven es hija ilegítima del señor Ortiz, no concuerda con Carmen y ni siquiera remotamente se le ocurre considerarla como decente, como perteneciente a su misma clase.

La boda entre Alberto y Carmen es impensable para el catrín,²² quien nunca duda de sus intenciones con respecto a la muchacha. El lechugino, además, ya está comprometido para

²² Como en Angelina será imposible una boda, por una lado, entre la protagonista homónima y Rodolfo, y, por otro, entre Rodolfo y Gabriela. En Los parientes ricos, el primo rico tampoco se casará con Elena.

casarse con una señorita de su clase, según nos enteramos en el capítulo 20, en el curso de la misma conversación donde alardea ante sus amigos, en la cantina, de que Carmen ya está por caer ("Adiós, chicos; que les den otra copa... Yo me voy a comer a casa de mi futuro suegro; anoche quedé comprometido a comer allá" (192)). En este sentido, el catrín tiene los pies puestos sobre la tierra y no contempla casarse con una mujer por debajo de su clase, pues ello conllevaría un descenso y una desaprobación social de los suyos. Las fantasías corren a cargo de la hija de la lavandera. Acicateada por Malenita, compara a los dos hombres constantemente. A veces gana Gabriel, otras Alberto, según el estado de ánimo de la joven. En casa de Malena piensa:

Entre Gabriel y Rosas... ¡qué diferencia! El uno bello, sano, fuerte, pero inferior en clase, y pobre; el otro, con la gentileza enervada de las clases cultas, estragado, débil, acaso enfermizo; pero distinguido, elegante, superior, rico (164).

Sin embargo, es capaz de defender al carpintero ante los ataques de la mulata: "Gabriel también es bueno; no es tan decente y fino como Alberto, pero tiene muy noble corazón y es bien parecido... hasta elegante. Además, la decencia no está sólo en la ropa!..." (170). Este destello de lucidez no le durará mucho.

La confusión en Carmen está latente en todo momento. Incluso en San Andrés Xochiate, donde la paz y la tranquilidad parecen llevarla a reflexiones más sensatas, no tiene claro a quién se refirió su padre cuando le dijo que

sabía que ella era novia de un joven que no le convenía (247). La duda de Carmen surge, desde luego, del hecho de que se siente con derechos a aspirar a un hombre decente. Con esa idea, bien puede ser Gabriel quien, a los ojos de su padre, también decente, no le convenga. Para el lector, desde luego, el discurso de don Eduardo es claro; de nuevo la apelación es mínima. "El capitalista" llega incluso a hacer un retrato hablado de Gabriel: "El día que se presente un muchacho honrado, trabajador, que te quiera, entonces no me lo ocultes, dímelo, y, aunque sea pobre, no importa, todo se arreglará" (247). La invitación al lector es, más bien, a molestarse con Carmen por su ceguera, por sus absurdas fantasías.

Así, aunque ama a Gabriel, la pierde la ambición, aunada a los malentendidos en sus vínculos con el carpintero. En San Andrés Xochiate, Carmen se confiesa lo que realmente le atrae de la relación con el lechugino: "Alberto era para ella el bienestar, el lujo, la vida cómoda y brillante, como ella la merecía, como correspondía a una joven decente y hermosa" (234). No habla de amor.

Existe una diferencia entre las muchachas y las señoritas, si bien tampoco dada de una manera constante y sistemática. En términos generales puede decirse que las señoritas son las de clase acomodada, mientras que las muchachas son las de la baja. Adolfo Doltero, en México al día (1911), describe las noches de serenata en el jardín en Ciudad de Carmen, donde se pasean "centenares de señoritas y

de muchachas del pueblo" (El album 4: 91), y así se manejan los términos en La Calandria, si bien no de manera uniforme. Esta falta de sistematicidad alude tal vez a la existencia de una cierta movilidad social, contra la cual está precisamente dirigida la novela. La primera señorita con la que nos encontramos es Lola Ortiz, media hermana de Carmen, de quien se dice que es "gallarda y elegante señorita" (12), como en una crónica social, mientras que de Carmen se habla como de "la Calandria" o como "la huérfana" (18) o "la joven" (19). El narrador vuelve a describir a Lola Ortiz en el Jardín prácticamente con las mismas palabras: "Elegante, graciosa, bella, dulce, en compañía de otras señoritas tan hermosas como su amiga, pasó una gallarda joven" (95). La siguiente vez que aparece el término se refiere a la propia Carmen, a quien Gabriel llama "señorita cantadora" (39). Al ser un híbrido, no es del todo contradictorio que Gabriel se refiera a ella así, puesto que el carpintero sabe muy bien quién es Eduardo Ortiz. También Magdalena está consciente de la situación ambigua de su amiga Carmen. En la comida en su casa, la presenta como "la señorita Carmen... Ortiz" (108). Los puntos suspensivos refuerzan la ambigüedad de la condición de Carmen, al establecer una pausa entre su nombre y su apellido.

Asimismo, como ya vimos, los catrines perciben una cierta indeterminación en la apariencia de Carmen, al notarla en el Jardín. Dicen que "tiene todo el aire de una señorita" (90), pero es relevante el uso de las palabras "el

aire": es decir, Carmen parece una señorita, pero no lo es. Ahí reside su tragedia.

En la caracterización de Gabriel como vanidosillo, aparecen otras señoritas. El narrador escribe que el muchacho era del agrado no sólo de las muchachas de su clase, sino también de las "señoritas guapas y emperifolladas" (42). Sin embargo, en alguna ocasión un grupo de estas jóvenes se burló de él, lo cual ocasionó que "desde aquella tarde se declar[ara] enemigo de mujeres ricas y emperegiladas, por bonitas que fuesen: --¡Caritas! ¡Esas catrinas no sirven para nada! ¡Más orgullosas y más groseras!" (42), en una identificación evidente entre señoritas y catrinas, con respecto a las cuales Gabriel generaliza de una manera simplificadora y tajante.

Carmen --nos han informado las lavanderas de la vecindad--, es coscolina y coqueta, siempre está dispuesta a regalar sonrisas. Éste no sería un comportamiento adecuado para una señorita. Según Fanny Chamberto Gooch, en Face to face with the Mexicans (1887), "la señorita no es intencionalmente o por naturaleza coqueta" (El album 4: 90). Las características de Carmen, sus tendencias, pues, no estarían acordes con el ideal aceptado para el nivel social al que aspira.

La contraposición entre Alberto Rosas como el decente y Gabriel como el honrado queda de manifiesto, no sólo en sus declaraciones, en el comportamiento que ambos guardan hacia Carmen. Gabriel se siente atraído hacia Carmen, la ama y la

respeto. Sus intenciones y su comportamiento son honrados, al grado de que no llega a darle ni un beso. El amor que le tiene es incluso capaz de atemperar el deseo, cuando Carmen, desesperada por su desprecio, llega a ofrecérsele sin matrimonio de por medio (205). No asombra que a Alberto un beso le parezca normal. Hay, pues, una diferencia radical de entrada en la actitud de ambos hacia la joven: a Rosas no le parece digna de respeto, mientras que a Gabriel sí; Alberto sólo quiere seducirla y no tiene un interés ulterior en la joven, mientras que Gabriel la ama y se quiere casar con ella. El beso entre Carmen y Alberto es motivo de fuerte reprobación a los ojos de Gabriel: la joven queda convertida en una perdida, sin mayores gradaciones. El beso de Alberto es signo inequívoco para Gabriel de que el catrín no hace lo propio y de que sus intenciones para con la muchacha no son honorables. Como para Gabriel Rosas ha estado descartado moralmente desde siempre (es borracho, es mujeriego, ha seducido a varias jóvenes y luego las ha abandonado), la recriminación moral se dirige ahora directamente hacia Carmen, quien ha sido lo suficientemente liviana para aceptar el beso.

Por la vía paterna, Carmen se siente "muy decente" (60); según una crítica de doña Pancha, "aspiraba a ser una señorita" (198). Este sentimiento es también criticado por Gabriel: "Dime que sí; que sientes ser pobre y no vivir como ella, y no tener esos vestidos, y no ir a esos bailes de los decentes como ella va" (65). En la misma línea, el

carpintero sufre por celos mientras Carmen está como invitada en casa de Magdalena, seguramente siendo cortejada por el catrín: "Y luego, como ella era decente y siempre estaba hablando de grandezas...!" (118). Ante esas ambiciones e ilusiones vanas, Gabriel se presenta como una contraparte: con orgullo dice que su madre "me mandó a la escuela; me puso en el taller; me dio oficio y me hizo hombre trabajador y honrado" (65). Es decir, el carpintero concuerda con el narrador en la caracterización de sí mismo como honrado, en oposición a los decentes.²³ Gabriel le dice a Carmen, cuando ya no vive en su casa, que "allí tenías respeto; allí vivías en una casa pobre, pero honrada" (201), en una fórmula que llegará hasta las películas mexicanas de la época de Pedro Infante.

No asombra que al igual que Gabriel es honrado, también lo sea su madre, según la descripción de su hijo: "es muy buena, tiene muy buen corazón, y es muy honradota, y ni antes ni ahoy tuvo enredos con nadie" (79), en oposición a lo que acaba de decir de Magdalena: "y ella muy ancha, como verdolaga en huerto de indio, y la da de honrada, y de rica, cuando no es más que una soberana..." (78).

Magdalena es otro ser híbrido, como Carmen, pero en su caso es por elección y no por nacimiento. La mulata aspira a

²³ El término ha vuelto a aparecer en los periódicos en días recientes. La madre de Paulina Castañón de Salinas de Gortari, después de la aprehensión de su hija en Suiza al intentar retirar dinero de una cuenta de \$84 millones de dólares a nombre de un alias de su marido Raúl Salinas --preso en Almoloya--, declaró: "Mi hija es decente" (Reforma, sábado 25 noviembre 1995, p. 1).

pertenecer a otra clase que aquella en la que le tocó nacer, e intenta el cambio con brochazos de cultura --o lo que ella considera como tal--, de refinamiento social, de parecer decente al codearse con decentes, ante la imposibilidad de serlo. Así, en el baile de Solís, por ir acompañada de Alberto Rosas, siente que puede aliarse con los decentes y se da el lujo de desplantes como cuando hace el siguiente comentario sobre los asistentes: "¡Esta gente no tiene educación!" (170). Esa misma alianza --aunque ficticia-- la hace considerar la baja condición social de Gabriel como el factor más importante por considerarse de parte de Carmen, pese a sus cualidades:

¿Que es buen mozo? ¿Que es simpático? Conformes, hijita, conformes; pero ¿qué esperanza, qué esperanza, tiene ud. con Gabriel? Es bueno, trabajador, hasta elegante... conformes, hija, conformes; pero para otra, no para ud.; para otra sí, para otra (70).²⁴

En la conversación en la que Magdalena relata a Rosas la salida de Carmen de su casa, cuenta que "le escribí una carta muy amable, muy fina, como conviene a una señora..." (223), lo cual el narrador ha dejado muy claro que no es. Frente al escrutinio del señor Ortiz en su casa, Magdalena se siente ofendida y le comenta a Rosas: "Ganas tuve de decirle: --¿No ha visto ud. nunca una casa decente?" (225), lo cual es un claro ardid irónico del narrador. E insiste. Le parece que el señor Ortiz debió de haber dado aviso

²⁴ En otro momento insistirá en lo mismo: "Compara a éste [Alberto] con el otro. Éste es un joven decente, fino, elegante, de veras elegante, bien educado y rico; el otro un triste carpintero" (126).

previo a Carmen, antes de sacarla de casa de la mulata. "Un hombre decente habría avisado con anticipación" (225), dice a Alberto.

8 La naturaleza y la sociedad

"Comte y Spencer sentaron las bases para los supuestos generales en torno al hombre y la sociedad a fines del siglo XIX", escribe Charles Hale (205).²⁵ Una de las ideas fundamentales que propusieron fue, con base en la biología, la concepción de la sociedad como un organismo natural, sujeto a transformaciones en el tiempo. Rafael Delgado invierte esta idea y la devuelve a la naturaleza: así como en la sociedad existe una estratificación clara y definida, en la naturaleza sucede lo mismo.

El capítulo 10, que tiene lugar en el Jardín de la Plaza, donde se pasean los habitantes de Pluviosilla, sin distinción de su clase y riqueza, las flores del lugar hacen eco a las diferencias sociales:

Y en aquellos macizos, ¡qué de primores! En uno de los cactus y los agaves, cenobitas, barbudos del reino vegetal, ceñidos de cilicios, erizados de púas, mostrando sus flores amarillas y sanguinolentas, maravillas de un día que nadie admira y ninguno codicia. En otro las azaleas, burguesas ricas, engreídas y ostentosas, que desde hace mucho tiempo pretenden arrebatarse a las camelias el cetro de la elegancia refinada. Por eso andan siempre usurpando títulos nobiliarios y nombres ilustres.

²⁵ "Comte and Spencer provided the basis for widely held general assumptions about man and society in the late nineteenth century" (205).

Aquí, entre un círculo de piadosos bojes, las margaritas humildes y sencillas, zagalas en traje de boda, muy alegres con su corpiño rosa o su faldellín blanco; [...] (84-85).

En otra parte del parque, "las adelfas amargas y mortíferas, cortesanas impúdicas de los parques" (86).

Pero esta estratificación se da entre las flores que crecen en la ciudad, donde parecen haberse adaptado al medio. Son flores que ya han pasado por la mano del hombre, que ya han sido domesticadas. La situación es distinta en la naturaleza más agreste, pues las plantas que crecen en las ciudades ya abandonaron su habitat original. Un Gabriel inquieto y molesto sólo encuentra sosiego en el recuerdo de

los campos desiertos y de las pintorescas dehesas donde había pasado la mañana. El bosque rumoroso, el sesgo y azulado arroyuelo, el volar y saltar de los pajarillos, el querrellarse de la tórtola en la espesura, la sencillez de los campesinos, el dulce aislamiento en que allí vivían los labradores (117).

Esta visión idílica del campo se antoja totalmente literaria. Se trata de una idealización del campo proveniente de la mente del narrador, quien la adjudica, un poco artificialmente, a Gabriel; se trata de un campo de literatura neoclásica que no corresponde del todo con la realidad --ni siquiera con la realidad de la propia novela, a juzgar por la vida de Carmen en San Andrés Xochiapan.

9 El costumbrismo

Si bien en su libro sobre costumbrismo, Costumbrismo y novela, José Fernández Montesinos se ocupa del costumbrismo

español, las ideas ahí planteadas pueden extenderse al mexicano, dada la relevante ascendencia de la literatura hispana sobre la nuestra, particularmente en el siglo XIX.

Según José F. Montesinos, una de las características de los escritores de cuadros de costumbres en España consiste en "que se aplicaron a la observación de una realidad que va a ser luego la gran novela del siglo XIX" (Montesinos 12). Delgado, sin duda, era un gran observador de su realidad veracruzana, en particular orizabeña, no sólo en su dimensión social, que abarca retratos, maneras de vestir, hablar y costumbres --entendidas como modos de vida--, sino también en lo que respecta a paisajes, plantas y flores. Precisamente estas "extraordinarias facultades descriptivas", junto con "una delicada sensibilidad" y un "sentido de lo pintoresco", son las cualidades que, para Carlos González Peña, distinguen a Delgado de Rabasa y de José López Portillo y Rojas, y lo colocan "en primer lugar entre los novelistas mexicanos" (343).

"La realidad observada", dice Montesinos, "será la que la vida actual nos ofrece en torno; el espíritu es el de antaño, manifestado en el giro y la palabra castizos" (14). Desde luego, si en el costumbrismo existe un deseo de captar la realidad de un momento determinado, buscando lo que en él prevalece de tradicional, Delgado será fiel al uso de palabras más características de México y, en particular, de Veracruz. Así, desde su primera aparición en 1890, en entregas, en la Revista Nacional de Letras y Ciencias,

pasando por la primera edición en forma de libro, de 1891, en Orizaba, hasta una de las ediciones más recientes, la publicación de Porrúa (1988, 11^a ed.), se conservan en cursivas varias palabras que tal vez a fines del XIX Delgado debió de haber considerado marcadamente mexicanas, ya fuera en su origen, como zarape (sic), tequila, joronquillo, o en su uso, como rebozo y velorio. Vale recordar que el uso de cursivas para estos términos era una práctica común de la época, como lo sería, ya en nuestro siglo, la adición de glosarios en la novela indigenista latinoamericana.

Una de las características del costumbrismo ha sido el intento de captar el habla de los personajes, de acuerdo con su nivel social y económico. Existe diferenciación en el habla de los personajes en La Calandria. Sin caer en los extremos de una escritura fonética, de cuando en cuando Delgado salpica los numerosísimos diálogos con expresiones como "verdá", dicha por Gabriel, un carpintero de clase media baja --en un brochazo de sabor local que, a la vez, contribuye a la caracterización de los personajes--, a diferencia de "verdad", dicha por el Padre González, un cura evidentemente más ilustrado, o, cuando el mismo Gabriel le dice a Carmen: "Lo que es yo, te quedré siempre, lo mismo que ahoy" (29).

Delgado también usa expresiones provincianas, en particular veracruzanas, como beber por tomar café en la merienda, manejarse por comportarse. Doña Pancha y Gabriel, su hijo, al igual que las vecinas del patio de San

Cristóbal, son afectos al uso de refranes para ilustrar su conversación (véanse pp. 16, 20, 27, 33, por ejemplo). El Padre Alfonso González, hombre más ilustrado, recurre a un refrán --al que no llama así, sino adagio-- en una conversación con don Eduardo Ruiz, pero disculpándose por hacerlo: "Dice un adagio... (perdóneme vd. lo bajo del estilo) que lo que no es en nuestro año no es en nuestro daño" (211). La disculpa, es claro, lo separa de las vecinas del patio, que los usan de manera frecuente, como verdades incontestables.

La observación minuciosa de la realidad, de la que dan cuenta los escritores costumbristas, tiene, dice Montesinos, un propósito: "dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos, y desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado" (44). Hay en ello una conciencia del paso del tiempo y de las continuas transformaciones que a través de él ocurren. Si nos remontamos a los orígenes de los cuadros costumbristas en España, importa subrayar precisamente el uso de la palabra escena (como en el caso de las Escenas andaluzas de Serafín Estébanez Calderón) y de cuadro (Ramón de Mesonero Romanos), y abordar la relación explícita que existe entre el costumbrismo y el cuadro, el retrato, considerados como "copias fieles de la realidad".

En esa línea, Olga Picado Gätgeno, en su artículo "Imagen y costumbrismo: tradición metatextual", escribe que

"el costumbrismo vendrá a ser una manifestación de la popularización del retrato, testimonio para la posteridad de un pueblo original que merecía ser retratado" (222). Las escenas o cuadros costumbristas serían el equivalente de la instantánea fotográfica, que inmoviliza y capta un momento particular, antes de que se esfume en la continuación de su movimiento natural.

Para probar su argumento, Picado recuerda que un libro fundamental para la definición del costumbrismo en España, Los españoles pintados por sí mismos (1843), venía acompañado de litografías de los tipos descritos. El mismo modelo fue seguido en Los mexicanos pintados por sí mismos,²⁶ de 1854-1855, al igual que en la hoy rara edición de La linterna mágica de Facundo, publicada en México, en Barcelona y en Salamanca.²⁷ Así, no asombra que muchos de los escritores costumbristas sean leídos hoy precisamente para encontrar en ellos los testimonios de un pasado que a los lectores de hoy en día ya no les tocó vivir. En esta misma línea escribe Luis G. Urbina, al hablar de Angel del Campo, Rafael Delgado, Cayetano Rodríguez Beltrán y José López Portillo y Rojas: "A ellos tendrán que acudir en lo futuro quienes deseen conocer en determinado momento nuestra vida, nuestras costumbres, nuestras modalidades" (Urbina 167). Aquí encontramos la creencia implícita en "la

²⁶ Las litografías ya no aparecen en la edición del Gobierno de Querétaro de 1986.

²⁷ Las estampas tampoco aparecen en las ediciones más recientes de Porrúa.

referencialidad del discurso" (Picado 223). Este punto es el que casi siempre se menciona como uno de los valores cuando se habla de Manuel Payno y de su novela más leída, Los bandidos de Río Frío (1889-1891). Es decir, se considera implícitamente que uno de los valores más relevantes de estas obras es su fidelidad a la realidad, con una base de interés más histórico o sociológico que puramente literario.

En este deseo de preservar el presente, condenado a la extinción, los costumbristas se traslapan con los realistas, en la medida en que podemos considerar a los segundos como "los historiadores del presente, cuya misión era capturar el espíritu de su propio periodo, con todas sus particularidades minuciosas y fugitivas, antes de que fuera arrasado por la marea creciente del cambio futuro" (Hemmings 43; la traducción es mía).

En las postrimerías del siglo XIX, cuando escribe Delgado, los cambios que amenazan con destruir, en alguna medida, a la sociedad de la que él forma parte, se ubican tal vez dentro de los progresos de la llamada paz porfiriana. Al respecto, escribe Joaquina Navarro:

Delgado perteneció a la generación salida de la clase media acomodada y tradicionalista alejada de la capital, y presencié la actuación en México del liberalismo. Desde dicha clase, la legislación contra el clero, las reformas en la instrucción pública y los cambios en la administración civil, fueron reformas vistas como destructoras del espíritu mismo de la antigua sociedad mexicana (135).

Si bien los cambios experimentados en la capital de la República tardarían en irradiar su influencia al resto del

país, algunas transformaciones, no todas ellas vistas con buenos ojos, especialmente en una ciudad conservadora como Orizaba, empezarían a afectar a las ciudades provincianas.

Continúa Navarro:

Delgado podía ver, en el momento de escribir sus novelas, vicios de la vieja sociedad tradicionalista sobreviviendo junto a los defectos de un liberalismo mal aplicado y sumados a las tampoco envidiables condiciones de la sociedad porfirista (135).

En La Calandria los cuadros de costumbres son frecuentes, pero no dominantes. Se trata de cuadros insertos dentro de la novela --salvo tal vez en el caso del capítulo siete--, que contribuyen a darle un color local, a crear un ambiente, y que no tienen un fin en sí mismos. De hecho, hay en la novela una mención de las descripciones puramente costumbristas, con un tono claramente irónico, que sirve para establecer una distancia entre él y el costumbrismo puro y que nos dice que Delgado no se consideraba incluido en modo alguno dentro de esta corriente, de la que parece burlarse, al menos cuando es llevada al extremo, con una abundancia de detalles. Doña Mercedes, la madre del Padre González, lee en el periódico "las cartas de un aficionado al género pintoresco, que, a fines de septiembre, aún no terminaba la descripción de las fiestas del mes de María, celebradas con inusitada pompa en una parroquia del obispado de Michoacán" (239).

Con respecto al costumbrismo, para Mariano Azuela, los elementos de esta tendencia resultan excesivos en Delgado:

un registro de sus costumbres, y para los lectores futuros, que pueden leer el pasaje como información documental; pero también cumple la función en la novela de crear una ambientación y mostrar en acción a varios de los personajes. Las vecinas del patio se abastecieron de "pan, bizcochos, azúcar, café y de algunas botellas de aguardiente añejo, del mejor, para obsequiar, de medianoche en adelante, a los doloridos asistentes" (22).

Durante los primeros momentos del velorio,

se fueron juntando las mujeres de la vecindad. Hablaban quedo y a cada instante suspiraban de lo más hondo de su pecho y, como era de esperarse, después de lamentar las penalidades de la difunta y elogiar sus virtudes, hacían incursión vedada, breve y como de paso, en la vida de Guadalupe y larga y minuciosa en la de don Eduardo Ortiz (22).

Luego se rezaron dos rosarios, uno a las ocho y otro a las doce, después del cual se empezó a servir el café y los bizcochos.

El velorio se prolonga hasta el capítulo cuatro, donde, ya entrada la noche,

Gran parte de los veladores, hombres y mujeres, distraían los fastidios y tristezas del velorio con animados juegos de estrado. Al florón, juego insulso y de menos, sucedió el corre-conejo, que es de lo más pecaminoso. El de la harina y el de la bala fueron interrumpidos graciosamente por el sur que seguía soplando con intermitencia (26-27).

Mientras en otro grupo se contaban "lances de aparecidos e historias de espantos, conversación obligada e indispensable en todos los velorios [sic]" (27). De los juegos antes mencionados, el único recordado sin necesidad de

investigaciones históricas es el "florón". Los otros tres requerirían de una pesquisa especializada (véase Sol 115). Es decir, ésta es una de las varias instancias en las que el retrato de costumbres ya cumple con su propósito de fijar en la memoria lo que está a punto de perderse o ya se ha perdido.

De igual manera, el capítulo siete de la novela se dedica de manera casi íntegra a la descripción de las procesiones religiosas. Este tipo de festividades son un recurso utilizado en el costumbrismo, muy frecuente en la literatura mexicana. Basta recordar varios de los artículos de Paisajes y leyendas (1884) de Ignacio M. Altamirano, en sus dos series; en "Las festividades", segunda parte de Los relatos de costumbres (1832-1912), de Antonio García Cubas, así como en algunas novelas de Yáñez o Castellanos, por mencionar sólo algunos nombres. El capítulo séptimo de La Calandria se ocupa de un personaje totalmente funcional, Angelito, cuya importancia reside precisamente en su "diligencia y acierto con que desempeñaba cualquier encargo" (58).

Este capítulo se separa en cierta medida de los demás, lo cual recuerda el importante hecho de que La Calandria se publicó por vez primera en 1890, en la Revista Nacional de Letras y Ciencias (tomo III), entre el 15 de enero y el 15 de junio,²⁹ es decir, que originalmente fue una novela por

²⁹ Si bien éstas son las fechas que aparecen en la Revista, es seguro que los números salieron con algunas semanas de retraso. De otro modo no se explica que al final de la

entregas. De ahí la necesidad del novelista de escribir capítulos que, por un lado, resultaran autónomos, en la medida de la posible, es decir, que se pudieran leer como unidades, pero que, al mismo tiempo, mantuvieran el suspenso y una relación con lo que acontecería más adelante.

El capítulo mencionado es un vivo ejemplo de la técnica impuesta en las novelas por entregas: puede leerse como un cuadro de costumbres, específicamente religiosas, aislado del resto de la novela, donde se esboza ligeramente a un personaje totalmente funcional, del que no volverá a ocuparse sino en su calidad de recadero y mandadero. Tal vez este "recargo de escenas de poca importancia", propio de las novelas de entregas, sea el que objeta Azuela en el párrafo citado arriba. Este capítulo, pues, se explica, por un lado, en la medida en que La Calandria fue escrita como novela por entregas;³⁰ por otro, como un cuadro de costumbres en el que lo que importa es la descripción de una escena, como escribe Montesinos, donde el interés se ubica más en "el modo de estar que [en] el modo de ser de sus personajes" (61). Importa recalcar, sin embargo, que éste es el único cuadro costumbrista en la novela que no está entretelado en la trama. Así, los ejemplos que se citarán a continuación se han extraído del contexto de la novela y pueden dar la impresión errónea de ser meros cuadros o escenas.

enero-agosto 1890", que se conservó idéntica en la primera edición de la novela como libro, hecha en Orizaba, en 1891.

³⁰ Angelina también apareció por primera vez en una publicación periódica, a saber, en las páginas literarias de El Tiempo (México, D.F.), 1894.

han extraído del contexto de la novela y pueden dar la impresión errónea de ser meros cuadros o escenas.

Las fiestas religiosas van aparejadas con fiestas populares. En el capítulo 29 de La Calandria, desde su aislamiento en San Andrés Xochiapan, Carmen se imagina a Gabriel, ubicado en el marco de la celebración de los maitines en la iglesia de San Rafael:

¡Cómo estarían aquellas calles con los puestos y las fogatas! Los puestos de buñuelos; las mesas llenas de tortas compuestas; las montañas de cacahuates tostados y nueces frescas, y al lado, las canastas de perones, colocados en un nido de paja verdesa. Ese día ponían a la venta los piñones frescos. A ella lo que más se le antojaba de todas aquellas golosinas eran los cascos de coco, blancos, como fragmentos de mármol. Por allí, por aquellas calles estaría Gabriel. Bien que le veía ella. ¡Qué guapo! ¡Qué bien lleva el sombrero! ¡Con qué gracia se ha terciado el joronquillo, aquel joronquillo cuyas puntas ella tejió. Y como si estuviera en Pluviosilla, y fuera en pos del mozo, le seguía con la imaginación por el dédalo de los puestos que llenaban la plaza de San Rafael, entre el humo de las hogueras de ocote, deteniéndose aquí, tropezando allá, aturdida por los gritos de los vendedores, asustada con el estallido de los cohetes y el paso de los corredizos. Y no sólo veía a Gabriel y a sus amigos, sino también a los paseantes, y los farolillos con que estaban decoradas las casas; globos de papel y lámparas de petróleo en las ventanas de los ricos; candilejas de aceite de nabo en las puertas de los pobres. El tablado lleno de banderas tricolores y festoncillos de rama de tinaja, y el templo, con sus vidrieras iluminadas, y a través de ellas los purpúreos cortinajes del altar. Y no sólo esto, que hasta creía escuchar, cuando cesaba el vocear de los vendedores y el griterío de los granujas que jugaban al toro, la salmodia nasal y monótona de los clérigos, y los acordes de la orquesta (261-62).

Este pasaje cumple varias funciones. Por un lado, ubica a Gabriel en el marco de una fiesta religiosa, celebrada junto con una fiesta popular; es decir, da cuenta de la vida

Como en el caso del habla de los personajes, el atuendo sirve también para diferenciarlos y caracterizarlos. Los trajes de Gabriel van de acuerdo con el aprecio que tiene a su porte y sirven para que el narrador caracterice en distintos momentos a este personaje, que en alguna medida es un representante de los artesanos provincianos a fines del siglo XIX. Y no sólo se ocupa de Gabriel: después de vivir unos días con Magdalena, Carmen ha comenzado a cambiar, no sólo en su comportamiento, sino también físicamente. Ya en el baile en casa de Solís se nota la transformación:

Ya no era aquella joven de otros días, tímida, soñadora y sencilla; quedaba en ella todavía algo, como un reflejo, de la regocijada ingenuidad de otro tiempo; ingenuidad rayana en ligereza, a través de la cual un observador profundo habría descubierto fatales tendencias, y que era como el encanto principal de aquella juventud siempre festiva, iluminada por unos ojos negros, rasgados, en cuyas pupilas centelleaba a veces deslumbrador relámpago de lúbricos anhelos (161).

El uso del adjetivo "fatales" está lejos de ser casual, pues alude directamente a un determinismo; proviene de un narrador que desea establecer señales claras para su lector, a fin de indicarle el camino en el que la "perdición" de Carmen sea posible. Parecería que sus tendencias oscuras siempre hubieran estado presentes y que, en el medio ambiente adecuado, como hemos visto, (aquí en casa de Magdalena, con la amistad de Rosas), afloraran.

El cambio de Carmen prosigue: "No estaba cubierta con aquel rebozo que tan bien sentaba a su juvenil hermosura y que cuadraba maravillosamente con la sencilla condición de

en aceptar y resignarse a su condición, como se observa en los pasajes ya antes citados.

La disposición, presentación y consumo de los alimentos también son objeto de la descripción de Delgado. Una comida importante aparece en el capítulo once, en casa de Magdalena, donde Alberto Rosas logra conocer a Carmen por la intermediación de Jurado. Carmen cocina

la cocada insuperable, suave, dorada, con su incitante costra de caramelo, y luego, para aprovechar las claras sobrantes, el turrón de las grandes fiestas, perfumado con miel virgen, blanco, vaporoso, que parece en el plato una nube primaveral (100).

La preparación de la comida llevó todo un día. Se sirvió mole con pavo, carne fiambre, ravioles, turrón y cocada. Los preparativos le sirven a Delgado, además, para presentar a Magdalena como una asesina, en una cruel y vívida escena donde persigue y finalmente mata al pavo; la escena es particularmente efectiva, pues se adopta la perspectiva del animal sentenciado, lo que hoy nos parece más eficaz que la insistencia a través de comentarios autorales en los defectos y vicios de la mujer. De nuevo, la reiteración puede explicarse por el hecho de que la novela se publicara inicialmente por entregas, donde es importante recordar constantemente a los lectores las peculiaridades de los personajes, en caso de que, por el natural paso del tiempo, las hayan olvidado, o bien de informar a posibles nuevos lectores que no hayan seguido la serie desde el inicio.

Ya en el velorio se nos había informado que las vecinas compraron bizcochos, café y aguardiente para los asistentes. No sólo la comida de celebraciones especiales ocupa a Delgado; también es objeto de su pluma el diario yantar del carpintero:

Cuando a la una llegaba el mozo, ya estaba servida la mesa: sobre el blanco mantel, el pan francés de incitante, dorada y esponjada corteza; la botella del pulque, convidando al sediento; las tortillas envueltas en la servilleta flecada que trasudaba toda; los platos de azulados paisajes, como un espejo, y el arroz blanco con plátanos fritos, que parecía un vellón con manchas leonadas (36).

El pulque, al parecer, era consumido diariamente, incluso por las mujeres (si consideramos este texto como fuente fidedigna de información). Cuando Carmen aparece algo desmejorada ante los ojos de su amiga Magdalena, ésta le recomienda que tome "una copita antes de comer", a lo que la joven responde, naturalmente: "Tomo pulque". Como Magdalena se las da de fina, le recomienda: "No, hijita: coñac. A mí me prueba muy bien" (67).

Para Montesinos, "todo el costumbrismo español parece nacido de una crisis de nacionalismo" (32). El siglo XIX mexicano puede caracterizarse, según José Luis Martínez, como una búsqueda de la nacionalidad. Para cuando Delgado escribe su primera novela, ya en el marco de la llamada paz porfiriana, la escena política y social se ha asentado considerablemente, si pensamos en la inestabilidad militar y política de la primera mitad del XIX, pero puede afirmarse que el concepto de nación mexicana pasa aún por un proceso

de afinación y que la provincia también comienza a afianzar sus características propias con respecto al centro, que había sido dominante, desde la época prehispánica, pasando por la Colonia. Para entonces ya han aparecido algunas obras consideradas por la crítica con más color local, como Los bandidos de Río Frío (1889-1891) de Manuel Payno y Astucia (1865) de Luis Inclán.

"El costumbrismo", continúa Montesinos, "tipifica casos y personas, mientras que la ficción los singulariza --aun allí donde les conserva un minimum de tipicidad para hacerlos reconocibles como exponentes de algo, profesión, clase, etc." (33). Gabriel es un artesano, un carpintero, un ebanista, el primero de su oficio en ingresar como protagonista de una novela mexicana. Como los demás artesanos, "hace san lunes" (38), va a fiestas y de parranda con sus compañeros, pero tiene una individualidad propia, que lo salva de ser un tipo y le permite convertirse en un personaje. Delgado no se queda en la mera descripción, pues se ocupa de "descubrir el corazón que late bajo los ropajes, los afanes, satisfechos o insatisfechos, que lo encienden en medio de esas fiestas o en la ruda vida cotidiana" (Montesinos 91): La Calandria no es ya una simple colección de cuadros de costumbres, pues, como escribió Azuela, es ya plenamente una novela.

Alberto Rosas está más cerca de ser un tipo.³¹ Y esto sucede en la medida en que Delgado parece tener una visión maniquea del mundo, que se compone por pobres y ricos, visible desde ésta, su primera novela, y que habrá de conservar en las tres restantes, Angelina (1893), Los parientes ricos (1901-1902) e Historia vulgar (1904). En cada caso se hace una identificación simplista entre los ricos como inmorales, ociosos, carentes de valores éticos, irresponsables, incluso perversos; elegantes, sofisticados y refinados, tal vez, pero en un sentido negativo, mientras que los pobres son honrados, trabajadores, sencillos, solidarios entre sí, con una connotación de apego a lo moral, a lo natural, a lo verdadero. Con esta dicotomía, Delgado tal vez deseaba halagar a los "honrados" (buenos) y criticar y tal vez cambiar a los "decentes" malos. Pero por otro lado, con el halago y la reivindicación de la honradez como un valor fundamental, se cumple la importante función de darle a este segmento social y económico un orgullo de grupo, que aseguraría su permanencia voluntaria en el estrato en el que le tocó vivir.

Delgado parece no querer tocar el mundo cristiano dividido en ricos y pobres. Los ricos de esta novela no

³¹ Salvo un comentario de su parte, sus palabras y conducta son reprobables; la excepción se refiere a las intenciones de Pepe Muérdago de sacar a Carmen de casa del Padre González, a fin de allanarle el camino de la seducción a su amigo. En un momento de conciencia religiosa y moral, Rosas se opone a que su parásito amigo calumnie al cura: "eso sería una iniquidad, una cobardía", sería "villano" (292). Ello no le impide, después, aprovecharse de la situación para continuar con la conquista de Carmen.

parecen dispuestos a llevar a cabo los méritos necesarios para alcanzar la salvación eterna. El mensaje de inmovilidad es doble: social y religioso.

Este maniqueísmo se continúa de alguna manera en la dicotomía provincia-ciudad, donde la primera puede equivaler a valores tradicionalmente morales y religiosos y la segunda, a la ausencia de los mismos. Esto no quiere decir, sin embargo, que las simpatías de Delgado estén plenamente del lado de las clases bajas y de la provincia. Su capacidad de observación y su sagacidad le permiten percibir, por ejemplo, una cierta mediocridad, abulia y aburrimiento en la vida provinciana -- perceptibles sobre todo durante la estancia de Carmen en la casa cural de San Andrés Xochiapan, donde todos se aburren, incluso la madre del cura-- pero también en Angelina. Esta capacidad le permite percatarse, asimismo, de que entre los pobres hay también gente chismosa y malvada.

Igualmente, es perceptible una dosis de racismo y clasismo en La Calandria. En lo que respecta al clasismo, si bien en la presentación de Gabriel lo retrata como "alto, robusto, bien formado, apuesto" (23), unas páginas después escribe que sus compañeros "no podían negar la superioridad del muchacho y le otorgaban sin escrúpulos la palma de la guapeza obreril" (41). En lo que toca al racismo, basta recordar a Magdalena y la condena implícita en su nombre. La primera vez que se habla de ella se dice que "no tenía mala cara; era una morena de subido color y sospechosa conducta"

(21). Para Gabriel, quien la considera definitivamente como una influencia perniciosa en Carmen, la vecina es una "mulata gordiflona" (101).

Pese al sustrato clasista en el narrador, que en este caso podemos identificar con el propio Delgado, y volviendo a la posibilidad de que Alberto Rosas se acerque más a un tipo que a un personaje, no asombra que Gabriel comparta el maniqueísmo del autor. Una charla entre el ebanista y un compañero suyo, Tacho, en el velorio de Guadalupe, lo establece así desde el inicio de la novela, en la continuación de uno de los hilos temáticos fundamentales de La Calandria: la seducción una muchacha de clase inferior por un catrín. Este hilo, como hemos visto, ya se planteó desde las primeras líneas, pues en el capítulo tres sabemos que Guadalupe fue seducida en su juventud por don Eduardo Ortiz, "el capitalista", de cuya unión nació Carmen. Gabriel y Tacho reafirman esta actitud de los catrines, al parecer intrínseca a su clase, cuando comentan el caso de "la hija del tío de Marcos", seducida por "aquel de los bigotes engomados" (26) y Gabriel abunda: "ya sabes que los catrines son los que se emparejan con las gatas. ¡La ropa, hermano, la ropa!" (26). Ése será también, precisamente, el destino de Carmen: Rosas logrará hacerla su amante, para luego abandonarla como objeto inservible. Lo mismo le acontecerá a Elena en Los parientes ricos.

Rafael Delgado incorpora elementos costumbristas en su primera novela, siguiendo a los escritores de su época y en

concordancia con sus propios intereses. Como se ha visto, las escenas costumbristas tienen en La Calandria una función --salvo tal vez el ya mencionado capítulo siete-- y no se limitan a una mera descripción de cuadros.

Viene a cuento recordar lo que escribió Ignacio Manuel Altamirano en "El Señor del Sacro-Monte", de la primera serie de Paisajes y leyendas:

Salgamos: busquemos otros cuadros de la vida mexicana, la emoción de lo desconocido; y dejándonos llevar blandamente por la nubecilla voladora de la imaginación, escojamos un rumbo, el sudeste, por ejemplo, para atravesar los campos y las cordilleras, para visitar los pueblos y las aldeas y mezclarnos en la vida íntima de las gentes sencillas que conservan algo de las viejas costumbres y de la pureza típica de la antigua provincia, apenas modificada por las necesidades modernas (Altamirano 1).

En estas palabras, como en la literatura de Delgado, existe la convicción de la importancia del descubrimiento, captura y preservación de esa realidad. El veracruzano, desde luego, no tenía que salir de su entorno para encontrar lo que Altamirano conminaba a buscar desde la capital y cuya existencia bien sabía al provenir él mismo de una región provinciana. Delgado es continuador de la directriz marcada por el guerrerense, en la medida en que ambos buscan una literatura que, además de serlo, sea la expresión particular de un país.

10 El nacionalismo

Los últimos años del siglo XIX presenciaron movimientos continuos de migraciones hacia el valle de Orizaba. Los

trabajadores llegaban de la ciudad de México, Tlaxcala, Oaxaca, Puebla, atraídos por las oportunidades laborales en las fábricas textiles recién fundadas, entre cuyos dueños dominaban los empresarios franceses (García Díaz 16).

Mucho se ha mencionado el afrancesamiento de la alta y media sociedad mexicana durante el porfiriato. Como ejemplo de uno de sus extremos, baste recordar la segunda parte de las memorias de José Juan Tablada, a quien, como a muchos otros escritores de su época, le era natural incluir largas citas en francés en sus textos, pues esta lengua era "el idioma de la elegancia mundana y de los intelectuales refinamientos" (Las sombras largas, cap. LVIII). A mayor abundamiento, escribe que durante la dirección literaria a su cargo de un efímero periódico de Jesús Rábago, Francisco "Olaguíbel, [Alberto] Leduc y yo, aunque avecindados en Tenochtitlán, vivíamos literalmente en París, pensando y escribiendo como cualquier redactor de La Plume o L'Ermitage, que eran entonces los periódicos de vanguardia..." (La feria de la vida 409-410).

Para Delgado, las clases altas y sus parásitos son los menos propensos al cultivo de lo mexicano. Las influencias extranjerizantes son visibles en su modo de vestir, de hablar.³² No asombra que las personas que intentan parecerse a las clases altas adopten su modo de hablar y actuar. Así,

³² Para 1910 en todo México había 26 278 extranjeros, de los cuales 13 727 eran españoles (Plá 113). De las personas nacidas en el extranjero que vivían en México, Veracruz ocupaba el tercer lugar, después del Distrito Federal y de Chiapas, con 10 983 (González Navarro 1974 2: cuadro 29).

Arturo, quien trabaja para Jurado en El Radical, dice santé³³ para brindar en la comida en casa de Jurado y Malenita (112). En la cantina donde se reúne Alberto con sus amigos, el lechugino pide un cock-tail. Asimismo, los catrines se hablan entre sí como "Mister Alberto" (186), con un tono claro de afectación, y la amiga de Lola Ortiz es Mery [sic], en lugar de María.

La descripción de la comida en casa de Jurado y Magdalena da cuenta de las malas imitaciones de lo extranjero entre la clase media baja: "platos blancos, azules, multicolores; unos de burda imitación chinesca" (96); "charola de imitación japonesa" (111). Además, "no escaseaban, para abrir boca, aceitunas sevillanas, rajitas de queso holandés y bizcochos ingleses" (111). En la reseña de la fiesta, Petrita cuenta que en la comida bebieron "ese licor que hace espuma" (126). Jurado y Magdalena tratan de vivir como si pertenecieran a otra clase, con gusto por la comida extranjera, pero sin saber hacerlo del todo bien. Lo extranjero, pues, en el habla, la comida o la bebida, está asociado con los personajes reprobables de la novela, mientras que aquellos que gozan más de las simpatías del narrador, en la medida en que conocen su lugar en la

³³ Esta es una variante que Delgado introdujo en la versión en libro de La Calandria, que no aparecía en la versión de 1890. Parecería que el cordobés quiso subrayar el carácter extranjero del personaje, para volverlo menos atractivo. De igual modo, otra variante entre las dos ediciones da cuenta del énfasis hacia el mexicanismo que el autor quiso imprimirle a su texto, al cambiar la expresión "como un toro de Miura" (cap. 20, p. 427) por "como un toro de Atenco" (cap. 20, p. 189). Véase el apéndice.

sociedad y lo aceptan, además de que observan una conducta moral sólida, están ubicados del lado mexicano .

Gabriel está contrapuesto con los decentes en más de un sentido. Entre otros aspectos, se establece un contraste en la actitud hacia el nacionalismo entre unos y otros. En su desempeño como carpintero, se menciona su habilidad y talento, además de tener ideas propias para la ebanistería: "Nada de hojear catálogos extranjeros para tomar idea; no señor, nada de eso" (43). La idea implícita de basarse en lo autóctono para desarrollar el arte nacional alude, en el caso de la poesía, al repudio que Delgado tenía al uso frecuente de modelos franceses en la poesía que entonces estaba de moda.³⁴ El orgullo de Gabriel puede equipararse al del propio Delgado, basados ambos en la materia prima nacional y no buscar para la elaboración de sus respectivos artes fuentes extranjeras. Vale insistir, sin embargo, en que el veracruzano no consideraba a la literatura española como ajena.³⁵ De nueva cuenta, me parece que Delgado se dirige sobre todo a una clase media educada, a la que le

³⁴ "Hombre criado a pechos de la clásica literatura castellana, intransigente de suyo con modas literarias que no derivaran del siglo de oro de las letras españolas, arremetió contra las nuevas escuelas, englobándolas injustamente en un término depresivo: 'decadentismo'. Y contra el 'decadentismo' tronó la palabra del maestro, que a pesar de ser siempre reposada, adquiría a veces sonoridades de clarín y súbitos arrebatos de ira", escribe Habacuc C. Marín (incluido como apéndice, con otros artículos breves sobre Delgado, al final del largo artículo de Paul Allemand).

³⁵ Recuérdese lo que comentó Delgado en su discurso con motivo de la celebración del tercer aniversario secular del Quijote, con respecto a la literatura nacional: "una literatura mejicana, debidamente española" (OC 1956 2: 757).

podrían parecer reprobables los tintes extranjerizantes y laudables la conservación de las costumbres y tradiciones nacionales.

También su modo de vestir denota el amor a su patria: "El traje nacional, el artístico traje nacional, que Gabriel llevaba con soltura y desenfado naturales, correspondía también al donaire de su dueño" (163). En el retrato que Carmen conserva de Gabriel, está vestido en traje nacional: "El sombrero mexicano, el rico sombrero nacional, escollo de pintores y dibujantes, irrisorio en cabeza extranjera, no aparecía en la de Gabriel duro, inmóvil, muerto; comunicábale el mozo flexibilidad, vida, carácter, expresión" (246).

En suma, a grandes rasgos podría decirse que en la novela de Delgado las clases altas tienden a adoptar costumbres, modas y modos de hablar extranjerizantes, alejándose de "lo mexicano" --whatever this means--, mientras que las clases bajas tienden a conservarlo, por costumbre, por ser menos susceptibles a tener contacto con lo extranjero, por convicción o por que esto forma parte de la intención de sentido del autor implícito.

Cabe recordar que Delgado, en su vena costumbrista, describe algunas fiestas populares e intenta retratar el habla característica de sus personajes, con los modismos, refranes y expresiones peculiares de cada grupo social. De igual manera, en todas sus novelas conserva un gusto por la descripción minuciosa de paisajes, plantas, vegetación y

clima de la región veracruzana. Es visible su amplio conocimiento de plantas y flores, así como el gusto que siente por ellas, con vistas a ambientar su narración, además de dar a conocer la flora característica de su región. En estas descripciones se basan los numerosos críticos para definir al cordobés como un escritor mexicanista o nacionalista.

El nacionalismo del veracruzano es más superficial de lo que los críticos que han elogiado este aspecto de sus textos han pretendido. Se da más en una capa visible, especialmente en un nivel léxico. Los temas que aborda, por otro lado, al igual que su tratamiento, pertenecen a un ámbito más amplio de la novelística mundial.

11 La religión

A diferencia de muchas novelas realistas francesas, en donde los sacerdotes son los representantes del pasado, de lo retrógado, de lo obsoleto, frente a los médicos, considerados como hombres de ciencia, hombres del futuro, representantes de la razón, en La Calandria estos papeles son precisamente los opuestos. El Padre González es el personaje sensato, coherente, racional, y, si bien no está contrapuesto de manera sistemática al único médico que aparece brevemente al final de la novela, sí representa su contrario. De hecho, desde el inicio la religión entra en

funciones cuando la ciencia ya no puede hacer nada: la moribunda Guadalupe sólo necesita un sacerdote (1).

El Padre González es sin duda el único personaje totalmente bueno y transparente. Desde su presentación, nos dice el narrador: "El vicario, un joven de aspecto noble y hasta aristocrático, de pulcro vestido y franca mirada" (8), con una evidente simpatía y buena fe, amén de una ligera dosis de clasismo. Mucho después, en el capítulo 38, el narrador no puede ocultar sus simpatías y habla de él como "el buen Padre Alfonso" (311). Tiene, además, una buena biblioteca que incluye, tanto libros piadosos como literarios y gusta de la música, la cual, además, practica --toca el armonio.

No sólo el padre González, sino todo aquello ligado con la religión en La Calandria ocupa un lugar importante. Para empezar, las prácticas religiosas están íntimamente ligadas con las costumbres, con el modo de vida de los personajes -- como se observa en los preparativos y desarrollo del velorio de Guadalupe, la madre de Carmen.

La religión se considera una manera muy honrosa de vivir y una inmejorable guía moral. El capítulo 7 de la novela está dedicado íntegramente a las prácticas religiosas, con el pretexto de presentar a Angelito, el pequeño acólito. Salomé, la madre del niño, desea que su hijo se dedique a la religión, como una manera muy honrosa de vivir, amén de que desea que enderecen al chamaco, quien ha mostrado ser travieso, latoso y algo desobediente.

Asimismo, la aspiración de doña Salo no está exenta del deseo de ascenso social que un hijo sacerdote le significaría tanto a una como al otro.

Eduardo Ortiz es religioso y conservador; fue soldado del ejército imperial. Cuando visita la casa de Magdalena, no puede dejar de advertir con disgusto los retratos de Benito Juárez, además de otros donde se muestra a sacerdotes de costumbres y lecturas licenciosas.³⁶ Los cuadros se oponen, pocas páginas más adelante, a los que cuelgan de las paredes de la casa cural -- todos de motivos religiosos y piadosos.

En la primera visita a don Eduardo, el Padre se muestra como una persona culta y enterada, además de paciente y comprensivo. Ahí se opone -- él, y, por consiguiente, el catolicismo --, de manera importante, a la ciencia moderna, porque va en contra de la "verdad" y de la religión (16). Dado el acendrado catolicismo de Delgado, no asombra que el vicario coloque a la religión por encima de cualquier otra manera de ver la vida, incluida la ciencia; particularmente en una época en la que la filosofía positivista comenzaba a permear muchos aspectos de la vida mexicana. El Padre González no duda en aconsejar a don Eduardo y de sugerirle, diplomática y suavemente, la conducta que debe seguir.

³⁶ Uno de los cuadros presenta a "un cura francés plácidamente engolfado en la lectura de Naná" (105). En su "Discurso pronunciado al celebrar el Tercer Aniversario Secular de la publicación del Quijote", al comparar la literatura española con la francesa, se preguntaba Delgado: "¿no es preferible la fealdad salutífera de Maritornes a la hermosura enfermiza de Naná?" (OC 2: 763).

La religión está amenazada no sólo por el positivismo --al cual nunca se menciona explícitamente--, sino también por malas influencias provenientes del extranjero. Capítulos después de la entrevista entre Ortiz y el cura, se subrayará la importancia de la vía religiosa mediante otro comentario: Carmen tiene unas amigas "muy tristes, siempre muy tristes, por que su hermano el Padre Panchito se había hecho protestante" (238), es decir, se había apartado del seno de la religión católica. Por estar asociado con los Estados Unidos, el protestantismo no sólo significaba una amenaza al catolicismo, sino que se consideraba como una amenaza a nuestro idioma y costumbres, y como un signo de los afanes expansionistas del vecino norteamericano (Hale 243).³⁷

Como buen soldado de Cristo, el Padre González sabe que su vida en San Andrés Xochiapan será tal vez un poco aburrida, pero está resignado: "¡Es muy triste en este país la vida en el campo!" (210). El Padre está consciente de la delicada situación de los sacerdotes frente a algunos hombres malintencionados, que los hacen "víctima de cobardes calumnias" (213), porque en estos tiempos "nada se respeta". Sabe también que "hay periodistas que viven de comer curas", en un claro adelanto a lo que luego sucederá. Así el narrador, a través del sacerdote, nos está ofreciendo la

³⁷ Según Rama, la religión, durante el siglo XIX en América Latina, "pasó a ocupar la defensa del campo interno", "oponiéndose a las ideologías que entonces visualizó como <foráneas>" (72).

condena y el juicio adelantado a la mentira que más tarde inventará Pepe Muérdago, ayudado por el tinterillo Jurado.

Sin embargo, los sacerdotes merecen el respeto incluso de calaveras como Alberto Rosas, en el único aspecto positivo que se nos muestra del catrín. En cambio, su amigo Pepe aparecerá siempre bajo una luz negativa, al igual que Jurado. El respeto de Rosas podría sugerir, por un lado, que algún lado gentil tiene este personaje --por lo demás totalmente negro--, en un afán de aligerar las tintas de caracterización. Por otro, sugiere también la respetabilidad prácticamente innegable de la iglesia y sus vicarios, al grado de que hasta alguien sin muchos principios como Rosas --pero que ha sido educado, suponemos, dentro del seno de la religión-- le tiene consideraciones. Los ataques de parte de personas inmorales como Muérdago y Jurado, en cambio, no logran dañar verdaderamente a la Iglesia.

Las críticas a la religión y a sus oficiantes aparecen de nuevo en el capítulo 29, donde se habla de diatribas en contra de los curas, de una falta creciente de respeto a la religión y a sus representantes. Se menciona, incluso, un asesinato de un sacerdote en Metztlitlapan, lugar al cual se define como "un pueblo de indios viciosos y haraganes" (260).

En el capítulo 35 se reúnen todas las fuerzas adversas a la verdadera religión, a saber, los liberales, los tinterillos sin principios y las falsas religiones (extranjeras, además): Jurado ha escrito en contra de la

religión y los curas en El Radical, un periódico liberal, con ayuda de "un pastor protestante" (293). No sólo en el plano religioso se observa una influencia extranjerizante; también en el literario: en esta publicación, además, se publican versos de dudosa calidad, "con un galicismo en cada verso" (327).

No es sino hasta el capítulo 41 cuando el libelo llega a manos del Padre González, lanzado a su casa por manos anónimas, en plena noche, lo cual hace al sacerdote preguntarse: "¿Qué será esto que viene de las tinieblas de la noche?" (327), presintiendo o adivinando la maldad que en su contra encierra. El narrador está consciente, es claro, de las asociaciones existentes entre la maldad y el reino nocturno, que aquí pone en evidencia el cura.

Al lucubrar con Ortiz con respecto a quién lanzó el libelo a la casa cural, el Padre considera que fue "el secretario o el maestro, que, aunque se muestran conmigo afables y respetuosos, como la dan de espíritus fuertes son enemigos implacables de todos los curas de Xochiapan..." (333). De hecho, la presencia misma del Padre González en el pueblo se debe al cambio que tuvo que darse por los continuos conflictos entre su predecesor --el Padre Ortega-- y estos dos representantes de la vida civil. El conflicto entre Ortega y el secretario y el maestro alude, de manera clara, a las tensiones existentes entre el poder religioso y el civil. Las simpatías del narrador en estas pugnas, sin duda, están del lado de la Iglesia.

Con metáforas religiosas muy manidas, Ortiz reconoce que la labor del sacerdote es cuidar al cordero: "¿qué será de él, perdido y expuesto a las asechanzas del lobo?" (214). Recordemos que en el primer capítulo las vecinas del patio consideran que Carmen, ya huérfana, puede ser "carne para los lobos". Pese a sus cuidados y esfuerzos, el Padre no librará a la joven del mal. Aquí reside el único reparo del narrador al papel del sacerdote: aunque muy bien intencionado, es poco perceptivo, tal vez algo ingenuo en su apreciación de Carmen y sus inclinaciones amorosas. Nota, sin embargo, que la joven "tiene el instinto de la distinción" (272), como si éste fuera hereditario --por vía paterna, desde luego--, así como "una irresistible inclinación al lujo y al brillo" (272). Aquí es importante resaltar que las aspiraciones de ascenso social de Carmen se aúnan a la idea del sacerdote de que la joven viva con su padre, es decir, las aspiraciones de la muchacha tienen el aval del cura, pues, como le dice al señor Ortiz, ella "desea disfrutar de cuanto por la clase a que pertenece y la brillante posición de Vmd. le corresponde" (272). Bajo esta recomendación estaría, también, el hecho de que don Eduardo podría sacar a su hija de un "medio peligroso".

En San Andrés Xochiapan, religión y paisaje se identifican. El narrador aprovecha la oportunidad para subrayar sutilmente el carácter positivo de todo lo relativo a la religión: "en los cercados y en torno de la iglesia, la

más amable de las flores nocturnas, la maravilla, abre su corola y los floripondios huelen a gloria" (218).

Aun cuando no fue explotada a través de la novela, la importante antítesis entre religión y ciencia aparece de golpe después del suicidio de Carmen. Por orden del juez, pese a los intentos en sentido contrario de parte de Gabriel, el cadáver de la joven es llevado al Hospital --que en este caso podemos suponer cuenta con un departamento de autopsias:

Allí, después de analizar las materias contenidas en el estómago, confirmaron los médicos las sospechas del vecino, y estudiaron en el destrozado cuerpo de la infeliz muchacha no sé cuántas cosas, por las cuales un practicante charlatán, amigo de Jurado, explicaba aquel suicidio como la cosa más natural del mundo.

La intervención de la ciencia es claramente negativa y nociva, además de deshumanizante, fría e insensible. El médico no es descrito como tal, sino como "un practicante charlatán". Cabe recordar que en la versión de la novela en la Revista Nacional de Letras y Ciencias decía "un practicante amigo" (cap. 67, p. 611).³⁸ El cambio de la primera a la segunda versión señala, así, un papel poco amable de la ciencia. Otra variante importante entre estas dos versiones es que en la versión del libro el médico es amigo nada menos que de Jurado, uno de los personajes totalmente negativos, sin un solo rasgo que atenúe la intensidad de las tintas oscuras. En cualquier caso, el

³⁸ Véase el Apéndice para una aproximación a las variantes entre la edición de 1890 en la Revista y la de 1891, como libro.

practicante no da muestra alguna de lamentar la muerte de una joven y, en cambio, la explica, insensible y casi cínicamente, "como la cosa más natural del mundo".

Las intervenciones y, para el caso, el personaje mismo del Padre González resaltan y son revaloradas precisamente a la luz de este comentario final del narrador, que revela --una vez más-- que sus sentimientos, ideas y valores se encuentran plenamente identificados con los del religioso.

Sin embargo, pese a que, en términos generales, puede afirmarse que en la novela las simpatías del narrador están claramente del lado de la religión, se percibe la ineludible influencia de la ciencia. Basta recordar la importancia del medio y de la herencia en la vida de Carmen.³⁹ Pero es importante señalar que las indecisiones de la muchacha reflejan, de una manera importante, la lucha entre el libre albedrío de la religión católica y el determinismo científico --biológico y social-- que empezaba a permear a la época (Rivière 25). De esta forma, en un plano social, la censura a los intentos de ascenso por parte de Carmen, se ve adecuadamente reforzada por la idea cristiana de un mundo terrenal constituido por pobres y ricos, que así debe permanecer.

³⁹ Véase la sección 5 del capítulo I, "La influencia del medio y la herencia".

12 El paisaje

El paisaje ha sido un elemento mencionado con frecuencia en relación con la literatura de Rafael Delgado. Recordemos que, aparte de sus tempranas incursiones en el teatro, se inició literariamente en la poesía, y, dentro de ésta, de manera importante, en la poesía de paisaje.⁴⁰ De la generación anterior a Delgado y entre sus contemporáneos -- algunos de ellos también jarochos --, destacan Roa Bárcena,⁴¹ Manuel Carpio,⁴² Montes de Oca y Obregón, Pagaza, también describieron el paisaje mexicano, sin olvidar, claro está, a Manuel José Othón.⁴³ La actitud hacia el paisaje que llegó a Delgado fue una mezcla de neoclasicismo y de romanticismo.⁴⁴

En La Calandria las descripciones de paisaje se dan con tres propósitos --entremezclados en ocasiones--: en función del desarrollo de los personajes, en función de la estructura de la novela y con un fin meramente estético, es decir, como una voluntad de estilo. Este tercer propósito

⁴⁰ Por mencionar sólo algunos de los sonetos: "A Río Blanco", "En las montañas de Tlilapan", "Ojo Zarco", "El Salto de Barrio Nuevo", "Escamela", "Ocaso", "Crepúsculo", etc.

⁴¹ A quien Delgado dedica su segunda novela, Angelina.

⁴² En el Boletín de la Sociedad Sánchez Oropesa publicó don Silvestre Moreno Cora una "Conferencia acerca de don Manuel Carpio" 4.16 (15 abr 1891): 357-393. Para información sobre el Boletín, véase el capítulo IV, la sección 1.2, correspondiente a Silvestre Moreno Cora.

⁴³ Para una comparación general entre Othón y Delgado, véase Capistrán (1966).

⁴⁴ Según Angeles Mendieta Alatorre, "Delgado nos da ya la novela de la tierra nativa en La Calandria" (116).

puede estar ligado al anterior, en la medida en que estas descripciones se suelen colocar al principio de los capítulos, para establecer el ambiente (físico y anímico) -- como en el capítulo X. Este intercambio o reflejo de sentimientos sería de índole romántica.

Como en las novelas románticas, los paisajes están vinculados con los estados de ánimo de los personajes. Se da una interrelación: en ocasiones el ambiente del paisaje hace eco de los sentimientos y emociones de algún personaje; otras el carácter de la naturaleza parece influir sobre el estado anímico del personaje. La naturaleza le sirve así al narrador para sugerir o subrayar un comentario, una percepción, un juicio sobre un personaje. Como ejemplo, valga el momento en que Carmen se ha decidido por Alberto, después del baile en casa de Solís: "Clareaba el día; una luz opalina inundaba el cielo; las estrellas se iban apagando, una tras otra, como las fugitivas chispas de un papel quemado" (177). Pese al inicio del día, la luz no es pura y transparente, sino opalina; las estrellas, que podemos equiparar con esperanzas y anhelos, "se iban apagando"; la imagen que ello le sugiere al narrador son las "chispas de un papel quemado", es decir, de algo efímero, sin trascendencia, en una alusión a la superficialidad de la atracción que Rosas siente por Carmen y, al mismo tiempo, tal vez, a la que experimenta la joven por el catrín.

También con imágenes relacionadas con la luz, el narrador describe el paisaje mientras Carmen aguarda la

visita de doña Salo, quien le trae un mensaje de Gabriel. La muchacha no lo sabe, pero se trata de un rompimiento. Desde el campo, la imagen es aún brillante, pero la ciudad --de donde viene la carta del carpintero-- ya empieza a oscurecerse:

Sentóse en la peña más alta, desde la cual se veía el rojo camino, la pintoresca serie de los valles, la corriente cerúlea del riachuelo que a tal hora brillaba como un espejo, las arboledas, las dehesas, y allá, en el fondo, la turrída ciudad, albeando al pie de sus verdes colinas, bañada en los últimos rayos del sol (312).

El primer capítulo en el que aparece la vegetación es el 10, donde se describe el jardín de Pluviosilla con vivas imágenes sensoriales: el "verde oscuro de sus mantos viejos", el "verde claro de sus renuevos estivales", "los espinos bravíos columpian dulcemente sus renuevos purpúreos", "los frescos cimarrones, fugitivos del poblado, sacuden sus brazos, dejando caer las primeras hojas", "los ocotes envueltos en su haraposa túnica" (83). El inicio del capítulo 10 es de transición, de pasaje, de ornamentación, establecimiento del ambiente, del día domingo en el jardín. El capítulo 19 también empieza con el amanecer, después del baile en casa de Solís (177). Igual el capítulo 23, hacia San Andrés Xochiapan.

En ocasiones las descripciones parecen obedecer al simple gusto de la descripción, sin propósitos vinculados con la trama --aunque, desde luego, puedan servir, además, como pausas, descansos o puentes en su desarrollo. Cuando se trata de descripciones que aspiran a

provocar un goce estético, el lenguaje de Delgado se acerca al de la poesía y al de sus sonetos paisajistas.⁴⁵ Estos pasajes "bellos" cumplen un propósito de ornamentación; obedecen al deseo del autor de demostrar su habilidad estilística y sus capacidades poéticas; quieren ser una prueba de que el escritor maneja bien el lenguaje. La descripción del paisaje veracruzano se ubicaría, también, dentro de una tradición costumbrista, en la medida en que puede cumplir asimismo el "propósito de representar un aspecto concreto de la realidad extraliteraria",⁴⁶ en este caso de una región específica, la de la montaña veracruzana.

Entre las técnicas descriptivas que utiliza Delgado predominan las personalizaciones. En ocasiones, establece paralelos entre el paisaje y la sociedad. En el capítulo 10, "En el jardín", se hace una comparación entre la variedad de flores y la variedad de grupos sociales que frecuentan el lugar (84-87). En otro momento (cap. 17), en la percepción del carpintero, surge un paralelo entre la naturaleza y el triángulo constituido por él, Alberto y Carmen:

Natural sería que la trepadora muelle buscara siempre para apoyarse el tronco robusto de la ceiba, y que ésta, segura del vigor de sus raíces, creciera y prosperara en tierra llana; pero si el bejuco leñoso se abraza del monarca de las selvas, y el árbol poderoso alcanza gigantesca talla en la llanura, también la enredadera débil y delicada, que se marchita y muere estropeada por el viento, se

⁴⁵ Manuel Sol va más allá: para él, Delgado "evoluciona hacia una literatura que puede inscribirse sin ninguna dificultad dentro del 'realismo poético'" (50).

⁴⁶ Para una visión general de la novelística latinoamericana entre 1860 y 1914, véase el artículo de Ille, Meyer-Minnemann y Niemeyer.

del paisaje en la novela, sobre Gabriel, para quien, en dos ocasiones distintas, el paisaje es equivalente a la paz y tranquilidad anímica. En el capítulo 13 Gabriel está triste y molesto porque Carmen ha aceptado la invitación a cenar en casa de Malena: "En su pena, en la honda [sic] que le oprimía el pecho, un recuerdo le aliviaba: el de los campos desiertos y de las pintorescas dehesas donde había pasado la mañana" (117). Y continúa con imágenes un tanto estereotipadas de la naturaleza, provenientes de las églogas:

El bosque rumoroso, el sesgo y azulado arroyuelo, el volar y saltar de los pajarillos, el querellarse de la tórtola en la espesura, la sencillez de los campesinos, el dulce aislamiento en que allí vivían los labradores (117).

En los cuatro primeros grupos de líneas citadas arriba, Delgado va aumentando el número de sílabas, como en un crescendo musical y poético. No faltan lugares comunes como "la sencillez de los campesinos" o el "dulce aislamiento en que allí vivían los labradores" --que será refutado en alguna medida en la práctica, cuando Carmen se va a vivir a San Andrés Xochiapan con la familia del Padre González, a una vida sencilla, sí, pero muy aburrida. Sin embargo, como hemos visto, la influencia del medio ambiente resulta propicia para que Carmen recapacite, y lo hace. Así, con el paisaje de San Andrés como marco, Carmen se da cuenta de lo

que ha perdido. El tiempo que pasó con Pancha y Gabriel se le presenta entonces, en retrospectiva, como una visión idealizada de la familia. Este recuerdo "despertó en la suya [en su alma] el anhelo del bien y de lo bello, enseñándole cómo la vida tiene horas felices y cómo el trabajo endulza la existencia" (134).

La vida en el campo se le antoja a Gabriel como un oasis de sus preocupaciones amorosas presentes: "¡Si yo pudiera vivir allí, entregado a rudo trabajo, levantándome con el alba para buscar el lecho tempranito! ¡Qué dichosos viviríamos allí mi madre y yo!" (117). La segunda ocasión en que Gabriel piensa en la vida campirana con claros tintes idílicos ocurre en una fonda, frente a un cromo mediocre de un paisaje alpino, y me he ocupado de ella en el capítulo I, sección 6, correspondiente al arte dentro del arte.

También para Carmen el campo llega a tener tintes idílicos. Cuando ya ha tomado la decisión de huir con Alberto Rosas, visita a su amiga Marcela. Esta descripción cumple, asimismo, el propósito de prolongar el suspenso con respecto al cumplimiento de la decisión de Carmen:

el caserío, la plaza, la iglesia, la casa cural, la cuestecilla de los Alamos, la cruz, y el río que cerca de allí se precipitaba, en ruidoso salto, de una gran peña escondida entre carrizos y helechos arborescentes, sombreada por viejos y copados yoloxóchiles, de cuyas ramas plagadas de orquídeas, colgaban sus festones bejucos muelles y mantos de la Virgen, salpicados de flores blancas, amarillas y rojas. El río formaba luego un remanso, y silencioso y cerúleo ganaba la llanura, entre dos vallados de enea, oculto a trechos por los saucedales y los álamos (250-251).

La noche en el campo, durante la estancia en San Andrés Xochiapan, empieza a adquirir tintes sombríos o amenazantes para los habitantes de la casa cural. A doña Mercedes le da miedo la noche, y el narrador parece concordar con ella en que algo temible puede venir de la oscuridad: "solemne, imponente, terrífico, se levantaba el rumor nocturno de las selvas" (221). El cura comparte una identificación de lo nocturno como algo potencialmente maligno. Así, cuando una mano anónima lanza el libelo calumniador a su casa, piensa: "¿Qué será esto que viene de las tinieblas de la noche?" (327).

Poco antes de la huida de Carmen (cap. 40), el paisaje presagia su muerte:

El tiempo estaba triste. En octubre suelen ser las tardes nebulosas, grises, frías, como si la naturaleza se preparara con sus languideces otoñales y con sus nieblas de color de plomo a recibir el brumoso y lúgubre Noviembre, el mes de los difuntos y de las memorias dolorosas (323).

La joven participa de "una dulce melancolía":

Los álamos y los fresnos están semidesnudos, las hierbas como vestidas con ropajes viejos, y por vallados y laderas; en los rastros de la llanura y de las vertientes, brotan, de un día para otro, como por encanto, las flores amarillas, las flores sepulcrales. El cielo se entolda, bajan las nubes, los picachos parece que se arropan con las nieblas (323).

Las horas previas a la partida clandestina de Carmen son así: "La tarde era triste, fría, tediosa, desalentada. La luz crepuscular llegaba a los valles como a través de un velo ceniciento" (323).

Las flores, siempre presentes en la literatura de Delgado, tienen un papel importante antes de que Carmen abandone la vida decente. Marcela, la amiga campesina de Carmen, le regala "un magnífico ramo de nardos".⁴⁷ El narrador usa la ironía para su siguiente comentario: "las fragrantas flores, níveas, inmaculadas como un velo nupcial" (324), se oponen plenamente a lo que Carmen nunca tendrá. Momentos antes de partir, la joven corta unas rosas, símbolo del amor, que, significativamente, deja caer sin darse cuenta (337).

Finalmente, al salir Carmen de la casa cural, el ambiente es triste y melancólico: "el cielo comenzaba a despejarse; los vientos de la madrugada barrían las nubes hacia el Sud; la creciente luna alumbraba el jardín con pálida y triste claridad" (344).⁴⁸

⁴⁷ Los nardos han sido apreciados por su penetrante aroma; se dice que esta planta se relaciona con la valeriana, utilizada como sedante nervioso.

⁴⁸ Las descripciones de estos paisajes campiranos, ubicadas plenamente dentro de la realidad literaria, no tienen absolutamente nada que ver con el estado que guardaba el campo en la realidad real. El grave deterioro de este sector fue decisivo para el impulso que después cobró la Revolución. Alan Knight, por ejemplo, considera que "la clave para la revolución social fue de carácter predominantemente rural" (78).

Con la restauración de la República, los estímulos en el campo agrícola a nivel nacional se canalizaron a través de la iniciativa privada. Durante el porfiriato, entre 1881 y 1889 se deslindaron aproximadamente 32 200 000 hectáreas, despojando a varias comunidades indígenas. Manuel Romero Rubio se adjudicó una cantidad considerable de terrenos de propiedad indígena, definidos como baldíos (Blázquez 1: 230).

CAPITULO II. Las estrategias comunicativas del autor

1 La seducción

El seductor en La Calandria es Alberto Rosas. Este personaje es abierta y decididamente negativo desde el inicio.¹ No tiene mayores complejidades; sólo presenta un lado. "La seducción es siempre la del mal" (13), dice Baudrillard. En el mejor de los casos, el personaje se va redondeando dentro del mismo ámbito negativo, a medida que nos enteramos de sus habilidades y capacidades para conseguir sus fines. Es un seductor en un sentido "profesional" y deportivo del término. Se le conocen seducciones previas a la de Carmen. Tiene una fama por todos conocida de bebedor y mujeriego. Las "víctimas" anteriores a Carmen son anónimas. Ella es sólo una más en la larga lista de Rosas: "Hay algo de impersonal en todo proceso de seducción, como en todo crimen, algo de ritual, de suprasubjetivo y de suprasensual" (Baudrillard 97). Curiosamente, la seducción para él no parece tener tintes abiertamente sexuales, por paradójico que parezca. Se trata más bien de un ejercicio, de metas que se propone día con día y que intenta cumplir, en parte para satisfacer su vanidad personal, en parte porque se trata de una actividad común entre sus amigos, en la que todos

¹ La única excepción ya fue apuntada en el apartado relativo al costumbrismo, cuando a Rosas le parece "una iniquidad, una cobardía" la posibilidad de que Muérdago calumnie a un sacerdote (292). La Iglesia aparece así como intocable en la novela.

participan como actores, observadores o animadores. Aquí la seducción tiene más que ver con un deporte masculino, practicado por catrines y jóvenes sin oficio ni beneficio, que les sirve como ocupación, como tema de conversación y diversión. En el capítulo 34, Rosas está dispuesto a abandonar la conquista ante la abierta reticencia de Carmen en San Andrés Xochiapan. Sin embargo, acepta continuar en la persecución, acicateado por su amigo Pepe Muérdago,² quien se ofrece a ayudarlo, haciendo que Carmen salga de la casa cural. La aceptación de Rosas coloca la conquista en un plano de conversación entre amigos, pues hay una apuesta de por medio. En el momento de la aceptación de la apuesta, no está presente el deseo por la muchacha.

La sociedad los observa y tal vez reprueba, pero no parece castigarlos abiertamente, en la medida en que se considera hasta cierto punto "normal" este tipo de conducta. El narrador parece compartir estos valores de una conducta moral distinta para hombres y mujeres. Para él, Alberto y sus amigos están claramente del lado negativo de la moral y no tienen remedio. En la novela, nadie parece tener ni la autoridad necesaria sobre ellos para hacerles ver lo reprobable de su conducta ni, lo que es más importante, el interés para intentarlo. La actitud de los seductores es considerada como un hecho, tal vez censurable, pero también difícil de cambiar.

² El muérdago, recordemos, es una planta parásita que crece sobre los troncos y las ramas de los árboles.

Para Rosas, la seducción es un método, en donde lo que importa es el rito, la preparación del fin, más que el fin mismo. La diversión parece centrarse más en el proceso que en el resultado. "La seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que atribuimos el máximo precio" (20), dice Baudrillard. Para Rosas la seducción pertenece más al ámbito de lo masculino que de lo femenino, más al ámbito de la conquista que al del goce. La seducción, escribe Baudrillard, es "ella misma siempre su propio fin" (78).

Carmen es, además, una presa fácil, en la medida en que no tiene una familia legítima en la que resida su honra, ni que la pueda defender. De hecho, Ortiz, al conocer la huida de su hija, opta por desconocerla, no por pedirle cuentas al seductor.

Al avanzar con Carmen en el curso del baile en casa de Solís, Alberto "estaba contentísimo: aquella conquista debía duplicar su fama y renombre de afortunado calavera" (169). La victoria redundará en un incremento en el aprecio de sus amigos. Las apariencias y la aprobación social son fundamentales: de la misma manera en que se pide a las mujeres no sólo que sean castas sino que lo parezcan, para Rosas es importante la fama de calavera entre sus amigos. Vale subrayar que el narrador, al plantear el punto de vista de Rosas, no menciona la posibilidad del goce sexual, sino el prestigio que ello le acarreará.

La seducción es también un intercambio de valores en el que uno gana lo que la otra pierde; la virginidad puede considerarse como una suerte de capital simbólico que cambia de propietario. Por otro lado, el deseo y su realización, que podrían corresponder al valor de uso, no son tomados en cuenta por el autor. Es cierto que en el siglo XIX en la literatura mexicana no se habla abiertamente de goce sexual, pero hay maneras de sugerirlo que Delgado simplemente no se plantea.

Gabriel está más cerca de lo "natural" que Alberto, quien pertenece a una clase en donde las apariencias son fundamentales. En palabras de Baudrillard: "La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio -- nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual" (9).

Gabriel ama a Carmen y por eso no se propone su seducción, pese a que también se siente atraído por ella. A Alberto, en cambio, le es indiferente la joven como persona:

La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía de deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un trazo reúna repentinamente, como en sueños, cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas (Baudrillard 99).

La primera vez que Rosas habla con Carmen, en la comida en casa de Magdalena y Jurado, despliega sus habilidades: "Pronto la sopa estuvo servida y los convidados ocuparon sus respectivos asientos. Alberto, que era muy listo en tales casos, usurpó al anfitrión sus derechos y colocó a cada uno

en sitio conveniente" (113). Carmen, ayudada por las copitas, "fue adquiriendo confianza, poco a poco, con el galanteador lechugino, quien acabó por hacerle una declaración clara, terminante, apasionada y culta" (114), con la que deslumbra a la muchacha. Para Kierkegaard (interpretado por Baudrillard), "el guión de la seducción es espiritual: hace falta ahora y siempre ingenio, es decir, cálculo, encanto y el refinamiento de un lenguaje convencional, en el sentido del siglo XVIII" (Baudrillard 98). En La Calandria, el narrador describe a Alberto en los siguientes términos:

Alberto Rosas se tenía por un calavera, y fiaba, no sin razón, en la hermosura de sus ojos negros y de su barba nazarena, no muy tupida ni muy sedosa, que prestaba a la debilidad de su rostro algo de viril energía, todo el éxito de sus triunfos con las mujeres de clase superior; pero tratándose de las hijas del pueblo el secreto de su fortuna estaba no sólo en su dinero, sino en el poder de su palabra culta, audaz, a las veces llena de malicia y siempre dulce y halagadora (156).

El desafío ("¿qué hay de más seductor que el desafío?" (79), se pregunta Baudrillard) y la seducción como proceso son también elementos útiles para el suspenso y por lo tanto para la apelación de la novela. Entran en juego factores aparentemente externos, por así decirlo, que acicatean a Alberto. La seducción es un proceso de participación colectiva y masculina.

Una vez lograda la seducción, el objeto seducido pierde interés, pues ya ha sido desplazado, especialmente en la moral sexual oficial del siglo XIX. "Más que nada estrategia

de desplazamiento (se-ducere: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar" (27), escribe Baudrillard. En la seducción en La Calandria, Carmen ha quedado desplazada socialmente, mientras que Alberto conserva su papel social.

Alberto Rosas puede consumir la seducción de Carmen porque maneja las aspiraciones de la joven. Alberto es deseado por Carmen, no tanto como persona, como objeto de su deseo sexual, sino por lo que representa en tanto que un modo de vida al que ella aspira, en tanto que un mundo de atractivas apariencias a las que ella siente tener derecho. Carmen se convierte así en el objeto perfecto de la seducción de Alberto, en la medida en que "la estrategia de la seducción es la de la ilusión" (Baudrillard 69). La seducción de Alberto significa para Carmen, no la realización de su propia sexualidad, tampoco la de Alberto, sino "el hechizo [que] empieza más allá -- [y] consiste en dejarse atrapar por su propio deseo" (69), pero de su deseo no sexual, sino de las apariencias de la clase a la que no acaba de pertenecer y que nunca será suya. La seducción, pues, para Alberto, se ubica más bien en un plano de reconocimiento social --de sus amigos calaveras-- y para Carmen, en el plano de ascenso social; en ambos casos, la motivación sexual es tangencial.

Así, los artificios del seductor son el reflejo de la esencia seductora de la joven, y ésta está en cierta manera desdoblada por una puesta en escena irónica, una ilusión exacta de su propia naturaleza, en la cual ella caerá sin esfuerzo (Baudrillard 98).

Carmen no le cree del todo a Alberto; tal vez al principio sí, cuando el juego halagaba su vanidad y también le servía para encelar a Gabriel. Finalmente acepta huir con él, motivada en gran medida, en ese momento, por un deseo de venganza, por herir al carpintero. Le quiere creer a Alberto, pero su insistencia en arrancarle una promesa de matrimonio prueba que no le cree, que sólo le quiere creer. En este momento previo a la consumación de la seducción, como en todo el proceso, "no hay tiempo inmediato, tiempo legal del siglo y de su desciframiento. Ni creer, ni hacer, ni querer, ni saber: las modalidades del discurso le son ajenas [a la seducción], así como la lógica distinta del enunciado y de la enunciación" (Baudrillard 74). Al aceptar huir con Alberto, Carmen intuye y teme su futuro, pero se lanza no obstante. Cree cumplir con sus ambiciones --de lujo, de vanidad, de movilidad social, de lo que según ella le pertenece--, así como con su deseo de venganza, y se deja seducir, al margen de cualquier razonamiento.

Para Baudrillard, la seducción es igual a un asesinato (97). Como ejemplo cita el Diario de un seductor de Kierkegaard. "La seducción", dice, "al ser un proceso con carácter de sacrificio, acaba con el asesinato (la desfloración). Este último episodio incluso podría no tener lugar: desde que Johannes está seguro de su victoria, Cordelia está muerta para él" (97). En cierta medida, lo mismo le sucede a Alberto: una vez que Carmen ha accedido a la seducción, prácticamente pierde interés para el catrín. A

sólo cuatro meses de la consumación de la seducción, Alberto ha espaciado notablemente sus visitas a su amante, hasta que acaba por desaparecer del todo, especialmente ante la aparición de un nuevo objeto de su atención.

2 El suspenso amoroso

La relación amorosa entre Carmen y Gabriel tiene una muy breve etapa de estabilidad. Muy pronto (capítulo 12) aparece el catrín Alberto Rosas, quien provocará los celos, los pleitos, el distanciamiento y finalmente la ruptura total entre los jóvenes. Los estira y afloja amorosos entre Carmen y los dos galanes constituyen el núcleo de suspenso alrededor del cual se va tejiendo la trama de esta novela. Los malentendidos, las "casualidades", las intervenciones ajenas a la pareja, están diseñados de antemano para que el final de la relación amorosa sea infeliz y para que la muchacha sea una mujer "perdida". Los vaivenes de Carmen en sus inclinaciones hacia Gabriel y Alberto Rosas, las decisiones de Gabriel de no volver a ver a Carmen, la tentativa de abandono de la conquista de Carmen (de parte de Rosas), se urden de manera balanceada, a fin de que siempre haya algún suspenso de orden sentimental que mantenga el interés del lector.

El primer rompimiento entre Gabriel y Carmen se da en el capítulo 21. El carpintero tiene ya más información sobre la relación entre Rosas y Carmen; está furioso, dolido e

indignado y dispuesto a romper. En el típico juego del estira y afloja amoroso, en esa cita Carmen está dispuesta a todo con tal de conservar el amor de Gabriel. Hace suyo el discurso del carpintero durante el baile y le dice que vaya a pedirla con su padre, está dispuesta a disculparse con doña Pancha, a terminar con Alberto, a dejar de ver a Magdalena, pero todo es en vano. El carpintero no cede. Vence incluso la tentación del ofrecimiento sexual de Carmen ("haz de mí lo que quieras... seré tu querida!" (205)).

Gabriel da muestras de un buen corazón al final de esta primera ruptura, pues le ofrece a Carmen su amistad y su solidaridad futura, si acaso "un día te ves pobre, abandonada de todos, en la miseria". En un arranque de abnegación masculina, de amor-del-bueno, llega incluso a ofrecerle "y si tienes hijos... yo seré como un padre para ellos!" (206). Se plantea más claramente la posibilidad de que a Carmen le vaya mal, que será reiterada en la última carta de Gabriel a la Calandria, pero se abre también la oportunidad de que haya alguien que la ayude en la desgracia.

En esta ocasión, como en las demás que seguirán, las rupturas parecen finales e inapelables. Pero no pueden permanecer de ese modo indefinidamente: en cada caso, alguno de los dos amantes cederá e intentará una reconciliación. El ritmo se ha roto y uno está dispuesto a hacer las paces cuando el otro no quiere ni pensar en ello.

Mientras Carmen vive en San Andrés Xochiapan, la comunicación entre ella y Pluviosilla se interrumpe, incluyendo a Gabriel y a Alberto Rosas. En el capítulo 28 le envía un recado a Gabriel, con la intermediación de Angelito, quien volverá al pueblo una semana después.

En el ínterin, Rosas (como Carmen con Gabriel) intenta recuperar su relación con la joven por la vía epistolar. La joven no le responde e incluso rompe la carta, pero la misiva sirve para que Carmen sepa que el lechugino sigue interesado en ella y al narrador le sirve para introducir de nuevo al catrín en el triángulo amoroso, que ya parecía estar volviendo a la categoría de pareja. Vale recordar que, aunque Carmen parece decidida a reentablar la relación con Gabriel, no es indiferente del todo a las letras de Alberto. En un fino y delicado giro de ambigüedad narrativa, el narrador hace que Carmen rompa y arroje la carta, pero después de haber aspirado su aroma. Con este gesto queda entreabierto la posibilidad de la relación entre Carmen y el catrín, pese a la aparente preferencia de la joven en ese momento por el carpintero.

Siguiendo el juego amoroso del gato y del ratón, Gabriel (como Carmen con la carta de Rosas) no se interesa por el recado de Carmen y a su vez le envía otro con el mismo Angel: "dile que yo le suplico que no vuelva a pensar en mí" (270). Para entonces el carpintero ya está enterado de que Carmen aceptó un beso del catrín: la gota que derrama el vaso de su indignación y paciencia.

Angelito cumple de nuevo con su papel de recadero, entregando esta vez el mensaje verbal de Gabriel. El niño contribuye a la tensión producida por la separación y por el rechazo de Gabriel con un chisme: "dicen" que el carpintero se quiere casar con Chole. Pero hay una esperanza para Carmen: en flagrante contradicción con el rechazo verbal, Gabriel le ha preguntado a Angel por la hora de la misa en San Andrés Xochiapan, abriendo así la posibilidad de una visita. El narrador quita con una mano y da con la otra.

El siguiente capítulo atiza aún más el suspenso creado en torno al triángulo amoroso, pues vemos a Alberto Rosas, ya enterado del paradero de Carmen, dispuesto a visitarla personalmente, dado el silencio de la joven ante su misiva. Planea la visita precisamente para el domingo siguiente, cuando también Gabriel irá. El narrador desea que sea "la casualidad" la que propicie un nuevo encuentro entre estos tres personajes.

En el capítulo 33 se da la culminación de los malentendidos y de la falta de sincronización en la pareja Gabriel-Carmen. Efectivamente, el carpintero va a San Andrés, sin un propósito claro aparente, y más bien "arrastrado por una fuerza irresistible" (286). Después de verla de lejos, cede su orgullo y "triunfa[ba] el amor" (287). Ésta es la mejor y última oportunidad de reconciliación entre ambos, pero se pierde por un malentendido --un malentendido con antecedentes-- y el final no será feliz. Gabriel percibe a lo lejos a dos hombres, a

uno de los cuales reconoce como Alberto Rosas. Segundos después, lo verá hablando a través de la reja de la casa cural con Carmen. Ahí se acaban las fluctuaciones de parte de Gabriel. Desde luego, el carpintero ignora que Carmen rechazaba abiertamente a Rosas y que el catrín se iba convencido de que se le había cerrado la oportunidad de conquistar a la muchacha.

Durante la conversación en la reja Carmen da muestras de firmeza al rechazar a Rosas; el catrín no percibe ambigüedades en la muchacha, y éste parecería ser también el final del asedio del pollo. Pero poco después interviene Pepe Muérdago, el amigo parásito de Alberto, quien desea congraciarse con él y le apuesta que logrará sacar a Carmen de la casa cural, para facilitarle la conquista al amigo. La seducción --como ya vimos--, se coloca aquí en un terreno netamente masculino, de apuestas y ayudas entre amigos. De no haber participado Muérdago en el asunto, no se habría publicado el libelo en contra del Padre González, éste no habría viajado intempestivamente a Pluviosilla, y tal vez hubiera impedido la huida de Carmen; pero la novela está diseñada para que ella caiga. Rosas, por su parte, probablemente habría desistido de la conquista, dejando a Carmen en paz. Pero el amigo de Rosas pone su grano de arena en la concatenación de incidentes a favor del trágico fin de Carmen.

Ajena a lo que Gabriel ha visto y al no haber podido hablar con él, la Calandria le escribe una cartita sentidísima

que no sólo no tendrá el efecto que ella desea, sino precisamente el contrario. Esa carta será el último intento de su parte de reanudar la relación con el ebanista. A partir de ese momento se cierra el suspenso amoroso, y los siguientes capítulos avanzarán rápidamente hacia la perdición de Carmen y luego a su muerte.

3 Desencuentros y malentendidos

En el capítulo 13 se ofrece una solución relativamente sencilla y directa al malestar de Gabriel. Carmen está en casa de Malena, aceptando pasivamente el cortejo de Rosas. Gabriel está furioso. Su amigo Tacho le propone una solución directa y sencilla. Gabriel dice que está dispuesto a casarse con Carmen. Tacho le dice que se la pida al padre. (De nuevo, aparece aquí la autoridad del padre, aunque no funja en la práctica como tal, ni se haya hecho cargo de su hija, pero se da por sentado que a él es a quien hay que pedirle la mano de la hija.) Gabriel no está seguro de que el padre consienta. La duda, la timidez, el temor de que pueda parecer alguien movido por intereses distintos al amor puro, le hacen posponer la decisión.

En el capítulo 21 se da el rompimiento entre Carmen y Gabriel. El carpintero está decidido a poner fin a la situación; así se lo ha prometido a su madre. Ante sus recriminaciones, Carmen acepta avergonzada las críticas a su conducta, que también ella, en el fondo, considera

reprobable. En una escena típica de novela de folletín, donde los malentendidos son fundamentales para la continuación de la trama, donde es precisa una escena catártica de intercambio de reproches, Carmen, conmovida por el dolor de Gabriel, aparentemente está dispuesta a dar marcha atrás y volver a casa de Pancha, a romper la amistad con Malenita, la relación con Rosas, a que Gabriel la pida en matrimonio a don Eduardo. Pero ya es demasiado tarde. Gabriel ha tomado una decisión, movido por su orgullo, por su dolor y por los consejos unánimes de quienes lo rodean: los amigos y su madre. La determinación de Gabriel no le deja a la joven otra alternativa que seguir en el camino que ya ha empezado a tomar.

Otro caso en el se frustran las buenas intenciones de Carmen ocurre en el capítulo 33. Carmen le ha escrito a Gabriel pidiéndole perdón otra vez. El carpintero, al menos de dientes para afuera, no acepta las disculpas, pero se interesa en la hora de misa en San Andrés Xochiapan. Sin confesárselo plenamente, de hecho va dispuesto, en el fondo, a hacer las paces con Carmen. De nuevo, la presencia de Alberto Rosas lo hace retroceder. Los buenos propósitos de Gabriel se desmoronan, y abandona el pueblo, dispuesto, una vez más, a olvidar a Carmen. La ironía de esta situación reside en que Gabriel ignora que la supuesta charla de amor entre Carmen y Alberto es de hecho lo contrario: la joven le está pidiendo a Alberto que la deje en paz y no la vuelva a buscar.

Gabriel considera a Carmen una cínica y una desvergonzada, capaz de querer seguir jugando con dos hombres al mismo tiempo. Su respuesta es terminante y tajante; no quiere nada con esa mujer indigna. La carta será enviada con doña Salo, la madre de Angelito, quien visitará al día siguiente la casa cural de San Andrés.

Carmen tendrá que esperar hasta el principio del siguiente capítulo para leer la carta de Gabriel. Esta vez, el carpintero no deja lugar a ambigüedades: la relación amorosa entre ambos terminó. Sin embargo, le reitera, al final, su amistad y oferta de ayuda en caso de que la necesitara. A la tristeza y decepción en Carmen sucede el sentimiento de humillación y se da una lucha entre el amor y el orgullo, en la que vence el segundo. El siguiente pensamiento es la venganza, con la participación de Rosas. Carmen ha decidido lanzarse a los brazos del catrín.

Como ya hemos visto, la intervención de don Eduardo en el destino de su hija no ha sido constante ni oportuna ni adecuada. Así seguirá hasta el final de la novela. Después del libelo escrito en contra del Padre González, éste visita a don Eduardo, para insistir en que recoja a la joven y la lleve a vivir a su casa. Finalmente (es el capítulo 42), el "capitalista" accede. Al día siguiente irán él y Lola junto con el cura, pero será demasiado tarde: la fuga de Carmen está planeada para esa misma noche.

En el capítulo 43 regresamos con Carmen al día de su partida. El criado avisa que el cura no llegará hasta al día

siguiente y repite las palabras del sacerdote frente a doña Mercedes y frente a la Calandria: "Vete, y dí que para mañana dispongan comida muy buena porque van conmigo un señor y una señorita" (329). Pero Carmen no lo oye, no pone atención, no se pregunta qué señor será el que vendrá, ni qué señorita lo acompañará.

4 Las anticipaciones trágicas

Con comentarios salpicados, pero claros y claves, el narrador va preparando al lector para el desenlace trágico. En el inicio, se trata sólo de una posibilidad, pero las situaciones, combinadas con las debilidades de la protagonista, van configurando su muerte --que coincidirá con el final de la novela.

Los celos de Gabriel son una estrategia del narrador para crear tensión y suspenso en la narración. Las amenazas de muerte que Gabriel hace a Carmen (cap 11, p. 103) plantean la posibilidad de un crimen pasional que de hecho no sucederá, pero que en estos primeros capítulos sugieren la posibilidad de sangre, de crímenes pasionales, de tragedias amorosas. En la fiesta en casa de Solís, al ver a Carmen bailando con Rosas, reaparecen los celos y la rabia de Gabriel, junto con sus amenazas de muerte: "¡Yo lo mato!" (159).

Ya en el apartado correspondiente a la influencia del medio y de la herencia, se planteó la línea narrativa que

insiste en que Carmen seguirá los pasos de su madre, tanto en lo que corresponde a su enfermedad ("mujer linfática") como a su "propensión" a dejarse seducir por un lechugino.

En el curso del pleito entre doña Pancha y Carmen, que culmina en la salida de la joven de la casa de la quintañona, la madre de Gabriel le recuerda a la Calandria la suerte que corrió su madre. Las respuestas alebrestadas de la muchacha ocasionan que los que primero son consejos desemboquen luego en amenazas y predicciones del triste fin de Carmen: "¡Has de tener el mismo fin de Guadalupe! Y si no ya lo veremos" (133).

En el capítulo 16 Gabriel está triste por la salida intempestiva de Carmen de su casa, después del pleito con su madre. Algo de consuelo encuentra en un cromo de paisaje alpino en una fonda, pero se siente invadido, en un tono romántico, de "algo como un deseo de morir, vago, indeciso" (143). Sus amigos se burlan de su tristeza, que ellos atribuyen a la mala influencia de la literatura que lee, pues "las historias esas ponen a las gentes como locas... El día menos pensado te envenenas con fósforos" (143), le dicen. Al final de la novela, la que se suicidará precisamente de esa manera será Carmen, no Gabriel.

Las amenazas de muerte de parte de Gabriel se reiteran en el capítulo 17, donde tiene lugar el baile en casa de Solís. Al ver bailar a Carmen con Rosas, Tacho opina que la muchacha "corre un peligro seguro" (159). Gabriel está fuera de sí por los celos y exclama: "Yo la salvaré, a todo

trance, cueste lo que costare. Me casaré con ella, de veras, o me la robaré... Y si es preciso... ¡yo quito de en medio a ese...!" (159), abriendo de nuevo la posibilidad de un crimen pasional. Al final de ese mismo capítulo, Carmen opta por el lechugino, pero "un terror inexplicable se apoderó de su alma" (164), en una premonición de que su decisión no es la más acertada.

La muerte acecha a Carmen en sus sueños. Después del baile en casa de Solís y de haber aceptado los requiebros del catrín, Carmen tiene pesadillas que podrían predecir su futuro, anticipando no sólo el núcleo, sino también el lenguaje de la novela Santa, de Federico Gamboa, que se escribiría nueve años después (1900) y publicaría en 1903:

Soñaba que después de ser la querida de Alberto, éste la abandonaba, y extenuada, enferma, harapososa, entraba en un hospital, para morir allí, como mueren esas desventuradas que arrastran su vida miserable por el hediondo fango de los lupanares (175).

En las melancolías de Carmen en el campo aparece de nuevo la muerte, rondándola: "La vida es triste, desesperante, cuando no tenemos el alma satisfecha, cuando no amamos nada, cuando nadie nos ama. Yo, si un día me viera así... ¡no sé lo que haría!... ¡preferiría morir!" (242).

El Padre González escribe periódicamente a don Eduardo para darle noticias de su hija. El narrador transcribe una de estas cartas, donde el sacerdote resume las cualidades y debilidades del carácter de la joven y se percata del peligro que corre. Entre sus debilidades está "una

irresistible inclinación al lujo y al brillo" (272), que bien puede ser "motivo de perdición" (272). Con base en su experiencia, le advierte al padre, además, del peligro de que Carmen "se prende de un hombre que no la merezca" (272) y que "haga una locura" (273). Termina con la sentencia: "Hago memoria de muchos casos semejantes que siempre fueron de fatales consecuencias" (273).

Al final del capítulo 33, cuando Gabriel desiste definitivamente de la idea de reconciliarse con Carmen, hay otra tentativa de violencia: "Su primera idea fue matar a su rival, como a un perro, y luego a la infame que le engañaba de ese modo... pero... ¡estaba desarmado!" (288). En realidad, nunca hemos sabido que Gabriel ande armado, pese a su coqueteo insistente con la idea de matar a Rosas o a Carmen.

Carmen no ha podido hablar con Gabriel durante su visita a San Andrés y le escribe una carta con "su alma, su vida" (304). Le cuenta, nos dice el narrador, "la triste historia de su vida: cómo la desgracia la perseguía desde la cuna" (304). En ese momento Carmen se siente libre de culpas, pues se ha decidido a reconquistar a Gabriel. No sabe que Gabriel observó la charla en la reja entre ella y Alberto, y Gabriel no puede saber el rechazo de la joven hacia el catrín en esa conversación. De cualquier modo, "al cerrar la carta, un pensamiento sombrío, aterrador como la muerte, cruzó por la mente de la joven" (305), pues teme, con razón, no poder convencer al carpintero de la sinceridad

de sus sentimientos. Envía la carta con un criado. El capítulo nos anuncia otra espera: "Gabriel no contestó sino hasta dos días después" (305).

El día antes de que Carmen huya de la casa cural está pleno de macabros presagios (323). Carmen se despide de su amiga Marcela "con tales muestras de cariño que parecía que jamás se volverían a ver" (324). Al pasar por el panteón "la joven se detuvo un instante y contempló con mirada envidiosa el fúnebre recinto" (324); se sugiere el final: la paz de la muerte sin duda está cerca y es deseada.

Esperando a que Alberto venga con ella, no es alegría lo que experimenta, ni esperanza de un futuro que desea brillante y lujoso. Esa noche, escucha "un ladrido tenaz, furioso, que al cabo de un rato cesaba. ¿Por qué tenía tanto miedo? ¿Por qué sentía que el corazón le palpitaba de un modo horrible?" (343). El temor está relacionado con Alberto, pues "¡No era así cuando salía a conversar con el ebanista!" (342). Pero ya no está dispuesta a dar marcha atrás, pese a que teme un desenlace desgraciado para sí.

Meses después, Carmen es conocida como "la que ahora tiene don Alberto Rosas" (349), y no tarda, según las vecinas, en convertirse en "lo que todas" (349) cuando el señor la abandone. Alberto ya no la visita, y Carmen empieza a ser asediada por celestinas, por los amigos del catrín. Casi no tiene dinero ni trabajo, vive en una absoluta marginación social: "Nadie le daba quehacer porque desconfiaban de ella" (350). Al final de ese capítulo,

Carmen lee en el periódico de una muchacha que se suicidó en Chihuahua. La identificación es inmediata: "Sería una infeliz como ella, sin ilusiones y sin esperanzas, abandonada, y prefirió morir" (351). Al cierre del capítulo su decisión parece estar tomada: "Tuvo razón... era preferible morir... El periódico dice que tomó el veneno en café con aguardiente... Así no sabrá tan mal" (351). Al siguiente capítulo, el penúltimo, Carmen se suicidará.³

La novela se cierra con los preparativos del entierro de Carmen, completando un círculo, pues en los primeros capítulos se hace lo propio con Guadalupe, su madre. De nuevo, tocará a Gabriel hacer el ataúd, mientras el catrín, totalmente ajeno al fin de Carmen, se dispone a asistir a una fiesta.

³ Entre algunos de los versátiles métodos usados a fines del siglo XIX en los suicidios, que ha detectado Aurelio de los Reyes: "Una muchacha se clavó en la cabeza, con las manos, unas tijeras enmohecidas. Otro individuo se hirió en la sien con un tiesto de vidrio. Uno más se arrojó a las astas de un toro bravo, falleciendo por las contusiones. Muchos otros preparaban extraños y complicados brebajes, colirio con café, cerillos con azul de Prusia y cianuro de potasio; congo rojo con fósforos; pulque con óxido de zinc" (De los Reyes 73). En términos generales, De los Reyes atribuye la fiebre de suicidios de fin de siglo a un romanticismo tardío.

CAPITULO III. La estructura apelativa del texto

1 El título y el mote

El título de la novela alude a un personaje femenino, específicamente, a un sobrenombre dado a un personaje femenino. El uso de un sobrenombre podría sugerir alguna connotación de índole "genérica", especialmente al estar precedido por el artículo definido "la". Al escuchar un sobrenombre con estas características bien puede pensarse en el apodo de una mujer de la vida galante. Si bien originalmente en la novela se le da a Carmen el sobrenombre de "La Calandria" por sus aptitudes como cantante, el título podría sugerir sus circunstancias futuras, es decir, su paso a una vida no honrada --si bien conviene recordar que Carmen nunca llega a ser una prostituta.

Por otro lado, dado el desenlace de la novela, es posible que Delgado haya tenido en mente la novela de Próspero Mérimée, Carmen (1845), así como la ópera de Georges Bizet, del mismo nombre, que empezó a representarse en México alrededor de 1880 (González Navarro 460), para bautizar a su protagonista.

El mote puede estar también relacionado con el estatus de ilegitimidad de Carmen pues, como escribe Michelle Perrot con respecto a Francia:

El 'mal nacimiento' es un oprobio inexpiable y, para el bastardo, una tara indeleble. Sin legitimidad, hele ahí a merced de todas las explotaciones, de

todas las humillaciones. En las aldeas del Gévaudan se les cubre de apodos. La sociedad ve en los champs (expósitos), unos delincuentes en potencia y los trata como tales (Perrot 275).

No es el caso de Angelina (1893), la segunda novela de Delgado, cuyo título es también el nombre de una mujer. En este libro, las expectativas creadas por el título son de signo opuesto. Aquí no sólo no hay mote, sino que el nombre sugiere cualidades casi divinas de bondad, piedad, caridad, que se cumplirán plenamente en el personaje cuyo nombre da pie al título. El contraste dado por los dos títulos se refiere, así, tanto a la caracterización como a la suerte que corren los personajes femeninos. Las dos son pobres y huérfanas, las dos son hijas ilegítimas, las dos han sido pupilas de sacerdotes, pero Angelina no sólo nunca pierde la virginidad --ni dentro ni fuera del matrimonio--, sino que opta por la vida religiosa, mientras que Carmen se convierte en la amante de un catrín y luego se suicida.

La expectativa negativa creada por el título de la primera novela de Delgado se irá ampliando poco a poco. En el primer capítulo de La Calandria, Petra, una de las lavanderas del patio de vecindad donde vive Carmen con su madre, dice: "La muchacha es bonita, pero muy alegre de ojos; a todos les enseña los dientes, con todos se ríe, y no hace más que cantar: por eso le pusieron el apodo" (7). Además, el apodo se lo puso "la bisoja de Candelaria" (8), es decir, una mujer con un defecto físico, cuyo carácter adolece también de defectos morales: "esa enredadora y envidiosa bizca" (8). Delgado sigue aquí una convención muy

establecida en la literatura que identifica, en términos generales, la belleza física con la bondad de alma y, viceversa, los defectos físicos con los morales. En este punto inicial de la novela, apenas en el primer capítulo, el narrador parece darle aún cierto margen de maniobra a Carmen para que merezca o no, con sus acciones, el mote.

Pese a que, en principio, se le ha dado el mote a Carmen por cantadora, a Gabriel no se le escapa su connotación moral peyorativa y así se lo hace saber a su amigo Tacho en el capítulo 18, cuando su compañero se refiere a la joven como la Calandria y Gabriel se ofende: "Mira, hermano: si de veras eres mi amigo, no la llames así" (160).

En el capítulo 21 se insiste en el carácter negativo del uso de apodos. Dice doña Pancha: "Carmen, tan igualada y fantasiosa, que hasta apodo tiene. Ya sabes, hijo, lo que dice el adagio: mujer con apodo, de ningún modo" (87). La última referencia al carácter negativo de los apodos aparece en el capítulo 27. En San Andrés Xochiapan, Carmen deleita al cura, a doña Mercedes, a Eusebia y a Angelito con su canto, acompañada de su guitarra. El niño, entusiasmado, le dice a doña Mercedes: "-- ¡Con razón! Si por eso le pusieron el apodo... / --¿Qué apodo, muchacho?" pregunta la madre del cura, "--La Calandria, señora... ¡Por lo bien que canta!" A lo que la anciana reprende: "-- ¡Cállate, niño! ¿Qué es eso de poner motes a las personas?" (255). Parecería que ni siquiera en la paz del retiro en la casa cural Carmen puede

librarse del apodo que pesa sobre ella, como tampoco puede hacerlo de sus tendencias a la coquetería y la liviandad.

El narrador llama a su protagonista de tres modos: Carmen, la huérfana, o la Calandria, según venga al caso. Se refiere a ella como Carmen cuando le está dando la oportunidad de forjar su futuro, o en situaciones más neutras. Otro calificativo importante que usa el narrador con respecto a Carmen es pobre o pobrecita, aunado a huérfana o a joven. Si bien no se refiere a Carmen, la primera palabra de la novela es precisamente pobrecita, aplicada a la Guadalupe agonizante. De alguna manera, esta palabra inicial alude al sentimiento de compasión, tanto hacia Guadalupe como hacia Carmen, que el narrador quiere despertar en sus lectores, pero también a la situación económica de la moribunda: la madre ha sido seducida y abandonada, es pobre, está enferma y agonizante, y la hija es propensa a la misma suerte, que cumplirá con algunas variantes.

El narrador llama a Carmen la huérfana sobre todo en la primera mitad de la novela, para enfatizar su condición de desvalida y la situación del peligro que la acecha. La llama la Calandria ya sea para referirse a su talento musical o cuando la protagonista se encamina hacia su perdición.

Carmen nunca llega a profesionalizar sus actividades sexuales ni a ejercer en una casa de prostitutas, aunque no le faltan oportunidades, una vez que Alberto Rosas se ha empezado a desentender de ella. A esta falta de

profesionalización se debe tal vez que Santa, de Federico Gamboa, que se ocupa del mismo tema de la mujer "caída", haya llegado a ser considerada como el prototipo de este tipo de novelas, llevada después al menos en dos ocasiones al cine. Santa vive su destino hasta las últimas consecuencias: es una prostituta que muere debido a uno de los peligros inherentes de su profesión,¹ es decir, es víctima de uno de los riesgos laborales de las mujeres de la calle en el siglo XIX: muere de cáncer.² Carmen, en cambio, tiene relaciones sexuales únicamente con un hombre, el catrín Alberto Rosas. Llega a vivir en una casa mantenida por Rosas, es decir, más que en una prostituta, se convierte simplemente en la amante del lechugino.

¹ Como detalle curioso, digamos que Carmen tiene una pesadilla en la que sueña que su futuro es precisamente el que seguirá Santa. Véase la sección 3. 5 de este mismo apartado, sobre las anticipaciones trágicas.

² Existe un tipo de cáncer cérvico-uterino que está considerado como enfermedad venérea y asociado con mujeres con varias parejas sexuales.

SEGUNDA PARTE



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CAPITULO IV. La recepción entre sus contemporáneos

1 1890-1899

1. 1 Angel de Campo¹

Respecto a este artículo, comenta Fernando Tola que "posiblemente fuese un trabajo de encargo" (16), sin documentar su afirmación.

Partiendo de una cierta desolación en el panorama literario mexicano, a Campo le parece que la aparición de La Calandria en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, ha sido "el último acontecimiento literario digno de mención, después de Los mariditos de Facundo" (129). Desde las primeras entregas de esta novela, escribe, "atrajo la atención de los críticos, pues venía a llenar uno de los vacíos de la literatura nacional" (129).²

Después de información general sobre el cordobés, Campo considera que el novelista es "un adepto del realismo", aunque, como todos los escritores de la época, matiza: "sin

¹ "La Calandria", El Partido Liberal, 4 octubre 1890, en La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX, ed. Tola.

² Tola menciona el artículo aparecido en El Partido Liberal, el 17 de mayo de 1890. Se trata de una nota anónima, en la columna Crónica general (en ese número bajo la responsabilidad de Vicente Ramírez) La Calandria, donde se dice: "Absolutamente extraño nos ha parecido el silencio que se ha guardado, tratándose de la novela que con el título indicado se publica actualmente en la Revista de Letras y Ciencias. Y decimos que nos parece extraño este silencio, atendiendo al mérito de la obra que en su género tal vez sea lo mejor que se haya escrito de algunos años a la fecha" (3).

que demos a esta frase la errónea significación que se le atribuye haciéndola seudónimo de pornografía. Delgado es realista, sí; pero un realista decente" (130).

Presenta luego el también novelista algunos reparos a la novela, donde a veces Delgado aparece "no como copista de la verdad sino como el que toma de ella lo que concierne únicamente a su plan" (130). Entiendo que por ello Campo se refiere a una cierta manipulación de parte del novelista en los encuentros y desencuentros amorosos, pero sobre todo, tal vez, en las coincidencias trágicas.³ Micrós da por hecho que es casi imposible exigir argumentos novedosos, aunque en el caso de Delgado, reconoce que trata el tema "de un modo hábil".

Después de un esbozo del argumento --en el que se dejan de lado las aspiraciones y bases de Carmen para su aspiración de elevación social--, Micrós plantea dos preguntas: "¿Es el fin de la novela censurar la conducta de un padre que abandona a una hija, pintando las consecuencias? ¿Es solamente bosquejar un amor entre dos personas de distinta cuna?" (132). La primera pregunta es por lo menos original pues, salvo Joaquina Navarro en cierta medida, ningún otro crítico coloca en un plano tan relevante la irresponsabilidad paterna. La segunda es ambigua, por que en el resumen previo, el crítico dice claramente que Carmen ama a Gabriel. Esta segunda pregunta,

³ Gabriel ve a Carmen hablando con Rosas por la ventana; Carmen huye cuando su padre y su hermana están decididos a llevarla a vivir con ellos.

entonces, concede un peso considerable a la línea paterna de la joven, que llega incluso a distanciarse de Gabriel, aparentemente su igual.

Cerca del final, leemos:

La novela es netamente nacional: retrata en ella la vida de las poblaciones veracruzanas, traza paisajes en los que resalta un acentuado color local y la verba de sus personajes es admirable por su exactitud y su naturalidad (132).

Termina con una nota de modestia, confesando aptitudes "cortas para juzgar una obra de tal índole", para luego contradecirse de inmediato y emitir su propio juicio: se trata de "una novela, superior a nuestro modo de ver a las que en su escuela se han escrito últimamente" (132). En suma, se trata de una reseña entusiasta, aunque moderada, que expresa una idea importante que ha prevalecido a lo largo de un sector de la crítica sobre La Calandria: es tal vez la mejor novela de su tiempo, aunque no carece de algunos defectos.

1. 2 Pilades⁴

En su columna semanal "Borriones", en el Diario del Hogar, José Primitivo Rivera, califica, lleno de entusiasmo, a La Calandria de "hermosa novela", donde encuentra "cuadros y tipos que el novelista pinta, tipos y cuadros llenos de verdad y de frescura, de belleza y de perfume".

⁴ "La Calandria por Rafael Delgado," Diario del Hogar (16 oct. 1890): 1.

Partiendo de las publicaciones de la época, afirma, contundente, que la novela tiene, "por supuesto, de argumento al amor": es "un idilio moderno".

Con la idea en mente de que las cualidades de una novela residen en su relación estrecha con la realidad y con la verdad, asienta que la historia es "verídica en su conjunto y en sus detalles", los personajes son "humanos, no hay ninguno que no piense, que no hable o que no proceda conforme a sus sentimientos".

Admira en particular el lenguaje, donde encuentra "una suavidad, una tersura incomparables, aunadas a una dicción [sic] correctísima y a un conocimiento magnífico del idioma". Cada uno de los personajes habla de acuerdo a su sexo, condición social y educación. Detrás de los diálogos hay, "sin duda alguna, una gran suma de estudio y de observación" --ideas implícitas en el realismo.

En la novela encuentra "vida, vida observada con perspicacia y sagacidad y trasladada al libro con talento".

Los personajes, como los diálogos, son "verdaderos", y procede a caracterizarlos, encontrándoles una línea única de comportamiento, en ocasiones no del todo exacta (por ejemplo, dice que Carmen, "no obstante su veleidad de un día, es también siempre la mujer que ama con todas sus fuerzas"; Malenita le parece totalmente vil, una "mujer asquerosa y miserable").

Comenta luego la crítica de Micrós --véase la sección anterior--, pues no le parece que tenga bases para pedirle a

Delgado una "novela trascendental", que nunca se propuso. Su intención fue "pintar una serie de cuadros de costumbres nacionales o de paisajes id. [sic] que estuviesen reunidos entre sí y que obedecieran a un principio general. Nada más".

Las descripciones son "de mano maestra" e "inimitables como copia". Lo que censura Micrós y le parecen "divagaciones", "es el alma del libro".

El también veracruzano concluye con un gran elogio, colocando a esta novela en un ámbito nacional: "Acaso me equivoque, mas para mí La Calandria es la primera de nuestras novelas nacionales, la primera en que figura el pueblo con sus pasiones, con sus vicios, con su belleza y con su fealdad"; para luego restringirse a otro local: "Veracruz puede estar satisfecho: tuvo un orador: Hernández y Hernández; tiene un poeta: Salvador Díaz Mirón; tendrá un novelista: Rafael Delgado".

1. 3 Francisco Sosa .

Cuando La Calandria apareció por entregas en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, no estuvo precedida de comentario alguno por parte de los editores --Justo Sierra, Francisco Sosa, Manuel Gutiérrez Nájera, Jesús E. Valenzuela-- ni del Secretario de la Dirección, Luis

González Obregón.⁵ No era la práctica de esta revista acompañar los textos de introducciones. Sin embargo, en la advertencia final de la dirección de esta revista, en su último número, después de año y medio de publicarse, al hacer un breve recuento de lo que se ha dado a conocer ahí, una Redacción anónima escribe:

¿Cómo no hacer mención especial de los encantadores fragmentos de las Memorias de nuestro Fidel, con que abrimos la Revista, y de la exquisita novela con que hoy se cierra y que pronto hará popular entre los amantes de las letras patrias el nombre de La Calandria? (612).

No asombra que, ante la proximidad e inevitabilidad del cierre de la revista, los redactores opten por hacer una valoración positiva de sus tareas editoriales, señalando sus aportaciones innegables al publicar tan valiosos textos --independientemente del valor real o imaginado que éstos pudieran tener. Así, sin descartar la posibilidad de que los redactores hayan estado persuadidos del valor de La Calandria, su alta apreciación de esta novela no deja de estar permeada por un cierto afán --comprensible, por cierto-- de autojustificación y explicación.

Uno de los primeros textos que se escribieron sobre La Calandria, es el Prólogo de Francisco Sosa --precisamente uno de los editores de la Revista Nacional de Letras y

⁵ En ese año de 1890 el equipo de la revista, según Dumas, "representaba, políticamente hablando, a la tendencia liberal progubernamental" (Dumas 1: 277), si bien tenía la intención de ofrecer, como El Renacimiento de Altamirano, una amplia gama de tendencias. Dado que se publicaba bajo los auspicios del Ministerio de Fomento, la revista tenía, además, "un cariz bastante oficial" (Dumas 1: 277).

Ciencias--, a la primera edición de 1891, en forma de libro, en Orizaba. Está firmado en México, el 22 de noviembre de 1891. Como muchos otros primeros textos sobre una obra de creación, en estas primeras palabras sobre La Calandria se encuentran asentadas, de manera general, varias de las líneas que críticos posteriores retomarán en relación con Rafael Delgado. De hecho, creo no exagerar al afirmar que la crítica sobre Delgado está marcada por dos hitos: el primero son los prólogos de Sosa⁶ y el segundo es el libro de Mariano Azuela, Cien años de novela mexicana (1947).

Sosa era campechano, apenas cinco años mayor que Delgado (nació en 1848, Delgado en 1853), y le sobrevivió once (murió en 1925, Delgado en 1914). Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua,⁷ donde probablemente conoció a Silvestre Moreno Cora⁸ y, a través suyo al alumno de éste, Rafael Delgado.⁹ Para 1891 Sosa había ya publicado una gran cantidad de libros --de historia, literatura, biografías, poesía-- y artículos en una amplia variedad de periódicos, tanto de Yucatán como de la Ciudad de México.¹⁰ Es decir, a sus cuarenta y tres años (en 1891) ya gozaba de una amplia

⁶ "Prólogo" a La Calandria, Orizaba, Pablo Franch, 1891, v-viii; "Prólogo" a los Cuentos y notas, que apareció en la primera edición de esta colección, México, Victoriano Agüeros, 1902, así como en las subsecuentes ediciones de Porrúa, desde 1953: vii-xxvii.

⁷ A la muerte de José Sebastián Segura ocupó la silla número V, desde el 31 de marzo de 1892 hasta su muerte (9 feb. 1925) (Anuario de la Academia Mexicana 1988).

⁸ Electo el 31 de mayo de 1892; miembro de número (silla XIV) el 16 de mayo de 1907 (ibid).

⁹ Electo el 31 de mayo de 1892; de número en 1896 (ibid).

¹⁰ Como ejemplos: El Renacimiento, El Siglo XIX, El Federalista, El Nacional, La Juventud Literaria, etc.

reputación como una persona educada, culta, ilustrada, de sólido criterio.

Sosa había invitado a Delgado a publicar su primera novela en la Revista Nacional de Letras y Ciencias y se confiesa responsable, en parte, de que el texto haya llegado al formato del libro. Desde su aparición en la Revista, nos informa Sosa, la novela de Delgado "fue saludada por el aplauso de los más entendidos literatos de México, de Sud-América y de España misma" (vi).¹¹ Según él, Delgado ocupó desde el inicio de la publicación de su primera novela "un distinguido lugar entre los buenos novelistas contemporáneos", por lo que no duda en calificarla como un "éxito brillante" (v).

El campechano deja asentado desde el inicio que sus palabras preliminares fueron escritas a solicitud del novelista, lo cual puede aludir a un cierto grado de compromiso entre prologuista y prologado, con una pérdida consiguiente en la objetividad del crítico (suponiendo que sea una aspiración de este quehacer). Aun cuando Sosa no

¹¹ En lo que respecta a México, más allá de las notas de Ignacio M. Altamirano, Micrós y Rivera, no he encontrado documentos para respaldar esta afirmación. No descarto la posibilidad de que se trate de una declaración con fines publicitarios. De hecho, recordemos el artículo anónimo ya mencionado en la nota 2, en El Partido Liberal (17 de mayo de 1890). Dos años después, en El Imparcial de Guadalajara, otra nota sin firma ("Los nuevos académicos"), del 16 de junio de 1892, se dice lo siguiente: "En Rafael Delgado no vacilo en saludar al mejor novelista mexicano, entre los contemporáneos. Perdóneme Sancho Polo y sus admiradores, y Facundo y los suyos, pero yo tengo para mí que La Calandria deja muy atrás a La bola y a Ensalada de pollos. Rafael es además un estilista exuberante y castizo: un poeta correcto y con frecuencia inspirado" (2).

hubiera emprendido en su prólogo el elogio y la recomendación de la novela de Delgado, el simple hecho de que el campechano haya sido elegido como prologuista constituye ya el inicio del cumplimiento de estas funciones, que quedarán luego explicitadas en el cuerpo mismo del prólogo. En este caso particular, la aceptación de Sosa para presentar la novela es congruente con la tarea declarada --en el prólogo mismo-- del campechano: la promoción de la literatura mexicana.

La declaración de Sosa en el sentido de que fue invitado a escribir este prólogo deja constancia, ante el lector, de su importancia y reputación como hombre de letras en ese momento, al ser invitado a ello por un novel escritor que reconoce su peso en el ámbito de las letras.

El Prólogo de Sosa es breve y su intención central es destacar los merecimientos de la novela de Delgado, señalar sus logros, como corresponde a una de las importantes funciones per se de un prólogo: atraer al lector a la obra que está por leer, mostrando sus cualidades.¹² Todo esto, desde una voz con autoridad y prestigio. En suma, Sosa quiere cumplir con la importante función de recomendar un libro. En esta línea, el prólogo de Sosa cumple la función señalada por Lichtenber (citada por Genette 193): "Un prefacio podría intitularse: un pararrayos", que anticipa y desarma las posibles críticas.

¹² Para las distintas funciones de un prólogo, véase Genette 182-270. Véase también Vital 1994.

El campechano se ufana de su labor de promotor y difusor de la literatura mexicana, pues ha logrado, no sólo que Delgado haya publicado su novela, sino muchos otros escritores, libros que tal vez hubieran permanecido desconocidos:

gloríome, --perdone el lector este arranque de legítimo orgullo--, gloríome de haber enriquecido la bibliografía mexicana con gran número de libros que seguramente habrían permanecido archivados por sus autores, si no hubiese sido por mi afán en procurar su impresión, pensando que a trueque de tal servicio podrían darse por compurgadas las faltas cometidas en mis propias obras (v).

Sosa ubica primero a Delgado entre los escritores costumbristas, considerándolos implícitamente como precursores del realismo. Los costumbristas no ofrecen, sin embargo, una mera reproducción de la realidad, como la fotografía, sino una creación artística:

Sabía que, entre otras muchas, [Delgado] posee cualidades eximias de espíritu observativo, de acierto para la descripción de las costumbres populares, de habilidad para dar vida y animación al diálogo, y sobre todo, de saber sorprender a la naturaleza en sus instantes más hermosos y solemnes, para reproducir sus bellezas, no con la servil exactitud de la fotografía, sino con las mágicas tintas del artista consumado (vi).

Más adelante ubica ya claramente a Delgado entre los escritores realistas, pero se pregunta: "¿Será preciso que repita mutatis mutandis lo que en defensa del realismo puro y bien entendido se ha dicho en el mundo con motivo de las desenfrenadas licencias de varios de los novelistas contemporáneos?" (vi-vii). Sosa alude a la defensa del realismo a la española, hecha por doña Emilia Pardo Bazán,

que tan determinante fue para la teoría y práctica del realismo en México. Nótese la equiparación de España con "el mundo".

Sosa parece dar por concluida la discusión en torno a la "cuestión palpitante", resuelta de una vez por todas por la Pardo Bazán. Es decir, para quienes conocían los textos críticos de la gallega, el realismo de Delgado nunca llegaría a atentar contra el buen gusto y las buenas costumbres. En este sentido, el prólogo de Sosa cumple con la función de la definición del género, de la corriente, de la tendencia en la que se ubica la obra prologada. Esto se da, como dice Genette, sobre todo en periodos de "franja indecisa donde se ejerce una parte de innovación y, en particular, en las épocas de 'transición'"¹³ (208; traducción mía), que en México correspondería a la puesta en práctica de la corriente realista europea.

Sin querer extenderse en disquisiciones que tal vez puedan resultar ociosas, nos dice Sosa, sí señala que la novela que prologa no sólo "llena la primera y principal condición de toda obra de arte, cual es la de realizar la belleza", sino que lleva "el sello de la nacionalidad de los autores" (vii). Es decir, la persecución de la belleza es un fin deseable, pero sin duda una obra será mejor si además tiene otras cualidades como, en este caso, ser expresión de una nacionalidad. De ahí pasa el prologuista a asentar una

¹³ "[L]es franjes indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de <transition>".

de las características de Delgado que gran parte de la crítica posterior ha repetido, a saber, su mexicanismo:

La Calandria es una novela genuina y netamente mexicana. En ella no hay reminiscencias de costumbres extranjeras; se desarrolla en un medio --como se usa hoy decir--, que es enteramente nuestro; palpita en todas sus escenas el sentimiento que caracteriza a nuestra raza; nada hay de convencional o amanerado, por asimilarnos lo que no es en nosotros genial o nativo (vii).

Frente a la innegable fuerza del nacionalismo, presentada como un valor de la novela de Delgado, debe haberles resultado difícil a los lectores del prólogo no sentirse interpelados. Llevada al extremo, la amenaza implícita de Sosa es: "Lector: si no te gusta esta novela mexicana y nacionalista, estás en riesgo de ser un traidor a tu patria". En este sentido, las indicaciones en el prólogo constituyen, como escribió Novalis (citado por Genette 194), "el modo de empleo" o, al menos, uno de los usos de un libro.

A fines del siglo XIX se discutían los orígenes de la nacionalidad mexicana. Algunos personajes, como Federico Gamboa, consideraban que el pasado mexicano no incluía a las culturas prehispánicas. Así lo expresó en un discurso oficial, frente al presidente de la República, el 29 de septiembre de 1898, con motivo del aniversario de la Escuela Nacional Preparatoria. Para Gamboa,

las civilizaciones indígenas destruidas por los españoles nos quedan tan lejos como los esplendores del Egipto antiguo, y en efecto lo creo, en razón de que nuestro modo de ser es español y español ha sido. No hallo en la República entera vestigios o hábitos indígenas; veo, sí, muchos degenerados todavía, un

empobrecido rebaño de indios, el lamentable fin de una raza que apenas vestida de cuerpo, desnuda de inteligencia y exhausta de sangre, agoniza en silencio, sin dejar nada, ni siquiera deudos que la lloren (Gamboa 61).

Estas ideas eran compartidas por otras personas como Francisco G. Cosmes, quien, bajo el seudónimo el "Observador", escribió en El Partido Liberal (15 sept. 1894) que "la sociedad mexicana que conocemos es producto de la civilización española; todo lo que somos, todo lo que en nosotros vale, en el presente y en el futuro, a ella se lo debemos. Y no debemos nada a los aztecas, de quienes ni siquiera descendemos" (Dumas 1: 333). Según Dumas, la polémica entre quienes incluían en la formación de la nacionalidad mexicana a las culturas prehispánicas y quienes las excluían se daba, entre dos partes: "en el primer bando están el pueblo y los antiguos liberales, y en el segundo, los conservadores y una fracción fluctuante de la tendencia liberal, digamos los neoliberales" (Dumas 1: 334).

Las opiniones de Justo Sierra variaban en énfasis, según la ocasión, pero ciertamente incluyen a las culturas indígenas en la formación de la nacionalidad mexicana, como en el discurso inaugural de la Universidad de México, donde recordó a la "familia propiamente mexicana, nacida del primer beso de Cortés a la Malinche" (Dumas 2: 429). La polémica se daba, además, en el contexto de los avances de la influencia anglosajona en la América hispánica, a la cual

se opuso el concepto de latinidad, apoyado sobre todo por Francia y España.¹⁴

Volviendo a Sosa, la apelación a la identificación y, sobre todo, a la valoración de la novela de Delgado vía el nacionalismo, se continuó a través de numerosas críticas, reseñas y apologías. Palabras más, palabras menos, la idea del mexicanismo de Delgado, de que sus personajes sean mexicanos, de que se desenvuelvan en un lugar mexicano, ha sido considerado como uno de los aciertos de este novelista. Parte de la apreciación de Delgado, entonces, descansa, de manera más o menos uniforme, en un valor "extraliterario", que tiene más que ver con una nación en proceso de autodefinición que con un talento deslumbrante. Cabe agregar que en el caso de los críticos y reseñistas veracruzanos, se añade el elemento del orgullo del terruño, de la región, de la "matria".

Esto no quiere decir, sin embargo, que a Sosa no le importe también, de manera relevante, la parte más puramente artística, digamos, de la narrativa del veracruzano; por

¹⁴ Frente a la polémica, Justo Sierra parece darle a cada quien un poco por su lado, pues en El Diario del Hogar (28 sept. 1894) dice que "Cortés, como personalidad capital de la Conquista, fue el fundador de la nacionalidad mexicana: Hidalgo, como personalidad capital de la Independencia, fue el fundador de la patria" (Dumas 1: 337). En España subrayó, comprensiblemente, la importancia de la madre patria. En 1910, en una carta a Segismundo Moret, escribe: "Yo que me siento, no castellano viejo sino español nuevo con todos mis conatos, a pesar de las grandes gotas de sangre americana que debo tener en mis venas..." (Dumas 1: 24). Aunque, con humor, también admite otras influencias en lo referente a la nacionalidad, y llega a declarar: "Y, decididamente, como decimos en español los franceses [...]" (Dumas 1: 427).

ello, se detiene en las descripciones que de la naturaleza hace:

los hermosos paisajes a que Rafael Delgado nos conducen son, puede decirse, familiares, y si los encontramos más bellos es porque el artista posee el don, como se ha repetido tantas veces, de compenetrar lo que, aunque está a la vista de todos, sólo su mirada sabe y puede abarcar en la plenitud de su luz, de su poesía y de su encanto (vii).

Implícita aquí está la idea romántica del artista como un ser privilegiado y especial, que ve y siente lo que el común de los mortales no puede ver ni sentir y, además, que tiene la capacidad de plasmar esas percepciones en su arte.

Sosa compara los paisajes descritos por Delgado con los cuadros de Velasco, "el mejor de nuestros paisajistas" (vii). La novela de Delgado cumple así, para Sosa, la muy fundamental función de alcanzar la belleza en el arte, provocando en sus lectores el consiguiente goce estético, es decir, nos da placer y, en esa medida, nos produce un bien.

Delgado tiene conocimiento del medio en el que se desenvuelven sus personajes, según Sosa, y de "las pasiones que conmueven a la clase social a que pertenecen los personajes de La Calandria" (vii). El veracruzano, es claro para Sosa, no pertenece a "esa" clase; tampoco los lectores. Aquí podría haber el atractivo para el lector --de una clase distinta a la de los personajes-- de curiosear en la vida de otros grupos, de incursionar en un terreno relativamente desconocido o, al menos, ajeno.

La referencia a la clase social de los personajes de La Calandria nos remite al realismo, donde es frecuente

encontrar personajes de las capas bajas y medias de la sociedad. Esta inclusión, asimismo, puede vincularse con la idea que se ha tenido del nacionalismo en un sentido moderno, según Tom Nairn:

El surgimiento del nacionalismo, en sentido distintivamente moderno, estaba ligado al bautismo político de las clases bajas [...]. Los movimientos nacionalistas han tenido invariablemente una perspectiva populista y han tratado de llevar a las clases bajas a la vida política (citado por B. Anderson 77-78).

Como muchos otros prologuistas, Sosa termina exaltando las cualidades del novelista, precisando su importancia en las letras mexicanas e insistiendo en que Delgado

ha dotado a la literatura nacional con una obra que podemos presentar a los extraños como un testimonio de que existen en nuestro país cultivadores del género literario más en boga en los actuales tiempos (vii).

Es curiosa esta afirmación: por un lado, está la idea de que la literatura mexicana no ha producido textos realmente meritorios que puedan ser considerados así en un contexto más amplio a uno meramente municipal. Por otro, está la idea de declarar que en México no estamos tan atrasados como podría pensarse, en lo que se refiere a corrientes literarias, pues Delgado es ya un escritor realista. Finalmente, se insiste en las contribuciones de la novela en cuestión a la literatura nacional: precisamente con esta observación el prologuista deja al lector.

La relación entre el campechano y el veracruzano continuó, pues el primero prologó los Cuentos y notas, en la edición de Victoriano Agüeros de 1902, que Porrúa reimprimió

desde 1953 aumentada con tres relatos. En este segundo prólogo de Sosa a otra obra del veracruzano, se asientan los datos biográficos de Delgado sobre los que se basarían luego prácticamente todos los críticos que se ocuparon de la vida del autor de Angelina. Sosa se remonta a los abuelos de Delgado, sigue los estudios de Rafael y su carrera magisterial. A Delgado le viene el gusto de la lectura de su familia:

Había en su hogar la costumbre de leer después de la cena y él era el lector. Conoció entonces casi toda la literatura mexicana, con especialidad a los autores costumbristas, predilectos de su padre, que tanta influencia han ejercido en su manera de novelar, como él mismo lo reconoce (Sosa 1902 x).

Además de los datos familiares y escolares, quedan establecidos los estudios "de la apología católica" (x), por estar Delgado "persuadido --él nos lo ha dicho¹⁵-- de que el conocimiento profundo de la religión de sus padres le era indispensable" (x). Delgado y sus escritos tendrían, por implicación, una cierta "utilidad religiosa".

Como en muchos otros prólogos alógrafos, traza luego la carrera literaria de Delgado: cuenta de sus incursiones en el teatro, tanto con obras originales como con traducciones. Habla después de su práctica poética, cultivada particularmente entre los dieciséis y los treinta años (xi). Para Sosa, algunos de los sonetos de Delgado "pueden sostener dignamente la comparación con los que sobre los mismos asuntos escribió José Joaquín Pesado" (xi). El

¹⁵ Tenemos, así, información privilegiada del prologuista, proporcionada directamente por el prologado.

campechano utiliza aquí el consabido recurso de ubicar a Delgado-poeta junto a una figura reconocida y admirada como Pesado; sin embargo, el elogio es mesurado: lo coloca junto a Pesado, pero no en la totalidad de su obra, sino solamente con respecto a algunos de sus sonetos. Luego, al establecer una comparación entre ambos, Sosa escribe que Delgado puede resistirla "dignamente", es decir, cumple, sin excesos.

También menciona la participación de Delgado en la Sociedad Sánchez Oropeza, fundada en 1880 --no en 1881, como dice él-- por Silvestre Moreno Cora. Ahí participó Delgado con estudios sobre distintos escritores. A través de esta información, Sosa establece las calificaciones de conocimiento y práctica de la literatura que posee Delgado. No se trata ya de un amateur, de un mero diletante; se trata de alguien que ha estado en contacto con las letras --en distintas facetas--, a través de varios años.

Después de esta semblanza, pasa a hablar de la producción cuentística de Delgado, que es la que interesa para el volumen que prologa. Sosa detecta la influencia de Alfonso Daudet (xiii) en lo que se refiere a sus cuentos. Igual que el francés, el veracruzano

en sus cuentos ensayó sus fuerzas, ejerció sus facultades en páginas que fueron feliz augurio de más duradera gloria que la que alcanza el autor de simples cuentecillos sin trascendencia moral ni literaria. Son en su mayor parte bocetos de novela; pero bocetos primorosos (xiv).

Pese a la brevedad de los cuentos de Delgado, para los "que poseen la facultad de leer entre líneas"

no pasan inadvertidas la galanura del lenguaje, la verdad de las descripciones, la intención, la moral del cuento, o sea la enseñanza que suele encerrar dentro de sus estrechos límites (xiv-xv).

El prologuista resume aquí las cualidades del autor: produce belleza a través de la "galanura del lenguaje", es fiel a la realidad ("la verdad de las descripciones") y, last but not least, escribe cuentos con moraleja, en otras palabras, su literatura también es moralmente sólida.

Estableciendo símiles entre los cuentistas y los novelistas, dice Sosa que en los cuentos de Delgado los lectores encontrarán

los múltiples asuntos que la vida humana y el modo de ser de las sociedades ofrecen al escritor; ya le conduzcan sus facultades a la atenta observación y fiel traslado de la naturaleza, o al análisis psicológico, bien al idilio enternecedor o a la sátira fina y punzante (xv).

Sosa habla en términos generales de los asuntos que tocan los cuentos y notas de Delgado. Entre éstos, dice, hay tres que realmente pueden ser llamados cuentos: "El caballerango", "La gata" y "¡Torooo...!" Aquí se da "una muestra de lo mucho que vale el autor como costumbrista. Lo es de talla tan elevada, que es lícito decir que podrá alguien entre nuestros escritores actuales igualarle tal vez, pero superarle nunca" (xvi).

Remite Sosa a las novelas publicadas hasta ese momento por Delgado.¹⁶ El campechano menciona que la primera edición en forma de novela estuvo también precedida por un prólogo

¹⁶ En una errata de Porrúa, tal vez, --pues precisamente Sosa fue uno de los editores de esa revista--, da como fecha de publicación de La Calandria en la Revista Nacional de Letras y Ciencias 1889, cuando en realidad fue 1890.

suyo. Con énfasis, reitera sus alabanzas a esta novela, que califica como "una verdadera joya de nuestra moderna literatura" (xvi) y señala que ya Silvestre Moreno Cora, en su estudio La novela en México se ha ocupado ampliamente de "los primores que esmaltan y avaloran tan esmerada obra artística" (xvii).¹⁷

La segunda novela de Delgado, Angelina, dice Sosa, tiene "grandes afinidades" (xvii) con la María de Jorge Isaacs. "Amor de niño", incluido en Cuentos y notas, puede considerarse, según el prologuista, como un antecedente de la segunda novela delgadiana. Esta novela tiene, para quienes conocen al veracruzano, un claro corte autobiográfico, como el propio autor escribe en su prólogo.

Los parientes ricos, la tercera novela de Delgado, también merece los elogios de Sosa: "encontramos las mismas galas del buen decir, las mismas facultades pictóricas que en las anteriores, desarrolladas acaso con más fulgurante brillo por la práctica o ejercicio" (xviii). La novedad es que parte de la ubicación de la novela se da en la metrópoli y no ya en la patria chica del autor. "Sin ser una novela tendenciosa", escribe Sosa, "brinda verdaderas enseñanzas", pues puede considerársele como "una sátira de las costumbres que privan hoy en cierta clase de la sociedad que está inficionando, corrompiendo más bien, a su fiel imitadora, que es la llamada clase media" (xix).

¹⁷ Véase la siguiente sección de este mismo capítulo.

Sosa ubica sin dudar a Delgado entre los escritores realistas. Y añade:

Sí, no hay por qué asustarse: Rafael Delgado es escritor realista en la más noble y genuina expresión del vocablo, como lo son igualmente José López Portillo y Rojas en La parcela y en sus Novelas cortas; Emilio Rabasa en La bola y en sus novelas posteriores; el Dr. Porfirio Parra en Pacotillas, libro notable que la crítica no ha apreciado todavía, y Manuel Sánchez Mármol en Juanita Sousa y en Antón Pérez: cuatro autores realistas que en nuestros días formaron la vanguardia de los que en México han hecho florecer la novela (xx).

De este comentario se deduce que todavía a principios de este siglo había quien se escandalizaba al escuchar que un escritor era realista, equiparando el término, con seguridad, con las escandalosas novelas francesas a la Zola. Y Sosa no puede dejar de traer de nuevo a colación a doña Emilia Pardo Bazán, para quien el realismo comprende

lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional, excepción hecha de las exageraciones y desvaríos de las dos escuelas extremas y por consecuencia exclusivistas (xx).

Queda así asentado, una vez más, que la idea que en cierto sector del sistema literario mexicano se tenía del realismo venía directamente de la literatura española, y muy en particular de los escritos teóricos de la Pardo Bazán, quien tan honda huella dejó en la literatura finisecular y en la de principios del siglo XX. Ello no le impide a Sosa, sin embargo, citar a Zola cuando le resulta conveniente. Llama la atención también que en las historias de la literatura posteriores, en la mayoría de los casos, se agrupe entre los escritores realistas a Delgado, López

Portillo y Rojas y a Rabasa, dejando de lado a Porfirio Parra y a Sánchez Mármol.¹⁸

Sosa prosigue con la comparación entre Delgado y Daudet. Ambos se dedicaron primero a la poesía que a la prosa, "y por eso existe en sus obras algo así como el perfume de sus florestas y como el canto de las aves que las pueblan" (xxi). Ambos, sigue, usan la sátira "no como dardos envenenados"; Delgado, como Daudet, "sonriente, sin acerbidad visible, oculta la violencia de sus ataques" (xxi).

También con los Goncourt encuentra Sosa similitudes, en "la importancia secundaria que Delgado atribuye, como aquéllos, a la trama de la novela hasta postergarla desdeñosamente", además de "la manera que tienen para sentir lo bello en la naturaleza los tres novelistas" (xxi). Y cita a Zola. Sosa se pregunta si la influencia de los Goncourt le llega a Delgado directamente o a través de Pereda. Responde:

Aventurada sería cualquier afirmación en uno u otro sentido, aunque es fácil aducir analogías en la manera de sentir y pintar la naturaleza de Pereda y la característica de Delgado. Demás de esto, no andaría desencaminado quien atribuyera esas analogías al atavismo. Porque sangre montañesa circula en predominante proporción por la venas del autor de La Calandria, nieto, por el lado materno, de un oriundo de Ramales de las montañas santanderinas (xxii).

Surge aquí, ya no para los personajes literarios, sino para el propio Delgado, la aplicación de las leyes de la herencia.

¹⁸ Es el caso, por ejemplo, de González Peña (1928) y Jiménez Rueda (1944).

Delgado puede estar influido por novelistas franceses y españoles y sigue una escuela, sin que "esto implique imitación servil o ausencia de propia y originalidad personalidad" (xxiii). Sosa aclara esto por

los reparos que más de una vez he oído oponer a la factura de las novelas de Delgado. Censúranlas algunos de exceso de descripción y de pobreza de trama, o sea carencia de intrincado argumento, sin parar mientes en que, si bien dentro del género pueden vivir holgadamente descripciones y peripecias, los modernos noveladores que gozan de más reputación han abandonado los recursos empleados hasta el abuso más censurable y más enojoso por los emborronadores de romances folletinescos, poblados de espantables y embrollados episodios (xxiii).

Abundando, Sosa escribe que el propio Delgado le dijo, a propósito de Los parientes ricos, que

En mi plan no entra por mucho el enredo. Da interés a la novela, es cierto, pero suele apartar la mente de la veredad. Para mí la novela es historia, y no siempre tiene ésta la trama y disposición del drama escénico. A juicio mío, debe ser copia artística de la verdad; algo así como la historia, arte bello. He querido que Los parientes ricos fuesen cosa así: página exacta de la vida mexicana (xxiii).

Emparentándolo con Pereda, Sosa se ocupa de las descripciones de paisajes, de la naturaleza, que están presentes en los escritos de Delgado. Su amor a la naturaleza lo mantiene en el estado de Veracruz, según Sosa.

Delgado ha desarrollado un estilo "pulcro y galano", que es "suyo, personal, espontáneo" (xxv). Las obras literarias de todos los tiempos "han transfundido en su estilo la vida, el color y la armonía, la propiedad del sentido de las palabras, el acierto en la elección de los epítetos, sin que en esa transfusión desaparezca lo que le

es propio" (xxvi). No se trata de un autor improvisado, "sino que a su labor ha precedido la preparación más esmerada, el abono vivificador de los estudios serios y de nuevas y constantes lecturas" (xxvi).

Casi al terminar su prólogo, Sosa apresura algunas líneas sobre la carrera pública de Delgado. Finalmente apunta que Delgado es católico, sin que sus creencias hayan encaminado sus escritos hacia la propaganda, aunque ocasionalmente "lanza una que otra saeta a los que hacen alarde de ultraliberales o jacobinos, pero sin ensañarse" (xxvii).

1. 4 Ignacio Manuel Altamirano

No asombra que La Calandria haya despertado entusiastas comentarios a Ignacio Manuel Altamirano, pues poseía las características --para él cualidades-- de una literatura nacional. El guerrerense, como escribe José Luis Martínez, "aspiraba a que nuestra literatura llegara a ser expresión fiel de nuestra nacionalidad y un elemento activo de integración cultural" (1988 10).

El mismo prologuista de Altamirano señala que, en sus apreciaciones literarias, "atiende más a las fuerzas espirituales que animan una obra que a sus valores formales" (1988 14). El valor más alto era "una especie de belleza moral que sirva y defienda a su patria" (1988 14).

Existen al menos tres referencias en los escritos de Altamirano a Rafael Delgado. En su Diario, la entrada del domingo 14 de febrero de 1892 consigna que ha estado leyendo una novela que le envió Francisco Sosa, de "un joven orizabeño", y lleva por título La Calandria. Al respecto, dice:

La he leído con sumo interés y la acabé en la noche. En los últimos capítulos hay una carta del ebanista Gabriel que me hizo llorar. Ese carácter apasionado, honrado y digno me agrada mucho (466).

Un mes después, el viernes 11 de marzo, asienta que ha enviado a Pancho Sosa cartas para Rafael Delgado y para Pepe Peón Contreras (479).

En la carta que le envía a Delgado, fechada en París, el 8 de marzo de 1892, amplía el efecto que esta novela le produjo. Sin conocer al veracruzano, el tono que emplea Altamirano es afectuoso. Ya en el segundo párrafo califica a La Calandria como "bellísima novela" (Epistolario 271). Le confiesa a Delgado que se encontraba en cama, postrado por la influenza, cuando le llegó el volumen por correo:

Comencé a leerlo; me interesó; me despabilé; seguí leyendo, y acabé por no dormir. Devoré todo el libro de un tirón, y no pocas de sus páginas me conmovieron y hasta humedecieron los ojos.

Sigue una línea de cortesía y modestia retórica, en la que Altamirano minimiza su impresión, que "no vale nada". La novela

ha conseguido un efecto de arte: conmover y conmover con la verdad, tomada de la vida humilde, en un

pueblo nuestro, pero revelada con talento y revestida con la magia de un estilo original, esencialmente mexicano y elegante, sin pretensión, ni rebuscamiento (272).

El siguiente párrafo debe haber llenado de orgullo a Rafael Delgado:

¿Y hay todavía quien diga que no puede fundarse una literatura nacional? Allí está la novela de usted como una nueva prueba de lo contrario. Descripciones locales, tipos nuestros, el diálogo popular, las costumbres propias, el asunto buscado en la vida común, sin nada de convencional, ni de imitación (272).

Con respecto a la escuela a la que pueda pertenecer la novela, Altamirano parece no preocuparse. Sólo hay dos: "la buena y la mala". Las buenas son las "obras que conmueven, cualesquiera que sea su asunto y su forma literaria" (272).

Termina felicitándole, dándole su voto y su aplauso, para que sirvan "como un estímulo para proseguir una carrera que ha iniciado tan bellamente" (272).

A cambio, le envía una novela suya, escrita hace veinte años y dedicada a Francisco Sosa. El cambio, dice amable y humilde, es "desventajoso" para Delgado, quien le envió "un hermoso luis de oro, y yo le mando un sueldo de cobre" (273).

1. 5 Silvestre Moreno Cora

El presbítero José Miguel Sánchez Oropeza fundó el 17 de marzo de 1824, a solicitud del clero de Orizaba, el Colegio

Nacional Preparatorio. Para honrar la memoria del fundador del Colegio Nacional Preparatorio de Orizaba, el primero en el estado de Veracruz se estableció en 1880:¹⁹ la orizabeña Sociedad Sánchez Oropeza. Esta sociedad, como muchas otras del siglo XIX, tenía intereses tanto literarios como científicos.²⁰ Se reunían sus miembros una vez al mes, en "veladas literarias", en que leían trabajos sobre distintos temas; además se tocaba música y se charlaba. Uno de los socios fundadores y su primer presidente fue el licenciado Silvestre Moreno Cora (1837-1922).²¹

La Sociedad giraba en torno a las actividades del Colegio Preparatorio, y gran parte de sus miembros eran profesores de él. Una de sus funciones era dar apoyo económico a estudiantes sin recursos, de modo que en la práctica operó también como una sociedad mutualista.

¹⁹ Francisco Sosa da como fecha de fundación de la Sociedad 1881 (Sosa xiii). En el primer Boletín se asienta que fue fundada el 15 de septiembre de 1880.

²⁰ Alicia Perales Ojeda escribe que en la Sociedad Sánchez Oropeza predominaba el aspecto científico. No fue así, al menos en los primeros diez años de su existencia, a juzgar por los boletines. Ciertamente se discutían temas científicos, pero existía un equilibrio entre lo literario y lo científico.

²¹ Según consta en los Boletines correspondientes, Delgado ocupó la dirección de la Sociedad en 1908. Entre sus primeros miembros podemos mencionar a Francisco P. Carrillo, Apolinar Castillo, Gregorio Mendizábal, José María Mata, Nicolás Díaz y a Rafael Delgado.

²² María del Carmen Ruiz Castañeda dice que Delgado fue "desde 1880 secretario y animador principal del ateneo local que llevó el nombre del prócer orizabeño Sánchez Oropeza" (Ruiz Castañeda 1). Delgado ocupó la dirección de la Sociedad Sánchez Oropeza en 1908, según consta en los Boletines correspondientes.

En su afán de contribuir a la divulgación del conocimiento científico y literario en su ámbito local, a partir de 1884 comenzó a imprimir un Boletín, cuyo primer número aclara que esta asociación:

reconoce como uno de sus principales fines el de proteger a la juventud estudiosa y contribuir en la limitada esfera que le es posible a difundir las luces de la ciencia, estrechando, además, los vínculos de confraternidad que deben existir entre los socios (BSO 1.1 (15 jun. 1884) 1).

Conscientes de sus limitaciones, los fundadores afirman que

sólo desean avivar el amor al estudio de las ciencias y las letras entre sus consocios; facilitar a estos los medios de hacer conocer sus diversos trabajos, estableciendo un medio de publicidad, siempre provechoso, por los estímulos que crea, las discusiones que promueve y la comunicación de ideas que establece, contribuyendo así, aunque en una esfera bien humilde, a los progresos literarios y científicos de nuestra patria (BSO 1.1 (15 jun. 1884) 1).

Si bien el objetivo original del Boletín era dar a conocer los trabajos de sus miembros, incluyendo los leídos durante las reuniones, y no reproducir artículos publicados en otras revistas, este propósito no se cumplió totalmente, pues se llegaron a publicar artículos traducidos de revistas extranjeras, especialmente en el área científica.

Esta publicación es invaluable, porque refleja cabalmente las reuniones de la Sociedad. De ahí se tomaron, por ejemplo, la mayor parte de las llamadas "Conversaciones literarias" de Rafael Delgado que aparecieron en 1953, con motivo del centenario de su nacimiento, en las Obras completas publicadas por la Universidad Veracruzana y al año

siguiente en Puebla, por Cajica. En el Boletín, se publicó también el monólogo dramático de Delgado Antes de la boda (BSO 1.18, 15 nov. 1885, 11-19), al igual que varios de sus sonetos. Ahí aparecieron igualmente sus estudios sobre Gustavo A. Bécquer, Gaspar Núñez de Arce, Santiago Leopardi, Manuel Eduardo de Gorostiza, Juan Ruiz de Alarcón, William Shakespeare, Cayetano Rodríguez Beltrán (entre 1887 y 1900).

A principios de 1892, en el primer Boletín de la Sociedad publicado ese año (BSO 5:1, 15 enero), aparece la primera entrega --las primeras tres de las seis secciones-- de "La novela en México" de Silvestre Moreno Cora.²³ El texto es de gran utilidad para apreciar de la recepción que tuvo La Calandria en Orizaba, a un año de haber salido en la Revista y a unos meses de su edición como libro.²⁴ Además,

²³ Este hombre fue abogado --autor, entre otros, de la Ley Orgánica de Instrucción Pública del Estado de Veracruz, 1873--, periodista, maestro y director del Colegio Nacional Preparatorio, literato y funcionario --fue Secretario del Gobierno del Estado de Veracruz en 1894 y magistrado de la Suprema Corte de Justicia de México. Don Silvestre perteneció, asimismo, a la Academia Mexicana correspondiente a la Española, pues fue uno de los elegidos (Perales 135) cuando, poco después de su fundación, el 13 de abril de 1875, la Academia amplió su radio de acción a los estados de la República. El propio Delgado habría de pertenecer a ella a partir de 1896. Se le asignó la silla número 12, lugar ocupado por el doctor Manuel Peredo, primer censor de la Academia, quien murió el 17 de octubre de 1890. Asimismo, fue socio honorario de la Academia de Alta Literatura Española y de la Sociedad Literaria de Puebla. Según Moore y Bickley, Delgado leyó también algunos de sus trabajos en las reuniones del Liceo Altamirano (3).

²⁴ Recordemos que La Calandria, primera novela de Delgado, apareció en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, en los números que llevan las fechas comprendidas entre el 15 de enero y el 15 de junio de 1890. Si bien éstas son las fechas que aparecen en la Revista, es seguro que los números salieron con algunas semanas de retraso. De otro modo no se

es un testimonio importante de las ideas que en torno a la novelística mexicana, y en particular al realismo, tenían los amigos y compañeros de Delgado, al igual que, ampliando su radio de acción, varios personajes de las letras en México.²⁵

La relación entre Moreno Cora y Delgado fue cercana y estrecha. Dieciséis años mayor, el primero fue maestro del segundo, y luego fueron colegas en el Colegio Preparatorio, así como en la mencionada Sociedad. Cuando Victoriano Agüeros editó en 1901, en la Biblioteca de Autores Mexicanos 32, un volumen de escritos de Moreno Cora, Delgado expuso en un breve ensayo ("Apuntes biográficos": v-xxiii) la trayectoria del destacado veracruzano. En este mismo volumen se reimprimió "La novela en México".

Antes de la aparición de La Calandria, Moreno Cora había abordado en un "Estudio" del Boletín el tema de la novela realista (BSO 1.5. 15 oct. 1884 , 9-19). Ahí el abogado relacionaba la aparición de la tendencia realista en literatura con la filosofía positivista, después de plantear el ineludible efecto que tienen los desarrollos en el campo de la filosofía sobre los ámbitos artísticos. Basándose en

explicaría que al final de la última entrega de La Calandria se lea el nombre de Delgado, junto al lugar y la fecha en que fue escrita: "Orizaba, enero-agosto 1890", indicación que se conservó idéntica en la primera edición en forma de libro, impresa en Orizaba, al año siguiente, bajo el sello de Pablo Franch (véase el Apéndice: "Variantes").

²⁵ Ideas muy similares a las de Moreno Cora con respecto a la novela y al realismo expresó el discurso de ingreso a la Academia Mexicana leído por José López Portillo y Rojas en 1906, intitulado La novela.

el crítico Manuel de la Revilla,²⁶ escribe que el autor realista debe ceñirse "siempre a la imitación exacta y fidelísima de la naturaleza, buscando en ella constantemente sus modelos, y no introduciendo alteración alguna por mínima que sea"; el artista conserva, al mismo tiempo, "su personalidad original, esto es, la independencia de sus impresiones y de sus juicios, y procur[a] manifestarlos libremente en sus obras" (13). Moreno Cora critica en el mismo estudio a la escuela naturalista por sus excesos y mal gusto. Esta escuela, dice,

peca gravemente contra las reglas del buen gusto, cuando no solamente emplea lo bajo y lo vulgar, como elemento estético, sino que de intento procura hacerle resaltar en sus creaciones artísticas o literarias, sin cuidarse de otra cosa sino de la exacta y fidelísima imitación de la realidad (14).²⁷

En el estudio escrito con motivo de la aparición de La Calandria en forma de libro (1891), Moreno Cora empieza por ubicar a Rafael Delgado en el ámbito veracruzano, donde dice que ya es ampliamente conocido. De inmediato aparece lo que se ha considerado como una de las características y cualidades de Delgado: su mexicanismo --ya observado por Sosa-- y, específicamente, su "color local". Dice Moreno Cora:

²⁶ Manuel G. Revilla (1864-1924) también formó parte de la Academia: fue electo el 18 de febrero de 1902 y de número (silla IX) en 1910; fue director interino en 1915 y el segundo censor.

²⁷ En comparación con la virulencia de las críticas que recibieron, no sólo Zola en Francia (ver Troyat) y en España, sino incluso Victor Hugo (ver Davis), este rechazo de Moreno Cora al naturalismo puede caracterizarse como firme, pero mesurado.

las escenas que pinta, las situaciones que describe y los caracteres que ha creado son, no solamente nacionales, sino que tienen un color local que no permite que se les confunda ni con las escenas pintadas en otra novelas, ni con otras situaciones semejantes, ni con los héroes ideados por otros novelistas (BSQ 5.1, (15 ene. 1892): 4).

La Calandria, la primera novela de Delgado apareció en la Revista Nacional de Letras y Ciencias, en los números que llevan las fechas comprendidas entre el 15 de enero y el 15 de junio de 1890. En forma de libro se imprimió en Orizaba, al siguiente año, bajo el sello de Pablo Franch. A principios de 1892, en el primer Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza de ese año (correspondiente al año V, número 1, del 15 de enero), aparece la primera entrega de La novela en México, de Moreno Cora, ya citado. Este texto, dividido en seis secciones, se publicó en dos partes: las tres primeras secciones (I-III) en ese número, las últimas (IV-VI) en el siguiente (5.2) del 15 de febrero de 1892. El texto es de gran utilidad para una apreciación de la recepción que tuvo La Calandria en Orizaba, a sólo un año de su publicación en la Revista y a unos meses de su edición como libro. Además, es un testimonio importante de las ideas que en torno a la novelística mexicana y en particular sobre el realismo, existían entre los amigos y compañeros de Delgado, al igual que, ampliando su radio de acción, entre varios personajes de las letras en México.

Como complemento al escrito de Moreno Cora, utilizaré el texto leído por José López Portillo y Rojas con motivo de

su ingreso en la Academia Mexicana: La novela de 1906.²⁸ Si bien López Portillo y Rojas no se centra en La Calandria, ni se ocupa tanto de ella como el veracruzano, su discurso plantea ideas muy similares a las de Moreno Cora con respecto a la novela y al realismo, como se verá en su momento. Vale, en todo caso, incluirlo como parte de la recepción de la primera novela de Delgado entre sus contemporáneos.

A raíz de la aparición en la Biblioteca de Autores Mexicanos (bajo la dirección de Victoriano Agüeros) de un volumen de escritos de Moreno Cora (1900), Delgado publicó en el mismo Boletín un texto donde describe la trayectoria del destacado veracruzano: "Don Silvestre Moreno Cora". Este hombre fue abogado --autor, entre otros, de la Ley Orgánica de Instrucción Pública del Estado de Veracruz, 1873-- , periodista, maestro y director del Colegio Nacional Preparatorio, literato y funcionario --fue Secretario del Gobierno del Estado de Veracruz en 1894 y magistrado de la Suprema Corte de Justicia de México. Don Silvestre perteneció, asimismo, a la Academia Mexicana correspondiente a la Española, fundada el 13 de abril de 1875. Muy pronto, la Academia intentó ampliar su radio de acción a los estados de la República, para lo cual nombró algunos corresponsales. Según Perales, en Orizaba el nombramiento recayó precisamente en don Silvestre (Perales 135). El propio

²⁸ Cabe señalar que López Portillo había formado parte de esta institución desde 1903, pero que no se cumplió con el requisito del discurso inaugural sino hasta 1906.

Delgado habría de pertenecer, a partir de 1896, a la Academia.²⁹

Delgado guardó también una estrecha amistad con su colega, el novelista José López Portillo y Rojas. El veracruzano admiraba sin duda al jalisciense, como lo declara en el "Prólogo del autor" a sus Cuentos y notas (1902). Ahí señala que muchos de los textos incluidos son

meros apuntes de cosas vistas y de sucesos bien sabidos, consignados en cuartillas por vía de estudio, con objeto de escribir más tarde (mi sueño azul) una novela rústica y veracruzana, a la manera de La parcela de mi admirado amigo don José López Portillo y Rojas; novela en que palpiten la vida y las costumbres campesinas de esta privilegiada región; páginas en que puedas ver cómo aman, odian y trabajan nuestros labriegos, cómo viven y cómo alientan y se mueven; en suma, tales como son (xlii).³⁰

Es sabido que el jalisciense, al tomar la gubernatura de su estado natal, invitó a Delgado a ocuparse de la Dirección General de Educación Pública, cargo que desempeñó

²⁹ Se le asignó la silla número 12, lugar ocupado por el doctor Manuel Peredo, primer censor de la Academia, quien murió el 17 de octubre de 1890. Según Moore y Bickley, Delgado leyó también algunos de sus trabajos en las reuniones del Liceo Altamirano (3). Asimismo, fue socio honorario de la Academia de Alta Literatura Española y de la Sociedad Literaria de Puebla.

³⁰ La atención de Delgado al leer La parcela se centra en "los campesinos" y "los labriegos"; desde mi punto de vista, esta novela trata más bien de dos hacendados y sus disputas, donde campesinos y labriegos aparecen en función de los amos. Tal vez ello se deba a que Delgado no parece hacer una distinción entre los dueños de la tierra y quienes están a su servicio, y los agrupa a todos bajo los rubros de "campesinos" y "labriegos".

brevemente, junto con el de la docencia en ese estado, sólo por cinco meses (1913),³¹ un año antes de su muerte en 1914.

Antes de la aparición de La Calandria, Moreno Cora había abordado en un "Estudio" del Boletín el tema de la novela realista (BSO 15 oct. 1884). Ahí el abogado relacionaba la aparición de la tendencia realista en literatura con la filosofía positivista, después de plantear el ineludible efecto que tienen los desarrollos en el campo de la filosofía sobre los ámbitos artísticos. Basándose en el crítico español Manuel de la Revilla, escribe que el autor realista debe ceñirse "siempre a la imitación exacta y fidelísima de la naturaleza, buscando en ella constantemente sus modelos, y no introduciendo alteración alguna por mínima que sea"; el artista conserva, al mismo tiempo, "su personalidad original, esto es, la independencia de sus impresiones y de sus juicios, y procur[a] manifestarlos libremente en sus obras" (13). Moreno Cora critica en el mismo estudio a la escuela naturalista por sus excesos y mal gusto.³²

En su estudio posterior sobre la novela en México, escrito con motivo de la aparición de La Calandria en forma de libro (1891), Moreno Cora empieza por ubicar a Rafael

³¹ Según Julián Amo, su nombramiento oficial fue con fecha 13 de enero de 1913, y tomó posesión el 20 del mismo mes. Volvió a Orizaba en julio de 1913 (Amo 7).

³² En comparación con la virulencia de las críticas que recibieron no sólo Zola en Francia (ver Troyat) y en España sino incluso Victor Hugo (ver Davis), este rechazo de Moreno Cora al naturalismo puede caracterizarse como firme, pero mesurado.

Delgado en el ámbito veracruzano, donde dice que ya es ampliamente conocido. De inmediato aparece lo que se ha considerado como una de las características y cualidades de Delgado: su mexicanismo y, específicamente, su "color local". Dice Moreno Cora:

las escenas que pinta, las situaciones que describe y los caracteres que ha creado, son no solamente nacionales, sino que tienen un color local que no permite que se les confunda ni con las escenas pintadas en otra novelas, ni con otras situaciones semejantes, ni con los héroes ideados por otros novelistas (BSO 5.1 4).

La crítica, de manera constante entre sus contemporáneos y entre sus comentadores posteriores, ha destacado este aspecto de la literatura de Delgado. Parecería, pues, que desde la aparición de la primera novela de Delgado se le ubicó claramente dentro de los escritores costumbristas, regionalistas, nacionalistas y mexicanistas.

El color local vincula directamente a Delgado con los escritores costumbristas anteriores a su época, un antecedente directo de los escritores realistas que los siguieron.³³ El costumbrismo alude a un nacionalismo³⁴ en

³³ Podría argumentarse que los elementos costumbristas en Delgado ya no lo son de hecho, sino que corresponden ya más bien a la llamada novela regionalista, a la manera de Pereda, a quien el veracruzano ciertamente admiraba. En cualquier caso, tanto el costumbrismo como la novela regionalista se fundamentan en una idea de nacionalismo.

³⁴ Puede afirmarse que el nacionalismo literario en México arranca prácticamente desde Altamirano y llega, en nuestro siglo, hasta escritores como Armando Ramírez, pasando por Agustín Yáñez, Rosario Castellanos, por mencionar sólo algunos. Desde el punto de la vista de la crítica, la detección del nacionalismo en literatura obedece a un enfoque temático hacia las letras, más que estilístico, en donde tiende a privilegiarse el asunto tratado por encima del tratamiento.

la literatura (ver Montesinos), en la medida en que existe un deseo de preservar el presente, condenado a la extinción, con la idea implícita de que lo se conserva es valioso. El costumbrismo también se vincula, de manera natural, con la corriente realista, pues podemos considerar a los seguidores de la segunda corriente como "los historiadores del presente, cuya misión era capturar el espíritu de su propio periodo, con todas sus particularidades minuciosas y fugitivas, antes de que fuera arrasado por la marea creciente del cambio futuro" (Hemmings 43; traducción AS).

Moreno Cora escribe que Delgado, siguiendo ese "instinto que forma parte del verdadero talento", eligió "un asunto al alcance de los lectores de todas clases" (5). Hay aquí la idea implícita de que la literatura debe tener un amplio alcance entre sus lectores y no debe de circunscribirse a un público restringido. Este aspecto puede relacionarse con el nacionalismo mencionado arriba.³⁵ Los escritores que han tendido hacia un mayor cosmopolitismo y han vuelto los ojos más a modelos extranjeros no se han preocupado mayormente por la cantidad de público a la que llegan sus textos. Se trataría, en última instancia, de la diferencia entre una literatura llamada elitista y otra de consumo más generalizado. La de Delgado ciertamente pertenecería a la segunda categoría.

³⁵ Curiosamente, esta es prácticamente la misma actitud del cineasta Fernando de Fuentes hacia los temas de las primeras películas de la industria mexicana; véase García Riera 1984 21 y en este trabajo, el capítulo IX.

Siguiendo esta línea nacionalista, Moreno Cora menciona a los "tributarios de las literaturas extranjeras, muy particularmente de la literatura francesa, sin haber hecho ningún esfuerzo serio para crear una literatura nacional" (5). Esta crítica, por cierto, no impide que el propio Moreno Cora haya sido un gran admirador de la literatura francesa en particular, como lo señala el propio Delgado en su apunte biográfico (OC 725).

En el desarrollo de la novela mexicana decimonónica es patente la presencia de la literatura española, a la que se tendía a considerar no como una literatura extranjera, sino como a nuestro antecedente directo y permisible. Las literaturas extranjeras eran las "otras", como la francesa. Ciertamente, las novelas de Delgado tienen más que ver con José María de Pereda, con Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, que con Zola o los Goncourt.³⁶ En sus cuentos, sin embargo, es posible rastrear una línea que apunta de manera más cercana hacia Gustave Flaubert, Guy de Maupassant o Alphonse Daudet³⁷ --aunque no se debe descartar que ésta le haya llegado, de nueva cuenta, vía la cuentística española, en particular la de Pardo Bazán.

³⁶ Como antecedente de la crítica de Moreno Cora hacia la literatura francesa, importa recordar aquí el vehemente ataque que venía sufriendo esta novelística en la prensa española, desde 1874 (ver Davis).

³⁷ Sosa señala la influencia de Daudet en su Prólogo a los Cuentos y notas de Delgado (xiii).

Moreno Cora señala la ausencia de estudios generales sobre la novela en México,³⁸ un género "que ha sido visto como cosa frívola y baladí por los mismos que la han cultivado" (5). Tal vez Moreno Cora tenga en mente sobre todo la no tan lejana literatura romántica, a la manera de Scott, donde tanto la ubicación temporal (novela histórica) como espacial (exotismo) están lo más alejadas posible del aquí y ahora del escritor. La mayor parte de las novelas en el siglo XVIII eran consideradas como poco edificantes, como lectura no apta para damas, y ello se debía en parte a que eran ficciones, es decir, mentiras.³⁹

El jurista veracruzano atribuye la búsqueda de modelos extranjeros, no a la falta de talento en los escritores mexicanos, sino a una cierta falta de seguridad en sí mismos:

desconfiando éstos de sus fuerzas, y obedeciendo a una ley ineludible de toda sociedad nueva, quisieron más bien seguir el camino abierto por los novelistas extranjeros, convirtiéndose en imitadores suyos, halagados tal vez por los triunfos alcanzados (5).

³⁸ Hasta donde he podido investigar, ciertamente no hay muchos estudios sobre la novelística mexicana previos al de Moreno Cora. Podemos mencionar los artículos "Los orígenes de la novela en México" de Luis Castillo Ledón (1898) y "La novela mexicana" (1907); también la Breve noticia de los novelistas mejicanos en el siglo XIX, de don Luis González Obregón (1889). La novela en México de José López Portillo y Rojas es de 1906. En Las letras patrias (1902) de Manuel Sánchez Mármol, se menciona el artículo "Algunas consideraciones sobre la literatura mejicana" de José María Vigil, publicado en una "revista mensual mejicana". En las reseñas periodísticas de la época hay ocasionalmente comentarios de carácter general que abarcan la novela mexicana decimonónica, pero más bien tienden a circunscribirse al libro comentado.

³⁹ El problema es viejo; véase Riley (1968).

Vale la pena destacar la idea de que México, en 1892 tenía poco más de setenta años de haber consumado su independencia, era un país relativamente "nuevo":

La novela es entre todas las formas literarias, la que corresponde a un grado mayor de complejidad en las pasiones y en los hábitos sociales. Por eso precisamente es la forma predilecta de las sociedades modernas (6),

escribe Moreno Cora. Hasta hacía poco, para él, la sociedad mexicana no había sido lo suficientemente rica y variada como para ofrecer a los novelistas un campo apropiado de observación:

Nuestra sociedad, uniforme, hasta hace poco, en sus creencias, morigerada en sus costumbres, tímida en sus aspiraciones y no ofreciendo sino como raras excepciones profundas pasiones individuales, no podía ofrecer al novelista ese campo inmenso de observación que le ofrecen las naciones europeas, las cuales por un exceso de civilización han llegado a un grado de refinamiento apenas concebible (7).

Ésta sería una segunda razón importante por la cual, para Moreno Cora, no había habido un desarrollo notable de la novelística en México: pasa parte del peso a la sociedad misma, es decir, a la fuente de la que abrevan los novelistas, a la materia prima que luego habrá de trasladarse a la literatura.

Llama la atención, asimismo, la visión que Moreno Cora tenía de la sociedad mexicana como una sociedad "uniforme"; obviamente los indios no formaban parte de ella, no existían.

Para López Portillo no hubo novelas en la Nueva España porque

El aparecimiento de la novela supone una sociedad formada ya, una vida intensa y consciente en actividad, y cierto nivel general de cultura, que convida a los autores a estudiar ideas, pasiones y costumbres bien caracterizadas, y permita al público lector entender la obra, aplaudirla y recompensarla. Una sociedad heterogénea, hirviente y en formación, improvisada con elementos no sólo disímiles, sino antagónicos, que no acaba todavía de ahondar y construir sus propios cimientos, y donde no han podido arraigar aún ideales comunes, ni ha llegado a extenderse la red brillante y sutil de una misma lengua, no está preparada para la aparición de la novela, que es el espejo de todos, una innovación a todos y la resultante literaria del pensamiento de todos (López Portillo 23).

Ya en el siglo XIX, es posible la aparición de la novela en México con una sociedad más rica y asentada:

Es la novela la última palabra de la literatura y la corona de la cultura artística, porque se compone de análisis y reflexión; y sólo es posible su florecimiento cuando la sociedad está bastante adelantada para tener conciencia de sí misma, estudiarse y reproducirse en cuadros de palpitante verdad y colorido (López Portillo 61).

La sociedad mexicana de fines del XIX no es comparable a las europeas del mismo periodo. François-Xavier Guerra nos dice que

El México de la modernización porfirista es en gran parte un país de modernización preindustrial, inducida indudablemente por los polos exteriores, pero resultante también de la lógica interna de la antigua sociedad (Guerra 1: 352).

El siglo XIX europeo es el siglo de oro de la novela:

Sin duda, una sociedad como la que da forma a las naciones europeas en el siglo XIX, que asienta sus cimientos en la preponderancia de la burguesía, que busca su respaldo en el liberalismo político, que cree en la filosofía positiva, que rinde culto al progreso científico, no podía encontrar mejor expresión literaria (Rodríguez Marín 4; véase también Historia de la vida privada vols. 7 y 8).

Entre los antecesores de Delgado, Moreno Cora afirma que los "ensayos" en "este género de composiciones han sido en lo general poco felices", con algunas excepciones, como los de Florencio María del Castillo. Menciona también La guerra de treinta años (1850) de Fernando Orozco y Berra⁴⁰ (hermano del historiador Manuel), una "extraña novela", y Una rosa y un harapo (1868) de José María Ramírez,⁴¹ con su "excéntrico humorismo", ambas incomprendidas pese a su "indisputable mérito". Es curioso que no mencione Astucia (1865-66) de Rafael Inclán, Clemencia (1869) de Altamirano, La linterna mágica (1871-1872) de José Tomás de Cuéllar, Carmen (1882) de Pedro Castera, ni Los bandidos de Río Frío (1889) de Manuel Payno.⁴²

⁴⁰ Es posible que, a juzgar por el tema y formato de esta obra, Delgado la haya leído y pueda considerársele como un referente de su Angelina.

⁴¹ Según Warner, esta obra no es una novela, sino una colección de cuentos (69); Carballo sí la clasifica como novela (56).

⁴² López Portillo, por su parte, colocará entre los novelistas importantes previos a los de su generación --que es también la de Delgado-- a Juan Díaz Covarrubias (con sus tres novelas La clase media, El diablo en México y Gil Gómez el insurgente), Justo Sierra, Florencio M. del Castillo (La hermana de los ángeles) y a Ignacio M. Altamirano (Clemencia). Entre sus contemporáneos le parecen dignos de mención Emilio Rabasa (La bola), Angel del Campo (La rumba), Victoriano Salado Alvarez, Enrique Olavarría y Ferrari, Heriberto Frías, Rafael Ceniceros y Villarreal (La siega), Carlos González (De noche). No deja de incluir sus propias producciones --en una modesta nota al pie, donde menciona su novela La parcela-- ni, desde luego, las de Rafael Delgado. Coincide con Moreno Cora en incluir a Fernando Orozco y Berra (La guerra de treinta años) y a José M. Ramírez (Una rosa y un harapo), pero agrega a Manuel Payno (El fístol del diablo), Porfirio Parra (Pacotillas), Manuel Sánchez Marmol (Juanita Souza, Andrés Pérez y Previvida), Federico Gamboa (Suprema ley, Santa), Ciro B. Ceballos (Un adulterio) y Bernardo Couto Castillo (Asfodelos). Para López Portillo, José T. de Cuéllar pertenece al "género costumbrista", donde

Moreno Cora está consciente de la importancia del público en el desarrollo de la literatura. El público mexicano actual ha "formado su gusto" en las lecturas de las novelas de Pérez Galdós y de Pardo Bazán y por ello, escribe, "se conforma con que se le haga ver la realidad, embellecida pero no desfigurada por los suaves resplandores que sobre ella derrama el talento del autor" (8). Hay aquí un ataque al naturalismo, considerado como un exceso indeseable y reprobable. "El público moderno", prosigue,

no busca sólo la verosimilitud, cualidad en todos tiempos requerida para la perfección de una obra literaria, sino que quiere la verdad, hechos reales y positivos que pueda haber presenciado alguna vez, caracteres vivos y existentes, con quienes se haya encontrado o podido encontrarse en el mundo real, y situaciones que por ser ordinarias y hasta vulgares le sean conocidas y despierten su interés como lo despierta todo lo que de cerca nos atañe (8).

Salta a la vista el uso del adjetivo "positivo", en boga durante el porfiriato, así como el de "vulgar", término que Delgado luego utilizará en el "Prólogo del autor" a Angelina (1894) --"esa [...] historia sencilla, vulgar [...]" (3)-- y más tarde, incluso en el título de su última novela, Historia vulgar (1904). En el párrafo anterior se detecta, asimismo, un eco de la polémica entre la crítica española con respecto a lo bello, lo ideal y lo real (ver Davis).

Para que los novelistas reciban un estímulo, debe de haber un público capaz de leerlas y apreciarlas, así como críticos capaces de evaluarlas:

también coloca a Cayetano Rodríguez Beltrán, José P. Rivera y Manuel H. San Juan (López Portillo 49-50).

se necesita también de un público que aliente con sus aplausos el verdadero mérito, y una crítica juiciosa y sosegada, igualmente extraña a las complacencias de la amistad y a las reticencias de la envidia (10).

Precisamente con base en la aceptación y elección del público, Moreno Cora afirma que el género realista es el que predomina en los textos que han trascendido a su época, razón por la que el escritor que desee perdurar más allá de su tiempo bien hará, se infiere, en seguir las líneas realistas:

Las novelas que han pintado la realidad, aquellas que mejor han retratado las costumbres de la época en que se escribieron, como las novelas del género picaresco, en la literatura española, son las que han sobrevivido a tantas otras producciones en las cuales predominan el ingenio y la imaginación del escritor (8-9).

Delgado, sin duda, cumple con estos requisitos, pues es un buen exponente de la manera en que se entreteje el costumbrismo con el realismo en la literatura mexicana. En el mencionado pasaje del Prólogo a Angelina el escritor habla de la novela como una "historia sencilla, vulgar, más vivida que imaginada" (3), en concordancia con lo afirmado por Moreno Cora.

Para Moreno Cora lo que importa es la fidelidad de la literatura hacia la realidad, la verosimilitud, claro, pero sobre todo la verdad:

al preferir el público la realidad a las más bellas ficciones, y los accidentes más comunes a los casos excepcionales, da a conocer claramente el predominio que en las sociedades modernas va adquiriendo la idea democrática (9).

Se da así un cambio en la literatura, tanto en los autores como en los lectores, con respecto a los temas

exóticos y la ubicación de lugares lejanos que se dio de manera constante durante las novelas románticas.⁴³ De manera conjunta, parece decir Moreno Cora, tanto el público como los novelistas prefieren leer y escribir sobre temas y personajes que les sean más cercanos y conocidos; en otras palabras, prefieren ocuparse de su entorno mexicano, de su entorno local, de sí mismos. Tal vez el crecimiento y la ampliación de la clase media en México (véase Guerra 1: 357), al igual que el crecimiento entre los lectores de este mismo estrato social, provocó la necesidad y el deseo, por parte de éstos, de verse retratados y actuar como protagonistas de las nuevas novelas. Guerra escribe que debajo de la élite social porfirista, "restringida y relativamente cerrada", había

todo un conjunto de clases medias, que van de las profesiones liberales, de los funcionarios más altos, y de los industriales y comerciantes importantes, a los artesanos que poseen tienda, a los empleados y técnicos de las nuevas actividades industriales y de servicio (Guerra 1:356).

La identificación entre novela y público es, pues, parte del secreto del éxito del género realista. Por ello, en esta línea, al final de "La novela en México" Moreno Cora afirma que la novela de Delgado es

⁴³ Vale recordar que el romanticismo se desarrolló tardíamente en México, de modo que llega a traslaparse en la segunda mitad del XIX con el realismo y con el naturalismo (Warner xiv). El cambio del romanticismo al realismo pasó, además, por el costumbrismo, su antecesor directo, en la medida en que los escritos de esta índole se centran en un interés en la observación minuciosa de la realidad circundante del escritor (véase Montesinos).

un cuadro de las costumbres actuales de nuestra sociedad, que ha llamado justamente la atención del público por su admirable exactitud, reproduciendo lo que hoy se llama la realidad de la vida, en los caracteres que ha creado y en las situaciones que ha descrito (35).

Ciertamente, ya Altamirano había concebido a la realidad mexicana como materia novelable.⁴⁴ Para López Portillo, el guerrerense es el primer novelista que pinta la realidad mexicana: Clemencia es "la novela más trascendental que [...] ha aparecido en México en los últimos tiempos" (46), pues ahí se demuestra "la condición novelable de nuestras cosas y de nuestra vida" (47). Pero no será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando los novelistas se ocupen de la realidad mexicana de manera más constante y reiterada.

Dadas las ideas en boga durante el XIX con respecto a la vinculación entre literatura y sociedad, no es extraño que para Moreno Cora ambas se relacionen estrechamente. Además de haber leído a la Pardo Bazán, el jurista conocía tal vez a Madame de Staël y a Hippolite Taine;⁴⁵ prueba de ello es su idea de que "la literatura como todas las otras formas de expresión del pensamiento humano tiene que sufrir la influencia de las ideas predominantes en la sociedad" (9).

⁴⁴ Las ideas de Altamirano sobre la novela se encuentran en los artículos reunidos en Revistas literarias de México (1868), reunidos por José Luis Martínez en La literatura nacional (1949).

⁴⁵ En el BSO del 15 de mayo de 1893 (5.5 385-389), aparecieron unas páginas del Dr. Manuel Flores dedicadas a Taine, tomadas "de un periódico de la capital", con motivo de la muerte del escritor francés (1828-1893).

Rafael Delgado, a decir de Moreno Cora, ha sido bien recibido por la crítica: el cordobés

ha tenido también la buena suerte de contar con el aplauso unánime de sus lectores. Hemos visto no pocos artículos encomiásticos en los periódicos, y no tenemos noticia de que a su novela se haya señalado defecto alguno grave que pudiera hacerla desmerecer en el concepto del público (10).

Pero el debutante no se ha lanzado inerme al ruedo. Delgado se preparó para escribir. Al seguir la carrera de la docencia en el Colegio Preparatorio, se dedicó más a la enseñanza de las materias humanísticas, en particular a la literatura y la lengua --aunque también impartió la cátedra de geografía. Delgado, pues, tanto para su carrera de profesor como para su incipiente carrera de novelista, "ha estudiado con detenimiento y atención las teorías modernas y las aflicciones del público" (10). Delgado domina así, diríamos hoy, el lado técnico de la literatura y el del asunto tratado. Obérvese que Moreno Cora, siguiendo la terminología realista-naturalista --aunque critique a este corriente que le parece excesiva--, usa el verbo "estudiar".

La novela, dice Moreno Cora,

es la forma hoy día preferida del público, tratándose de una composición literaria que antes se había considerado como obra de pura imaginación, y en la cual entran ahora, dentro de cierta medida, la observación y la experiencia (27-28).

De nueva cuenta, la actitud de Moreno Cora tiende al equilibrio y a evitar los excesos. Usa una de las palabras claves de Zola en La novela experimental: observación y experiencia --que en esa época tenía una cercanía mayor con

"experimento" que hoy en día--, pero la matiza con "dentro de cierta medida". Así, Moreno Cora legitima el discurso literario narrativo a través del científicismo, con sus términos positivistas.

El jurista veracruzano define la novela de Delgado como realista. No es casual que para ello elija precisamente a Emilia Pardo Bazán como fuente, y no a los escritores franceses. (Antes, en el "Estudio", mencionado arriba, se había basado en otro español, Don Manuel de Revilla, para definir el realismo en literatura.) En particular, se basa de manera fiel y cercana en La cuestión palpitante. Ahí la Pardo Bazán censura los excesos del naturalismo a la francesa y defiende el realismo español de vena cervantina. El realismo, nos explica Moreno Cora, con base en la Pardo Bazán,

comprende y abarca [...], dice la citada escritora, lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de las dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas (26).⁴⁶

Las novelas realistas serían aquellas donde,

equilibrándose perfectamente la razón y la imaginación, se reproduce la vida real, tal cual es, sin que el poeta o el escritor sustituya o trate de sustituir la concepción de tipos o de situaciones

⁴⁶ Un año después de La cuestión palpitante, en 1884, escribe Clarín en su prólogo a La Regenta: "el llamado naturalismo (término que aquí podemos hacer extensivo al realismo) nos era familiar a los españoles en el reino de la novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses" (citado por Rodríguez Marín 19).

ideales a la expresión o al retrato de situaciones o caracteres que tienen como mérito principal y como motivo de atracción para los lectores el ser en todo conformes a la verdad (27).

La novela de Delgado es realista, también, por el medio ambiente en que se desarrolla y por los personajes de los que trata: "Es propio de la novela realista elegir como asunto de sus cuadros escenas comunes y personajes vulgares" (34). Dado que La Calandria ha tenido éxito entre la crítica y Moreno Cora la considera una buena novela, Delgado ha probado

prácticamente en su novela cómo el interés de una obra de esta clase no depende ni de lo encumbrado de los personajes, ni de lo raro de los sucesos, ni de lo complicado de las situaciones, y ha hecho más todavía, sin caer en lo vulgar, ha podido conmover a sus lectores con las desgracias de una joven de humilde nacimiento (34).

Es decir, este novelista se ha alejado completamente de los temas y escenarios del romanticismo, para ubicarse de lleno en el realismo. En este sentido, Moreno Cora soslaya por completo la importancia que los paisajes tienen en la novela de su discípulo. Como la mayoría de los críticos posteriores, parece quedarse aquí con el asunto novelístico, y cuando se ocupa de los paisajes, lo hace para subrayar la habilidad poética del escritor.

Delgado ha logrado, asimismo, según Moreno Cora, mantenerse alejado de los excesos del naturalismo --"sin caer en lo vulgar"-- y crear una obra de arte que cumple con los preceptos aristotélicos de conmover al público.

Siguiendo la guía implícita de Pardo Bazán del justo medio aristotélico, Moreno Cora escribe sobre el afán

moralizante de la novela que ésta (la novela contemporánea) "se distingue por la exclusión de toda tendencia dogmática o docente" (28).

Mas esto no quiere decir que en la novela realista esté desterrada del todo la enseñanza. Esto no sería posible, porque siendo o debiendo ser la reproducción fiel de la vida, tener tal pretensión sería tanto como excluir de la existencia humana uno de los más preciosos elementos con que el hombre cuenta para alcanzar la perfección, cual es la experiencia (29).

El arte moderno pretende que el autor desaparezca, hasta donde sea posible, de su libro, no le pide cuenta de sus opiniones religiosas, filosóficas o políticas, y tan sólo exige la fidelidad y exactitud en las reproducciones de los múltiples hechos y de las variadas situaciones que constituyen la vida humana (28).

La impersonalidad en la novela viene de Flaubert y de Maupassant, pasando después por Zola, para quien

el novelista desaparece, guarda para sí solo sus emociones, expone simplemente las cosas que ha visto [...]. La intervención apasionada o enternecida del escritor empuña la novela, velando la nitidez de las líneas, introduciendo un elemento extraño en los hechos, que destruye su valor científico (Zola 122).

La Pardo Bazán, como después Moreno Cora, acepta, al menos teóricamente, la necesidad de una mayor impersonalidad en la literatura de parte del autor.

Las fronteras entre "simplemente presentar" la vida "tal y como es" y aprobarla o condenarla, resultan tenues en ocasiones. Basta recordar el célebre proceso legal que sufrió Gustave Flaubert, debido a la supuesta inmoralidad de Madame Bovary, precisamente porque el narrador no condenaba explícitamente la conducta de la protagonista (ver Lottman

188-196). Recordemos, asimismo, la defensa de los naturalistas a sus producciones, con el argumento de que la fealdad existe en la realidad y que ellos, como observadores de la misma, simplemente la presentan. E incluso antes, ya Stendhal se había defendido de críticas similares con la metáfora de la novela como un espejo móvil que meramente refleja la realidad, independientemente de que ésta sea bella o fea (Stendhal).⁴⁷ Éste es, suavizado, el mismo argumento de Moreno Cora:

No es [...] responsable la novela realista de la falta de moralidad, o más bien de la inmoralidad que se le atribuye, sino en tanto que el autor, obedeciendo a una idea preconcebida, intente disimular las funestas consecuencias del vicio, inspirando a sus lectores la indiferencia entre el bien y el mal, o infundiéndoles ese amargo escepticismo que muchos confunden en las rudas pero siempre saludables experiencias de la vida (29).

A las objeciones planteadas al naturalismo en su "Estudio" de 1884, Moreno Cora añade ahora uno de los reparos aducidos frecuentemente, tanto en España como en México con respecto a esta corriente, de orden religioso y moral: la anulación del libre albedrío y de la libertad humana, al fundamentarse sobre un determinismo ciego e ineludible. La crítica de Moreno Cora es tan contundente

⁴⁷ Stendhal en Rojo y negro escribe que "una novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino" (Stendhal 107), en el epígrafe de Saint-Réal al capítulo 13 del Libro 1. Harry Levin menciona además a Oscar Wilde, quien, al explicar la resistencia del siglo XIX al realismo, decía que se trataba de "la rabia de Calibán al contemplar su propio rostro en el espejo" (Levin 31) y a James Joyce, para quien el arte irlandés era "el espejo agrietado de una sirvienta" (31).

como las críticas que los españoles hacen del naturalismo (ver Davis). Para él, estos escritores

han llegado a pretender interesar al público con simples descripciones que no tienen más objeto que encender las pasiones más innobles, o someter las acciones del hombre a una especie de fatalidad materialista (la herencia, el medio social) con la cual todo combate es imposible (30).

Curiosamente, en La Calandria podría aducirse un cierto grado de determinismo social que Moreno Cora no advierte. Podría considerarse que Carmen lléga a caer por las desventajas sociales dadas desde su nacimiento, si bien también puede argumentarse que su caída se da después de grandes indecisiones y de cambios bruscos y constantes en sus inclinaciones hacia Gabriel o Alberto.

Siempre en su tono conciliatorio, evitando los excesos, al ampliar las críticas hacia el naturalismo, Moreno Cora escribe:

No negaremos que el procedimiento empleado por los novelistas anteriores era más propio para despertar en el alma humana el amor a la virtud y la admiración hacia ella, la esperanza del premio y el temor del castigo, dadas las condiciones de la sociedad en la época en que tales novelas se escribieron; así como tampoco intentaremos disimular el daño causado por los que, cediendo a las sugerencias desmoralizadores de una falsa ciencia, justifican anticipadamente todas las faltas y todas las rebeldías de la voluntad, haciendo imposible toda lucha, y sacrificando por completo el principio de la libertad humana y el sentimiento de la responsabilidad introducidos en la literatura moderna por el elemento cristiano (30).

Sin embargo, si bien en La Calandria puede no haber una intención muy explícita de moralizar, el efecto del suicidio de Carmen termina siendo una suerte de castigo que, en

última instancia, el autor inflige a la protagonista, por haber deseado transgredir los límites sociales que le fueron transmitidos por vía materna. El narrador puede tener como ideal el propósito de no emitir juicios tajantes y directos, pero se delata en varios momentos, dejando traslucir su opinión y, sobre todo, su juicio (Delgado 1891 4, 118, por sólo citar dos ejemplos). En otros términos, Moreno Cora parece sostener la idea de que el escritor realista puede aspirar a una cierta neutralidad moralizadora, en la medida en que las moralejas explícitas y repetidas pueden resultar tediosas y machaconas, independientemente de sus buenas intenciones. Dada la casi imposibilidad de neutralidad de parte del autor, es evidente y natural que, si ha de abandonar su imparcialidad, lo haga en favor de las virtudes y de los valores sancionados religiosa y socialmente. Por ello, a sus ojos, ciertamente no sería una contradicción ni algo reprobable, que Delgado se "delatara" al castigar la caída de Carmen.

Los personajes pueden tener debilidades y desfallecimientos. El novelista puede describir tales combates, "siempre y cuando quede a salvo el gran principio de la libertad humana, sin el cual la vida nos parece incomprendible" (30).

Si en [la novela] no ha de haber acción, o si la acción ha de ser tan vulgar que a nadie interese; si de la lectura de la novela no ha de resultar ninguna enseñanza provechosa para dirigir nuestras acciones en el curso de nuestra existencia; si el hombre está fatalmente condenado a ceder a la fuerza irresistible

del temperamento, de la herencia, o del medio en que vive, ¿qué interés, qué emoción estética puede despertar en nuestras almas el espectáculo real o ficticio de la vida humana? (31).

La novela realista

debe reproducir la vida tal como es, y si es verdad que hay mucho ciego en el fondo de las sociedades modernas; si es cierto que los malos instintos de lo que se ha dado en llamar la bestia humana encuentran poderoso incentivo, en nuestros días, en la relajación general de las costumbres, y se muestran indómitos y salvajes, aguijoneados por la ignorancia y la miseria; no es menos cierto que todavía existen, aun entre las clases sociales más humildes, rasgos admirables de abnegación, heroísmos sublimes que llenan el alma de consuelo y que nos permiten desesperar de la suerte futura de la humanidad (32).

Entre las novelas realistas

puede haber y de hecho hay, novelas dignas de toda estimación, y tanto más agradables para el público, cuanto que con una acción de ordinario breve y sencilla, describiendo situaciones naturales y hasta comunes, y haciendo hablar y obrar a personajes que pueden llamarse reales por estar fielmente copiados del natural, reproducen escenas y accidentes que pasan diariamente a nuestra vista (32).

Una consecuencia lógica de considerar a los personajes como personas reales, es hablar de ellos en términos, digamos, extraliterarios, presumiéndolos capaces de experimentar tal o cual sentimiento, ya fuera del ámbito propiamente literario de la novela, y adjudicándoles una vida previa y posterior al campo de las palabras: "La muerte desgraciada de Carmen debió pesar sobre la conciencia de D. Eduardo, como la más negra de sus faltas y el más horrible de sus crímenes" (36).⁴⁸

⁴⁸ Lo mismo hace Gabriel en La Calandria cuando asiste a obras teatrales o lee novelas: considera a los personajes seres vivos.

Al final de su texto, el veracruzano se aboca a mayores detalles sobre La Calandria, como una manifestación de la literatura realista que ha venido caracterizando. Los personajes de Delgado no nacieron "de la imitación, ni tampoco de la inventiva del autor, sino de la observación atenta de los hechos", "hay en ellos tal verdad, que el lector cree tener ante su vista, no personajes ficticios, sino reales y existentes" (33). "Lo mismo puede decirse de las descripciones de sitios y lugares que tanto encanto dan a la narración, y que están hechas con verdadero amor, como suele decirse" (33).

La primera parte de la descripción que Moreno Cora hace de los personajes de Delgado está planteada en una terminología plenamente realista: el autor no ha inventado, los personajes no son productos de su imaginación, no son ficticios --en el sentido negativo--, sino que, como prescribe Zola, son producto de la "observación atenta de los hechos", es decir, de la realidad dura. La idea que desconcierta dentro de esta terminología realista es la del "amor" con el que Delgado describe sitios y lugares, lo cual lleva súbitamente de nuevo más bien a una descripción romántica, en plena contradicción con la supuesta impersonalidad a la que debe aspirar el escritor realista más a la francesa. Pero el "amor" no está en contradicción con la idea del realismo que tenía la Pardo Bazán, quien critica al escritor a la Zola obligado a "una especie de selección entre los motivos que pueden determinar la

voluntad humana, eligiendo siempre los extremos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados" (Pardo Bazán (1881) 3: 580).

Volviendo al ideal flaubertiano de la ausencia del autor en la narración, Moreno Cora escribe que en la novela "no debe advertirse designio alguno preconcebido por el autor con el objeto de enaltecer o deprimir a ninguna de las clases sociales o favorecer determinadas tendencias" (34). Es curioso, de nuevo, que el jurista no advierta los claros prejuicios sociales, clasistas e incluso raciales de Delgado, tal vez por compartirlos él mismo, por considerar que Delgado no inventaba al cargar las tintas en su caracterización de los catrines y que, más bien, meramente los describía "tal cuales eran". El seductor Alberto Rosas en La Calandria prácticamente no admite matices y aparece como un redomado sinvergüenza. Los dos únicos momentos en que el narrador no presenta una visión totalmente maniquea del personaje son aquellos 1) cuando menciona el respeto que se le tendría a Carmen si fuera de su clase social, implicando que el lechugino no intentaría seducirla si perteneciera a su mismo grupo. En otras palabras, Alberto Rosas sí siente respeto por su propia clase, en particular por las mujeres de su propia clase, a las que no está "permitido" seducir, al menos del modo en que planea hacerlo con Carmen;⁴⁹ 2) cuando Pepe Muérdago apuesta con Alberto a

⁴⁹ En Los parientes ricos la seducción de Elena de parte de su primo rico comparte el mismo presupuesto: como la ciega es pobre, de hecho no merece el respeto del catrín.

que sacará a Carmen de la casa cural en San Andrés Xochiapan. El catrín le advierte que no lo haga a expensas de la reputación del cura, pues no es de gente fina atacar a los sacerdotes. Se trata aquí de un respeto hacia la religión y sus representantes, compartido, para Delgado, incluso por un calavera seductor como Rosas. El parásito Pepe Muérdago --como su nombre lo indica--, él sí, carente de cualquier valor, es capaz de esa ruindad, pues, parecería ser la explicación implícita, no ha nacido en buena cuna, como Rosas. Pese a estos dos matices, la figura de Alberto se ubica decididamente del lado oscuro y condenable.

En cuanto a la discriminación racial, basta recordar que Malenita, además de su vida censurable desde el punto de vista de las "buenas costumbres", de que en su nombre lleva la fama y de ser responsable en parte de la caída de Carmen, al favorecer sus encuentros con Alberto y su alejamiento de Gabriel, es mulata.⁵⁰ De nueva cuenta, como en el caso de Alberto, si bien Magdalena cae del lado negativo moralmente, el autor se encarga de dar un par de brochazos que aligeran la negrura de las tintas y la de su piel: regaló a la madre de Carmen un juego de sábanas y contribuyó con dinero a su velorio, gesto que repetirá con la propia "Calandria", después de su suicidio.

⁵⁰ También en Historia vulgar encontramos una mulata de no "buenas costumbres": es la amante de Luis Gamboa y la madre de sus hijos ilegítimos.

Si bien Moreno Cora tiene en cuenta el ideal de la impersonalidad narrativa, se percata plenamente de los obstáculos inherentes en esa aspiración:

Lo que se llama impersonalidad del autor es tan difícil de lograr, que algunos han llegado a creerla irrealizable, y otros, por una lamentable confusión de ideas, han juzgado que en la novela realista debe estar desterrado por completo todo elemento subjetivo, lo cual es imposible (34).

Los ejemplos aducidos antes, tomados de La Calandria, prueban esa imposibilidad.

Siguiendo con los personajes de la primera novela de Delgado, según Moreno Cora, el novelista salva un peligro: "que los tipos generales que describe se tornaran como tipos individuales que pudieran señalarse con el dedo". La observación cuidadosa no ha llevado al retrato:

si cada uno de los lectores puede decir: yo he conocido muchas personas como D. Eduardo Ortiz de Guerra, como Jurado, o como Doña Pancha, ninguno sería osado de suponer que el autor había tenido la intención de retratar a determinadas personas (33).

Lograr esto fue difícil porque el campo de acción de Delgado es "una pequeña ciudad de segundo orden" (33). Es decir, había que tomar los modelos de la realidad, sin que se llegara a identificarlos. Sin embargo, en el prólogo a la edición de Porrúa, basándose en Armando Gómez Landero,⁵¹ Salvador Cruz apunta que el caso plasmado en la primera

⁵¹ Cruz lo toma de Armando Gómez Landero: "Los personajes de La Calandria" en la Revista La Calandria 527 (15 mayo 1953), pero la información aparece tres años antes, en la misma revista, en un artículo de Miguel Marín: "Pluviosilla, Villaverde y don Rafael Delgado", 419 (28 jun. 1950), en la página 7.

novela de Delgado tuvo un referente real, conocido en la Orizaba de la época del autor veracruzano:

Carmen fue en verdad "hija natural de un imperialista orizabeño muy conocido"; Gabriel retrata a don Francisco Andrade, a quien sus coterráneos apodaban Pancho "el Bonito"; el jefe de taller don Pepe Sierra está inspirado en don José Serrano, maestro artesano de la localidad; el director de orquesta Olesa retrata a don Alfredo Oropeza, filarmónico; don Juan Jurado se identifica con el licenciado Ramón Valderrama y por último, el calavera Rosas fue en realidad una persona de buena posición económica, don José-María Bringas (xxiv).

Cuesta trabajo creer que los lectores contemporáneos de Delgado no hayan identificado con cierta facilidad a los personajes de la novela.

El caso de Carmen no es único para este crítico. En su opinión, Carmen es

el verdadero tipo de las jóvenes de nuestra clase pobre, hoy deslumbradas por los ofrecimientos interesados de los seductores de profesión; mañana abandonadas hasta tocar los lindes de la miseria y terminar su vida en una casa de prostitución o en un hospital (35).

Ciertamente, el tema es y ha sido muy tratado en diversos medios. Será el asunto más desarrollado, asimismo, de uno de los best-sellers y long-sellers mexicanos (Pacheco) de los últimos noventa años: Santa, publicada trece años después de La Calandria, e innumerables novelas, folletines, radionovelas y telenovelas hasta nuestros días.

Llama la atención que, con respecto a la muerte de Carmen, para el abogado veracruzano, Delgado hace

recaer la responsabilidad de [su] muerte sobre personas de mejor posición social sin inspirar odio hacia ellas, y embelleciendo el carácter de Gabriel,

tipo exacto de nuestros jóvenes artesanos, con todo lo que puede hacerle interesante, sin dejar de ser verdadero (34).

Es decir, Moreno Cora no advierte --ya lo vimos arriba-- una importante dosis de determinismo en la muerte de Carmen, dada por su nacimiento y su educación. De nuevo, aquí responsabiliza a Alberto Rosas de su muerte, sin reparar en la participación de la propia joven, ya observada por Tacho (Delgado 1891 121), y por la propia Carmen, quien reconoce la importancia de su voluntad en sus decisiones (242-243). En otras palabras, Moreno Cora comparte el maniqueísmo de primera instancia de Delgado, donde los catrines son claramente los malos y los de las clases más bajas son los buenos. Sin embargo, más adelante matiza y traslada parte de la "culpa" hacia Carmen:

Salvo la catástrofe final que, aunque verosímil, dado el carácter y circunstancias de la protagonista y la habilidad con que supo prepararla el autor, no es común, en todo lo demás, la suerte de Carmen es la de tantas otras jóvenes desgraciadas, a quienes los atractivos del lujo y los halagos de la vanidad condicen irremisiblemente a la perdición (35).

Don Silvestre hace de lado el supuesto "derecho" que Carmen considera como propio, al aspirar a la clase de su padre. El maestro de Delgado se queda nada más con la seducción y la caída. No le reconoce a la joven ni derechos ni razones. Del lado de los "buenos", Gabriel "es un joven artesano, como hay muchos entre nosotros, dotados de una honradez natural que sólo llegan a perder en fuerza de los malos ejemplos que reciben de las clases superiores" (34-35), con lo que Moreno Cora vuelve a hacer recaer la culpa en los malos ejemplos de

las clases altas, a las que les concede un papel moral protagónico en la sociedad, mientras que tiende a ver con cierto paternalismo a las clases bajas, incapaces de regirse por valores propios, y susceptibles de ser corrompidas por sus modelos.

Moreno Cora concluye que La Calandria "es uno de los ensayos más felices que en este género de composiciones se han hecho entre nosotros" (37), juicio compartido por López Portillo, quien califica a esta novela como un

libro precioso por su fondo y por su forma, observado y vivido, interesante por su argumento y exquisito por su dicción -- el mejor acaso de todos los de su género publicados en México hasta ahora (49).

Es reconfortante que el crítico veracruzano no esté cegado por la amistad con su discípulo, pues si bien tiene en alto el valor de esta primera novela, tiene también la mesura de no considerarla una obra maestra. Más bien, la vislumbra como el inicio de lo que habrá de venir, como un libro que abrirá camino a realizaciones tal vez mejores de otros autores:

Debemos esperar qué, siendo más propicios los tiempos actuales a este género de composiciones [la novela]; contando los novelistas con los estímulos de un público ilustrado y de una crítica sensata e imparcial, y teniendo a mano tan buenas novelas que estudiar en muchos de los novelistas extranjeros contemporáneos, la Literatura Nacional se enriquecerá con nuevas obras escritas con tanto acierto y tan profundo conocimiento de los preceptos del arte, como la que nos ha dado asunto para escribir estos renglones (Moreno Cora 37).

Tampoco López Portillo encumbra demasiado a los novelistas de su generación. Para él, se ha dado un paso

importante en nuestra literatura, pero éste tal vez aún no es el definitivo:

queda abierta la senda para todos los triunfos. Si los novelistas actuales no lo han hecho todo, han abierto al menos la puerta por donde pueden penetrar las nuevas generaciones. Vendrán en pos otros escritores que continuarán la obra hasta hacerla perfecta; y la aparición de los libros prestigiosos que escriban y publiquen en lo porvenir, serán espejo fiel de una patria grande, próspera y victoriosa (62).

1. 6 Rip-Rip⁵²

Francisco Escudero regresaba a Guadalajara y, para despedirse de sus amigos en el Distrito Federal, se organizó una reunión en un restaurante italiano. Entre los amigos de Escudero se encontraban Amado Nervo (a. Rip-Rip) --nuestro cronista--, Alberto Michel, José M. Ochoa, Chucho Urueta, "Micrós", Fernández Granados,⁵³ Pepe Bustillos y Peña y Reyes,⁵⁴ algunos de los cuales estaban vinculados con la Revista Moderna. Ahí conoció Rip-Rip a Rafael Delgado por

⁵² "Semblanzas íntimas." El Nacional (17 mar. 1895): 1. (tomo xvii, año xvii, núm. 215).

⁵³ Enrique Fernández Granados (1867-1920). Poeta y profesor de literatura, miembro de la Academia --silla XBI-- (1910) y quinto secretario de la institución (1916-1919) (Diccionario Enciclopédico Mexicano 1989; Anuario de la Academia Mexicana 1988).

⁵⁴ Antonio de la Peña y Reyes (1869-1928). Hijo de Rafael Angel de la Peña. Abogado, diputado, funcionario encargado del despacho de Relaciones Exteriores durante el huertismo. Exiliado en Cuba, a su regreso redactó 21 volúmenes del Archivo histórico diplomático mexicano. Miembro de la Academia de la Lengua, donde fue electo el 20 de marzo de 1920, pero nunca llegó a ocupar la silla VII, que era la que le hubiera sido asignada (Diccionario Enciclopédico Mexicano 1989; Anuario de la Academia Mexicana 1988).

casualidad, precisamente el día en que el veracruzano cumplía treinta y nueve años. Al enterarse de que Delgado estaba en el mismo restaurante, a nuestro cronista le dio "un vuelco en corazón", por ser él mismo "amateur literario y provinciano por añadidura". Delgado era, pues, una figura conocida entre quienes se dedicaban a la literatura, admirada por los más jóvenes, como Rip-Rip (catorce años menor que el veracruzano). Para 1895 --el año de esta "semblanza íntima"-- Delgado ya había publicado La Calandria y Angelina, además de varios cuentos en periódicos, estudios en el Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza y poemas en diversas publicaciones (entre ellas la conocida Revista Moderna).

El grupo de amigos lo invitó a su mesa. No podía faltar la descripción física del personaje, a quien se pinta como un

hombre de mediana estatura, de regulares carnes, de inteligente cabeza, coronada por cabellos ligeramente rubios y en la cual se advertía incipiente calvicie, ojos de sincera mirada, correcta nariz y boca de expresión bondadosa.

En esta bien intencionada descripción hay cierta predisposición positiva y algo de admiración, que contrasta con los términos más fríos y no tan inocentes de Ciro B. Ceballos, por ejemplo, tres años después.⁵⁵

El veracruzano se convierte en el centro de atención de los jóvenes, en parte porque era su cumpleaños, pero también debido a su fama literaria. Así, se le cede "el lugar de

⁵⁵ Véase el siguiente apartado de este capítulo.

honor y se brindó por él". A su vez, Delgado brindó por que los jóvenes ahí reunidos alcanzaran la felicidad que él no había encontrado y en la que no creía ya. El tono de melancolía y desilusión que el cronista adjudica a Delgado está emparentado con la sensación de tristeza y desesperanza de Angelina.⁵⁶ Coincide, también, con la idea que Bickley tiene de la estancia del novelista en la ciudad de México.⁵⁷

Así, escribe Rip-Rip, conoció a Rafael Delgado, a quien califica de "eximio novelista y académico".⁵⁸ Es interesante que Nervo mencione la pertenencia del veracruzano a la Academia, pues muchos de los elogios y apoyo que recibió este novelista a lo largo de su vida --y después-- provienen, precisamente, de sus compañeros académicos, entre quienes parece haber habido una solidaridad básica, casi gremial.⁵⁹

⁵⁶ Según Bickley, Delgado vivió en la ciudad de México entre 1894 y 1898. Para ganarse el diario sustento, trabajó al parecer en una compañía minera (Bickley 73).

⁵⁷ "After five years in Mexico City, Delgado was completely disillusioned in regard to literary life in the capital. He had come too close to his idealized statue; he had seen its feet of clay. The pettiness and hypocrisy of the literary great disgusted him" (Bickley 78). Aun cuando el estadounidense no documenta su apreciación, merece tomarse en cuenta, dado que para la elaboración de su tesis doctoral estuvo en contacto personal y epistolar con amigos y discípulos de Delgado.

⁵⁸ El propio Nervo ingresaría después a la Academia, aunque nunca pasó a ser numerario ni correspondiente, por no residir en el Distrito Federal, o por haber muerto antes de que hubiera alguna vacante (Anuario de la Academia 1988).

⁵⁹ Durante su estancia en México, Delgado atendía las reuniones semanales de la Academia de la Lengua, en su calidad de "miembro correspondiente", como nos informa Federico Gamboa (Gamboa 1914 13-14). Para 1896 Delgado ya era "individuo de número".

Para Rip-Rip, La Calandria es "idilio y tragedia a la vez, revelación admirable de un profundo conocimiento del corazón humano, galería de espléndidos cuadros inspirados por aquella lujuriosa flora de Pluviosilla" (1). El término "idilio" alude más a la literatura romántica que a la realista. La idea de una "revelación admirable de un profundo conocimiento del corazón humano" sigue también una idea romántica de la literatura, aunque podría sugerir asimismo los inicios de la concepción de algún tipo de novela psicológica, más asociada con el realismo. La "galería de espléndidos cuadros" ubica a La Calandria, por su parte, dentro de la literatura costumbrista.

Nervo termina sus comentarios sobre la primera novela de Delgado con una predicción muy favorable y plena de seguridad: La Calandria "seguirá su marcha triunfal por el campo de la literatura, proclamando por todas partes lo que puede el talento, lo que vale la inspiración", en un arranque de admiración y entusiasmo. De nuevo, vale notar que no es casual el uso de la palabra "inspiración", asociada con una visión de la literatura en donde domina el romanticismo.

Luego de esta proliferación de cualidades, Nervo escribe que Delgado reconocía un "pecadillo" en su novela: "la abundancia de inscripciones [sic]", es decir, un cierto exceso en las escenas descriptivas, específicamente, tal vez, los paisajes. Pero el tepiqueño lo disculpa de inmediato: es "el pecadillo del genio, el pecadillo de la

inspiración" (1), de quien se deja llevar por los colores, por la fantasía.

En cuanto a Angelina, para este crítico se trata de "un profundo estudio psicológico" donde el autor dejó "un pedazo de su alma". Nervo percibe en la segunda novela del veracruzano su tono sentimental y romántico, más afín a su propio temperamento. En su apreciación se observan, asimismo, términos propios del realismo --como "análisis". De Angelina le atrae que sea una novela de corte autobiográfico, mas que "un análisis".

Esta breve nota termina mencionando la modestia de Delgado, a quien recientemente han nombrado académico de número, según el veracruzano, sin merecerlo. La modestia es otro atributo de este novelista que ha sido traído a cuenta de manera reiterada por los críticos que incluyen en sus escritos una semblanza de su carácter. No es el caso de Nervo, pero en ocasiones la alusión a la modestia en Delgado puede sugerir, además de una virtud cristiana, una disminución en su talento, tanto en su personalidad como en su ejercicio literario. Según Rip-Rip, la modestia del veracruzano es producto de una falta de vanidad, pues "no ha tenido tiempo para meditar en todo lo que vale" (1).

En suma, la breve nota de Amado Nervo está llena de admiración, de consideraciones, de exaltación del valor de Delgado, está escrita con el entusiasmo de un joven de alma romántica.

1. 7 **Ciro B. Ceballos**

Durante el último año de residencia de Rafael Delgado en la capital se inició la primera etapa --entre 1898 y 1900-- de la Revista Moderna, donde el veracruzano habría de colaborar con cierta regularidad, aunque no en abundancia. Para el año de la fundación de la famosa revista, Delgado no era ya un neófito en el campo literario. Tenía dieciocho años de participar en la Sociedad Sánchez Oropeza de Orizaba --que data de 1880--, donde había publicado traducciones, piezas teatrales, estudios y poemas; había salido a la luz su primera novela, La Calandria (1890), y había ingresado (31 de mayo de 1892) en la Academia Mexicana, casi a los cuarenta años de edad.⁶⁰

Rafael Delgado fue colaborador de la Revista Moderna e incluso llegó a participar en la Redacción.⁶¹ Para el segundo número de la revista, en la segunda quincena de 1898, había publicado ahí un poema⁶² y un cuento,⁶³ y

⁶⁰ Según Bickley, Delgado ingresó en 1896 como académico de número con la silla 12, antes ocupada por el Doctor Manuel Peredo, primer censor de la Academia, quien murió el 17 de octubre de 1890 (Bickley 76).

⁶¹ Una nota de la Redacción de la revista advierte lo siguiente: "Publicamos como primicia a nuestros lectores este capítulo de la hermosa novela Los parientes ricos que nuestro compañero de Redacción Don Rafael Delgado dará a la luz próxima" (5.20 (oct. 1902): 331).

⁶² "En el jardín" se publicó en la Revista Moderna 1.6 (1898): 181-191. Luego publicaría (Es el vivir larguísima jornada) 3.10 (1900): 147; "Ocaso" 3.18 (1900): 238; "Ojo de agua" 6.9 (1903): 136 y "Escamela" en 6.9 (1903): 136.

⁶³ "El Caballerango" apareció en la Revista Moderna 2.2 (10 mayo 1888): 2-3. Este cuento estaría seguido, después, en la misma revista, por: "Epílogo" en 1.3 (1898): 33-35; "La

aparecerían después dos estudios,⁶⁴ una de sus piezas teatrales⁶⁵ e incluso un avance de su novela Los parientes ricos.⁶⁶

Además de publicar las producciones literarias (poemas, cuentos, estudios o apuntes) de los colaboradores de la Revista Moderna, sus participantes emprendieron un proceso natural de publicidad dentro de la misma revista, que servía para darlos a conocer más ampliamente. Uno de estos medios fue la sección llamada "Máscaras", inspirada, como escribe Julio Torri, "en el Livre des Masques de Valloton y de Rémy de Gourmont" (Torri xii), donde se bosquejaban semblanzas, que iban acompañadas de un retrato realizado por Julio Ruelas. Los autores de esta sección eran tanto los de casa como algunos de fuera, y los "enmascarados" eran, igualmente, tanto de dentro como de fuera, tal vez con un predominio de los internos. Los dibujos de las "máscaras" siempre estaban a cargo de Julio Ruelas, el ilustrador oficial de la revista. Victoriano Salado Alvarez firmó dos, la primera dedicada a Carlos Díaz Dufoo (RM 6.13 (jul. 1903): 193-194) y la segunda a Rafael Delgado (RM 6.16 (ago. 1903): 241-243).⁶⁷

gata" en 1.3 (1898): 75-78; "Margarita" en 4.24 (1901): 282-284.

⁶⁴ Dos años después apareció "Shakespeare. Hamlet" Revista Moderna 3.4 (feb. 1900): 50-51 y "Don Juan Ruiz de Alarcón" 3.5 (mar. 1900): 66-68.

⁶⁵ "Antes de la boda" 2.8 (ago. 1899): 284-287. Este monólogo data de 1885.

⁶⁶ Este avance, correspondiente al capítulo LXII de la novela, salió en 5.20 (oct. 1902): 331-333. También publicó una parte de La Calandria en la Revista Azul (1894).

⁶⁷ Véase la sección 8 de este mismo apartado.

La participación de Ciro Ceballos en este proceso de promoción de los miembros de la revista se dio a través de una sección llamada "Seis apologías", la primera de las cuales estuvo dedicada a Balbino Dávalos (RM 1.1 (jul.1898): 9-12). En la segunda se ocupó de Rafael Delgado (RM 1.2 (15 ago. 1898): 20-23); la tercera versó sobre Julio Ruelas (RM 1.4 (15 sept. 1898): 55-57); la cuarta la escribió sobre Jesús E. Valenzuela (RM 1.3 (1 nov. 1898): 102-105); en la quinta y última --pese a no ser la sexta--, se ocupó de Jesús Urueta (RM 2.2 (feb. 1899): 36-38). De la apología a Delgado trata este apartado.

Es interesante que en la Revista Moderna se ocupen de Delgado Ciro Ceballos y Victoriano Salado Alvarez. El primero, movido por el entusiasmo juvenil --tenía diecisiete cuando aparece la primera edición de La Calandria, y veinticinco cuando escribe sobre ella-- y el segundo por razones que se verán en su momento. Vale mencionar, por ejemplo, que el autor más asiduo de la sección de "Máscaras" fue José Juan Tablada, quien simplemente no se ocupa del veracruzano, ni en sus abundantes reseñas literarias en periódicos y revistas⁶⁸ ni en su diario: para él, Delgado no existe. Difícilmente puede pensarse en dos escritores más alejados que Tablada y Delgado, tanto en intereses literarios como vitales.

⁶⁸ Véase el tomo V de las Obras de José Juan Tablada, Crítica Literaria, ed. Adriana Sandoval, México: UNAM, 1994.

Ciro B. Ceballos, al decir de Torri, era un "poeta d'annunziano" (xi). Nació en Tacubaya,⁶⁹ en 1873 y murió en 1938. Escribió una novela, Adulterio (1903), fue periodista --en El Imparcial y en El Universal-- y crítico literario. En la Revista Moderna participó en su primera etapa como uno de sus redactores. Torri menciona, además, las Memorias de Ceballos, publicadas por Excélsior en 1937, un año antes de su muerte.

Partiendo desde un espacio general, Ceballos asienta la importancia de la primera novela de Delgado en el medio literario mexicano, luego se ocupa de la figura del escritor y, al final, de la primera novela publicada por el veracruzano, hacía ya ocho años.

Con un tono propio de la Revista Moderna, Ceballos inicia despreciando a los burgueses "que compran los periódicos amarillos" (20), sólo interesados en noticias escandalosas y escabrosas. A estas personas y seguramente a muchas otras les pasó inadvertido un suceso importante, "extraordinario", pero no para el común de los mortales, sino para quienes "preferimos la espuma del Pegaso a la leche de la burra". Ese suceso fue percibido por quienes "sabemos que para desgarrar el hymen de la musa, es necesario padecer todas las crucifixiones, como una aspersion de milagroso bálsamo" (20). Es decir, este suceso sólo pudo ser apreciado por otros literatos, sensibles,

⁶⁹ El Diccionario Enciclopédico de México dice que nació en la Ciudad de México.

dedicados al arte y capaces de apreciarlo. Compartiendo una idea de la época, Ceballos parte de la noción de que, en el desierto de la producción literaria de ese tiempo, La Calandria fue un oasis:⁷⁰

fue nuestro estímulo en el tormento de Sísifo a que estamos condenados, fue una vibrante clarinada en nuestras luchas sin cantos bélicos ni glorificantes epinicios, fue el florecido oasis en el desconsuelo inmenso del arenal, fue una estrella viva, que como igniscente lámpara, alumbraba la torva negrura de nuestras gemonías: fue un libro: La Calandria de Rafael Delgado! (21).

Asombra a Ceballos que Delgado haya logrado éxito siendo desconocido, "sin haber intrigado como un discípulo de Maquiavelo en las farándulas políticas y sin ser paniaguado de ningún magnate" (21). Su éxito, pues parecería más auténtico que el de otros aspirantes a literatos que utilizan influencias, conocidos o padrinos para darse a conocer. Delgado, en cambio, "era un modesto maestro de escuela (...) que a pesar de su condición, poseía un espíritu superior, un talento objetivo a la altura de ese espíritu y una admirable percepción estética" (21). Los adjetivos aplicados a Delgado denuncian la distancia que Ceballos siente entre los literatos que trabajan y producen en la capital, dedicados, en la medida de sus posibilidades, íntegramente, al arte, y los de la provincia, "modestos" y obligados a desempeñar ingratas tareas como la de la enseñanza.

⁷⁰ Es una idea expresada, con distintas gradaciones, por Sosa, Moreno Cora, López Portillo y, más tarde, por críticos como Azuela.

Quienes apreciaron la primera novela de Delgado se encontraron con una biografía

sencilla, porque sencilla ha sido siempre la biografía de los hombres buenos: le querían mucho en su villorrio: había escrito dramas que aplaudían hasta el delirio sus devotos; periódicamente leía conferencias repletas de sabiduría en no recordamos qué ateneo literario del lugar; hacía versos muy medianos;⁷¹ era católico: eso fue todo! (21)

Una expresión como "hombre bueno" está directamente relacionada con el adjetivo "modesto"; el conjunto puede ubicarse en un ambiente provinciano, aquí es decir rústico, atrasado, inmóvil, católico.

La excelente opinión que le merece a Ceballos esta novela no obsta para que se perciba un desprecio no muy malintencionado de su parte hacia el provinciano Delgado. Haciendo la crónica de una tertulia de literatos, donde se reúnen amigos y colaboradores de la Revista Moderna, el futuro novelista Ceballos empieza la descripción física de don Rafael: "en la trémula diestra el sombrero de copa y un bastón de mal gusto" (23).

Aunque después recapacita y reconoce su error, la primera impresión que le causó el novelista queda registrada:

⁷¹ Como se informa en la nota 62, Delgado publicó su primer poema en la Revista Moderna en ese mismo año de 1898, cuando aparece la nota de Ceballos, pero cuatro números después. Para esta fecha había publicado versos en Orizaba, desde luego: en el Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza, El Censor, El Reproductor, El Pueblo y en México en El Tiempo, en la Revista Azul y en El País; se le había incluido en la Antología de poetas mexicanos, publicado por la Academia Mexicana (1894). Ciertamente Delgado no es conocido en las historias de la literatura como poeta: su contribución importante ha sido ubicada en el campo narrativo.

Al principio, al estudiarlo con superficial interés, nos pareció un honrado comisionista o un hortera de Santander, uno de esos robustos iberos que arriban a nuestras playas, atiborrados de ajos y de judías, para iniciar su conquista por el pan tras los mostradores de una tienda de paños o los de un almacén de ultramarinos (23).

Luego lo considera un hombre bueno y casi ajeno al pecado: "¡Cuán dichoso sería aquel artista de costumbres puras, alegres y sin rencores, gozando siempre del voluptuoso contentamiento de una conciencia imperturbable!":

Enemigo natural del vicio y de la huelga, nunca escucharía en su alcoba de soltero la carcajada nerviosa de la lujuria, ni vería el sardónico visaje del alcohol,⁷² ni contemplaría la mano negra del odio esgrimiendo el lívido puñal de las venganzas...! (23).

Persiste el lugar común de las bondades de la provincia y su falta de malicia y vicios, en contraste con la maldad y pecados propios de la gran ciudad. Pero está implícita también la idea, tal vez, del aburrimiento que una vida tal conlleva --que el propio Delgado confirma de alguna manera en sus novelas.

Ceballos habla de "la mejor de las novelas de Rafael Delgado", refiriéndose a La Calandria. Para ese año (1898), Delgado ya había publicado Angelina (1893, en Orizaba, e incluso con una segunda edición en 1895, en Barcelona), que Ceballos no menciona por su nombre (¿por ignorancia? ¿por no considerarlo pertinente? Me inclino a lo primero).

⁷² Según Bickley, la apreciación de Ceballos sería falsa en los últimos años de Delgado en Orizaba, donde se ha dicho que se entregó a la bebida (Bickley 90).

El autor de la apología compara a La Calandria con "un corazón ensangrentado"; es decir, de entrada, la novela para él tiene más que ver con el sentimiento que con la razón. Se observa aquí, tanto en la apreciación de Ceballos como en la caracterización que hace de la novela, fuertes residuos románticos. Aparece luego un elemento más relacionado con la literatura naturalista: "es amargamente humana, el fatalismo de la vida se impone en aquellas páginas con una intensidad que abrumba". Ceballos considera que la novela es naturalista, en el sentido de fatalismo, de predeterminación. No hay posibilidad de elección para los personajes en el cumplimiento de lo que es su destino.

Para Ceballos Carmen es una "expiadora inocente de las extraviadas concupiscencias de sus progenitores" (23); en otras palabras, no le reconoce ninguna responsabilidad en su destino, está dado de antemano. En cambio, sí considera concupiscentes a los dos padres, y no sólo al catrín seductor de Guadalupe (la humilde lavandera), como parecería ser la opinión de sus compañeras en la vecindad. Ceballos leyó con cuidado a Delgado, cuando escribe: "Carmen también era bella. Florida juventud que sería espléndida, si aquella lozanía de la joven no fuera la de la mujer linfática por herencia, que ocultaba el germen de incurable enfermedad" (Delgado 164). Por "enfermedad", el narrador puede referirse aquí tanto a la tuberculosis que mató a la madre como a la enfermedad social, es decir, a la propensión de Carmen al

"pecado", a seguir el mismo destino de la madre, que terminará cumpliendo.⁷³

Ceballos considera a Carmen "mártir del amor y de la existencia". Su caída se debe a "un instante de femenino despecho" que la hace sacrificar "sus ilusiones juveniles y sus anhelos de bienestar, cayendo sin voluptuosidades ni deleite alguno en el lecho de un vulgar burlador de mujeres" (23). Añadiendo otro elemento de fatalismo, ahora en el ámbito de los géneros, Ceballos explica el trágico final de la joven por su "femenino despecho", es decir, en un defecto propio de las mujeres. De nuevo, habría cierto grado de determinismo, en la medida en que es mujer y participa de los defectos naturales y normales de éstas.

La interpretación de que sacrifica "sus ilusiones juveniles y sus anhelos de bienestar" no es exacta: Carmen quiere un bienestar mayor al que le puede ofrecer Gabriel, quiere vivir entre los "decentes". De hecho, el deseo de vivir entre y como los que Carmen quiere considerar como sus iguales, está en el centro de la novela y es el que, en última instancia, ocasiona su "perdición". Este ámbito social más amplio, con prejuicios y valores entendidos, no le interesa a Ceballos, o se le escapa.

Ceballos tampoco le concede sensualidad alguna a la joven, que sí está sugerida en la novela.⁷⁴

⁷³ Véase el capítulo I, sección 5.

⁷⁴ Véase la sección 2 del primer capítulo.

Lo que ciertamente está claro, por lo cargado de las tintas en la novela, por la falta total de ambigüedad en ese sentido, es la maldad de Alberto, a quien Ceballos considera como "un vulgar burlador de mujeres".

El crítico percibe la participación de Gabriel, involuntaria, en la caída de Carmen: "aconsejado por los celos y herido mortalmente por las ingraticudes y los desvíos de su amada, contribuye, sin saberlo, a la obra de su propia desventura, a la perdición y al tremendo crimen de su hembra" (23).

La importante sentencia implícita de la novela de "cada oveja con su pareja", parece haber encontrado eco en Ceballos, pues se refiere a Carmen como "la hembra" de Gabriel. En este término hay una connotación animal, que se extiende a lo social, de instintos biológicos que hacen que los miembros de una misma clase se apareen entre sí. Para Ceballos, implícitamente, la pareja "natural" para Carmen es Gabriel, y no Rosas, como ilusamente llega a creer la muchacha. Rosas no es la pareja adecuada para Carmen, no por ser un Don Juan, sino porque no es de su clase; en cambio, Ceballos considera a la joven como "la hembra" del carpintero.

De la misma manera que se detectan residuos románticos, tanto en la novela de Delgado como en la crítica de Ceballos, se pueden encontrar restos costumbristas en ambas partes. Ceballos, por ejemplo, no habla luego de personajes sino de "tipos". Define a la novela de Delgado como "novela

regional" y afirma que no hay quien se le acerque en este subgénero. De manera sutil, tal vez, podemos percibir aquí una cierta minusvaloración de La Calandria, equivalente, probablemente, a cuando el narrador de esta novela describe el físico de Gabriel ("alto, robusto, bien formado, apuesto" (Delgado 23)), para luego minimizarlo unas páginas después, donde escribe que sus compañeros "no podían negar la superioridad del muchacho y le otorgaban sin escrúpulos la palma de la guapeza obreril" (41).

Hay en Ceballos la idea implícita de que el texto es naturalista, pues escribe acerca de "la labor biológica del novelista" (23). Y en ese mismo tono sigue: "el escritor ha tenido el talento de circunscribir sus portentosas facultades observativas a lo que es verdadero, natural y humano!" (23). Es decir, es un acierto de parte de Delgado usar el método y los temas del naturalismo, según el concepto de Pardo Bazán, entendido éste como lo que hoy conocemos por realismo.

También dentro de la misma línea realista, a Ceballos le parece bien que podamos identificar a personas de la vida real con los tipos que se incluyen en la novela de Delgado.

Vuelve a la idea de la novela naturalista a la Zola:

El eximio literato, no sólo puede servirse del bisturí del analista, con la sabiduría de un Paul Bourget (...), para copiar la tropical floralia de nuestras campañas, la majestad de nuestras cordilleras y el azul lapizlázuli de nuestro cielo (23).

No sólo hay exactitud y precisión en las descripciones --lo cual lo acercaría o incluso inscribiría dentro del realismo, al que Ceballos nunca nombra--, sino "técnicos, sugestivos y hondos" son "sus estudios psicológicos" (23).

Pese a todos los aciertos de Delgado, Ceballos tiene un crítica:

Su estilo es amplio y muy elegante, pero muchas veces correcto hasta caer en amaneramientos académicos, que a nuestro juicio son muy lamentables, por tratarse de un creador que para distinguirse y escalar las más eminentes altitudes del arte, no necesita, en manera alguna, del precepto conservador ni de las ridículas impertinencias que son adherentes a él (23).

Tal vez el autor de esta "Apología" tenga en mente la libertad, las audacias y experimentos verbales de la poesía modernista, que sin duda contrastan con el lenguaje correcto, pero tal vez un tanto conservador del novelista --visible asimismo, por cierto, en su poesía.

La apreciación de Ceballos ciertamente es positiva. Termina su apología preguntándose por qué Delgado ya no ha escrito más, si ya se ha hecho famoso y podría serlo más aún, además de ganar dinero y aspirar a la gloria.

1. 8 Victoriano Salado Alvarez

El jalisciense Victoriano Salado Alvarez (1867-1931) estudió leyes, como muchos literatos de su tiempo. Fue cuentista, autor de novelas históricas, catedrático, diplomático, diputado, senador y periodista. Como Rafael Delgado, fue

miembro correspondiente de la Academia Mexicana (1901) y de número (1908); además, secretario perpetuo de la Academia (1925-1931).⁷⁵ En 1931 ingresó a la Academia Mexicana de la Historia.

No asombra que le entusiasme Rafael Delgado por encima de otros novelistas, pero sobre todo en oposición a los modernistas. Salado Alvarez continuó, en su crítica y en su obra creativa, la línea establecida por Ignacio Manuel Altamirano, es decir, la idea de que se debe cultivar las letras nacionales tomando como base la realidad nacional, en una búsqueda e intento de definición del carácter mexicano.

En el mismo espíritu de José Martí --aunque con una perspectiva circunscrita a la idea de nación--, quien en Nuestra América opina que "La historia de América, de los Incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria" (Martí 16), Salado Alvarez escribe en el prólogo a su libro De mi cosecha (1899), donde se queja de la juventud modernista:

Se aman el boulevard, las fortificaciones, el Moulin Rouge, Tortoni, el Louvre, la Santa Capilla, que se han visto en estampas, y se abomina en cambio, de nuestra naturaleza pródiga, de nuestra vida modesta, de nuestras costumbres sanas, que se hacen servir como objeto de chunga y risa en vez de servir de inspiración y de amor (7).

⁷⁵ Es decir, es otro caso más en el que tenemos a un académico que se ocupa, de manera más bien positiva, de un colega académico.

Salado Alvarez, en su artículo "Los modernistas mexicanos", incluido en De mi cosecha, disiente profundamente de las opiniones de su amigo José Juan Tablada, para quien sólo hay literatura universal, literatura eterna. Esta opinión le resulta "detestable". No es posible ignorar "la importancia de los tres factores: 'raza, medio y momento'"⁷⁶ (12) que influyen en la creación literaria y que a los modernistas, no parece preocuparles.

El futuro autor de los Episodios nacionales reconoce las cualidades poéticas de la poesía modernista (véanse pp. 14-15), pero les atribuye "el cargo formidable de haber condenado la literatura nacional, que ya vestía la toga pretexta, a permanecer envuelta en pañales por luengos años" (Carta al Dip. Jesús Valenzuela, en Antología, 29). Es decir, para Salado Alvarez el progreso de una literatura se da dentro de acotaciones nacionalistas y en la medida en que no se vuelvan los ojos hacia modelos que no nos son propios. Los modernistas, por su parte, amaban la literatura y la cultura francesas.⁷⁷

El artículo "Don Rafael Delgado" apareció por primera vez en el periódico orizabeño El Reprodutor (24.9 (2 mar. 1899): 1), después en la colección de ensayos críticos bajo el título De mi cosecha (1899), y luego intacto, en la

⁷⁶ Estos términos están tomados de Hippolyte Taine.

⁷⁷ Baste recordar un pasaje de La feria de la vida de José Juan Tablada: "[Francisco] Olaguíbel, [Alberto] Leduc y yo, aunque avecindados en Tenochtitlán, vivíamos literalmente en París, pensando y escribiendo como cualquier redactor de La Plume o L'Ermitage, que eran entonces los periódicos de vanguardia..." (La feria 409-410).

Revista Moderna, en la sección de "Máscaras" (RM 6.16 (agosto 1903): 241-143), así como en la Revista Azul de Guadalajara (2.1 (feb. 1919)). De manera orgullosa y valiente, en la Revista Moderna, --precisamente en uno de los vehículos de expresión de la poesía modernista, es decir, en la boca del lobo--, el jalisciense crítica a los poetas decadentistas, los editores y colaboradores, de manera mayoritaria, de esa revista.

Uno de los méritos que Salado Alvarez le reconoce a Rafael Delgado, en oposición a los modernistas, para quienes "el verso es como los dones diabólicos, que trastornan y enloquecen a quien pretende poseerlos, y la droga benéfica que sana mejor que el eléboro de Anticira" ("Don Rafael Delgado" De mi cosecha 63) es el de haberse conservado "más distante de ese contagio" (63). En otras palabras, como ya se dijo, Salado Alvarez está a favor de una literatura nacionalista, por lo que no asombra que se oponga precisamente a ese elemento en los poetas modernistas, que ocasionará, según su opinión, que la literatura no se desarrolle plenamente. Declara que el fin último del arte es la belleza, pero ello no obsta para que sostenga la idea de que la literatura está más vinculada con un concepto más materialista, en donde los medios ambientes, social e histórico tienen una mayor incidencia y presencia.⁷⁸ Afirma que no "tacha de inmorales" a los poetas modernistas, "sino

⁷⁸ Es el mismo caso de Sosa; véase arriba, el número 3 de este mismo capítulo.

de extravagantes y faltos de seso" (Carta a Jesús Valenzuela, del 1 de feb de 1898,⁷⁹ en Antología: 29).

En una carta posterior (10 feb. 1898) a Amado Nervo, censura de nuevo al modernismo, contrastándolo, esta vez, con el realismo.⁸⁰ El modernismo, escribe,

no es una retórica como el romanticismo, [...] tampoco es un método de investigación como el realismo que, (tiene) por objeto la reproducción de la verdad a través de un temperamento⁸¹ [...]. No, el modernismo, aparte del procedimiento, que quizás cupiera en nuestros hábitos y manera de ser si se le adaptara a ellos hábilmente, tiene un fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío de la vida, que no cuadran con el estado actual de los espíritus (Antología 37).

Cuando apareció La Calandria, en la Revista Nacional de Ciencias y Letras (1890), escribe Salado Alvarez, los lectores se preguntaron quién era ese autor desconocido que

pretendía lo que tantos no habían logrado hasta entonces: hacer una novela netamente nacional, en que la intriga fuera perfecta, en que los tipos no resultaran ni caricaturescos, ni desmayados, ni flojos, ni faltos de verdad; en que el cuerpo y el alma, la forma y el fondo estuvieran compenetrados y confundidos de manera de constituir el todo armónico que el artista desea siempre para su obra (63-64).⁸²

Para Salado Alvarez los personajes de Delgado "viven en nosotros, los vemos diariamente", es decir, son de carne y

⁷⁹ Esta carta se publicó también en la Revista Moderna, como respuesta a una de Valenzuela.

⁸⁰ Años después, Salado Alvarez atacaría a los vanguardistas, poniéndoles como ejemplo a los realistas (Vital 1994).

⁸¹ Salado usa las mismas palabras que Zola emplea para definir una obra, en "El naturalismo en el teatro": "Ciertamente es que una obra nunca será más que un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento" (Zola 110).

⁸² Básicamente, estos serán los mismos argumentos de Mariano Azuela. Los que trascendieron fueron los del autor de Los de abajo y no los del de los Episodios nacionales.

hueso, en lo que se aparta de un costumbrismo más superficial, como queda dicho implícitamente en su apreciación siguiente: Delgado "ha deseado mostrar los ánimos, no los vestidos de seda, lana o pieles" (65).

Delgado tiene una "apreciación suave y honrada del mundo" (65).

Ni aun para Rosas, el seductor, tiene censuras acres ni calificativos destemplados; casi podría creerse que lo absuelve, que lo explica como producto del medio, de la inercia de los individuos de su clase, de la admiración que produce el dinero en pueblos tan jóvenes como el nuestro (65).

Ciertamente no hay "censuras acres ni calificativos destemplados" a la manera de los narradores que imponen su opinión al lector, pero hay en el narrador de La Calandria una clara desaprobación en las palabras que se usan para describir a Rosas. Por ejemplo, el capítulo 20 empieza con el día de Alberto. De inicio, la implicación es que es perezoso, pues "según su costumbre, dejó el lecho ese día cuando el sol estaba casi a la mitad del cielo" (Delgado 182). Luego, dedica a su arreglo personal un largo tiempo, tal vez no el adecuado para un caballero ("la obra dilatada de arreglar sus cabellos"). De igual manera, la preocupación por su aspecto le resulta excesiva al narrador, ya que su tocador estaba "más provisto de esencias y aguas olorosas que el de una tiple de zarzuela" (182); hay una cierta denigración en comparar para el catrín, no sólo con una mujer, sino con una "tiple de zarzuela", ciertamente no el más admirable de los ejemplares de su género --según los

cánones de la época. En dos párrafos sabemos ya que Rosas es perezoso, que emplea un tiempo excesivo a su arreglo personal, que es vanidoso, que no trabaja y que dedica su vida al ocio y a sí mismo.

Una de los pasatiempos de Rosas es seducir a Carmen, sin que ello le impida pasar buenos ratos con Magdalena, durante las ausencias de su "amigo" Jurado. En el contexto finisecular del México provinciano, el mero registro de estas acciones, aun sin calificativos, implica una crítica y desaprobación, pues el lechugino Rosas rompe claramente con los principios de una moral cristiana, cara a Rafael Delgado.

Más adelante, Salado Alvarez define lo que considera el "gran mérito" del veracruzano, de nuevo situándolo en un marco costumbrista, que

estriba en haber descrito admirablemente la vida de las poblaciones cortas con sus chismes, sus rivalidades, sus fiestas y sus tristezas. Yo encuentro a Villaverde (perdóneme Galdós) más cierta que a Orbajosa, más llena del tinte de realidad que ella, porque Orbajosa es la población española de corto vecindario, y Villaverde es un lugarcillo mexicano que el autor conoce y en que de seguro ha vivido (65).

Y amplía las características de la literatura costumbrista, hasta alcanzar ya los elementos de corte realista: "diserto observador, insigne analista, hábil y entendido psicólogo" (66).

El estilo del veracruzano es para el jalisciense "limpio, terso, elegante, tan lejano de los primores de ciertos hablistas que se quiebran de sutiles, como del

descuido de otros que pasan de llanos a pedestres y que se venden por artistas de ley" (66). Su estilo es "brioso y suave, lleno de fuerza y lleno de gracia, elegante y cercano a la prosa ideal" (66).

Antes de concluir, Salado insiste en el nacionalismo de Delgado: "Literatos como Delgado sí pueden sacar de la cantera de nuestra idiosincracia, de nuestras costumbres y de nuestro medio social, lo artístico, lo espontáneo y lo propio" (66). Es decir, nuestra realidad mexicana es ya lo suficientemente rica como para servir de materia prima a los novelistas. Es tiempo entonces de buscar, definir y expresar lo mexicano, frente a nosotros mismos y frente a los otros.

Delgado puede bien ser "un modelo que seguir" para la juventud, con un ingenio "cuya vida es fiel como la yedra, gloriosa como el laurel y fuerte como la encina" (66).

En esta línea crítica, no asombra el entusiasmo de Salado Alvarez ante la aparición de La parcela (1898), de José López Portillo y Rojas (1850-1923).⁸³ El entusiasmo de Salado Alvarez ante esta novela que define como "rural", es similar al que sintió antes por La Calandria: "Los sucesos que en ella (La parcela) se desarrollan, el plan que la informa, el corte, la dicción, el pensamiento, todo es mexicano, nutrido de observación palpitante, de verdad,

⁸³ Como Delgado y Salado Alvarez, también López Portillo perteneció a la Academia, fungiendo como secretario (1908-1918) y su director (desde 1916 hasta su muerte), y también se ocupó de Delgado en La novela (precisamente su discurso de ingreso a la Academia, pronunciado en 1906 --aun cuando la fecha oficial del mismo fue 1903--), si bien no de manera tan extensa.

lleno de gracia y frescura" (Antología 43). Sin escribirlo explícitamente, ubica a López Portillo en la misma corriente realista a la que pertenece Delgado. López Portillo,

aunando la pericia del psicólogo con la clarividencia del artista, ha estudiado las costumbres, el lenguaje, los hábitos, y la vida de la gente campesina nuestra; produciendo una obra que de seguro dará entre lo poco del país que nuestro siglo transmitirá como herencia literaria al que va a sobrevivir (45).

Es curiosa la coincidencia en la apreciación de Salado Alvarez con respecto a La parcela, en el sentido de que es una novela sobre "la vida de la gente campesina nuestra", con lo que apuntará el propio Delgado en su Prólogo a Cuentos y notas, fechado en 1902. Algunos de sus cuentos, escribe Delgado,

son meros apuntes de cosas vistas y de sucesos bien sabidos, consignados en cuartillas por vía de estudio, con objeto de escribir más tarde (mi sueño azul) una novela rústica y veracruzana, a manera de La parcela de mi admirado amigo don José López Portillo y Rojas; novela en que palpiten la vida y las costumbres campesinas de esta privilegiada región; páginas en que puedas ver cómo aman, odian y trabajan nuestros labriegos, cómo viven y cómo alientan y se mueven; en suma: tales como son (xlii).

Según mi lectura, difícilmente puede considerarse a La parcela como una novela sobre los campesinos, quienes aparecen muy poco y cuya importancia es relativa --a menos de que se haga una equivalencia (un poco forzada) entre hacendados y campesinos. Así, esta novela es más una novela de hacendados que de labriegos. El meollo de la trama es precisamente una disputa territorial entre los dos vecinos y compadres, ambos terratenientes. Esta visión del campo

mexicano nos remite a las descripciones de los paisajes veracruzanos,⁸⁴ que, como se mencionó en ese momento, nada tienen que ver con el estado que guardaba el campo mexicano en el porfiriato. Esa misma distancia de la realidad real se aprecia aquí, en el mundo rural idealizado que percibe Delgado, sin mayores problemas que los ocasionados por el capricho de un hacendado.

Para Salado Alvarez, La parcela

es obra naturalista, cuyos elementos están tomados pura y solamente de la verdad, pero no es realista⁸⁵ a la manera francesa, sino que se parece más bien a las obras inglesas, y de las obras inglesas, a las de Dickens (Antología 46).

Y termina afirmando que la novela de López Portillo es "una de las novelas mejores que en la República se han producido, pues compite con La Calandria, con La bola y con La rumba" (Antología 47). La literatura que aprecia Salado Alvarez ciertamente está representada por los autores aquí incluidos: Rafael Delgado, Emilio Rabasa y Angel de Campo. En otro artículo, en cambio, no le agrada mucho Federico Gamboa, a quien compara precisamente con los autores aquí mencionados:

No posee Gamboa lo que yo llamaría facultad de lo épico, es decir, la facultad de describir la naturaleza exterior como Delgado, por ejemplo; como tampoco tiene, como Del Campo, el privilegio de guardar esterotipados en su memoria frases y gestos; no encierra, en fin, la nota cómica como esos escritores, y como la tuvo Cuéllar; es, ante todo y

⁸⁴ Véase el capítulo II, sección 2.

⁸⁵ Nótese que usa los términos naturalista y realista como intercambiables.

sobre todo, un analista, un disector de almas que ve el fondo de los corazones, que busca sólo la concupiscencia que deshonra, la bajeza que mata, el odio que horroriza (57).

Las críticas del jalisciense a Gamboa son similares a las furibundas que se hicieron en España a las novelas naturalistas, consideradas obscenas y de mal gusto. Así, escribe Salado: "el mundo de Gamboa a manera del de Carlyle, es un montón de fango fétido cubierto por una atmósfera de plomo, en donde se escuchan sólo ayes y gritos de desesperación" (57), con una importante salvedad: "pero como en la terrible imaginación del pensador britano, surcan el cielo de esa gehena rayos de filantropía que infunden consuelo y resignación" (57).

Resulta curioso notar cuánto se equivocó este crítico con respecto a Gamboa, pues a su "parecer no será popular nunca, mientras sus regocijados cofrades tendrán prosélitos y amigos mientras escriban" (57). Aun cuando específicamente se refiere Salado aquí a Suprema ley, basta recordar que Santa fue de hecho el primer best-seller en la historia de la literatura mexicana (véase Pacheco 1993) y que, debido a las numerosas adaptaciones de esta novela a teatro y cine, es sin duda mucho más conocido hoy en día que autores como Delgado y Micrós, a quienes Salado apreciaba y valoraba más.

Congruente con su línea de pensamiento, Salado Alvarez tuvo oportunidad de participar en la polémica que se dio en los años veinte en torno a las preguntas de si había o no una literatura nacional y de si la literatura mexicana era o no afeminada:

Por su parte, Victoriano Salado Alvarez hace una serie de observaciones y juicios equivalentes [a los de García Naranjo]. Como Gamboa y García Naranjo, él tampoco muestra la menor intención por comprender a los jóvenes y lo que ellos realizan; sus conclusiones hacen tabla rasa de todo: niega la existencia de la nueva generación de escritores: <<la barca de ahora ([...] en realidad es un buque fantasma)>>, y niega el valor de la obra literaria de aquéllos: <<no creo que hay literatura nueva y la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura>> (Díaz Arciniega 64).

El gusto de Salado Alvarez por los escritores realistas, su disgusto frente a los poetas modernistas, su estimación por el realismo como método literario --aun cuando declare que el fin último del arte es la belleza--, su mención de los elementos costumbristas y, sobre todo, del mexicanismo de Delgado, lo colocan en una línea que se remonta a Altamirano. Por ello, respecto al jalisciense, Aurora Ocampo escribió en su Diccionario de escritores mexicanos que "su lugar en las letras mexicanas está, no entre la obra de los renovadores de ellas, sino entre la de quienes defendieron sus tradiciones literarias" (DEM 1967).

1. 9 Cayetano Rodríguez Beltrán⁸⁶

Es el libro Atrevimientos... ¿literarios? una colección de artículos aparecidos en publicaciones periódicas. Lo que aquí es el capítulo V, "Impresiones", parece ser lo que este

⁸⁶ Atrevimientos... ¿literarios?, pról. Rodolfo Menéndez, Tlacotalpan: La Reforma, 1901.

veracruzano escribió, a manera de reseña-ensayo, sobre De mi cosecha, la colección, a su vez, de artículos periodísticos de Salado Alvarez.

Rodríguez Beltrán comienza por separar a Delgado de Gamboa, de quien no tiene una buena opinión, pues "descuida el lenguaje con olvido de enagenado [sic] que se ufana de leer el último libro traducido del francés" (41).

Para este escritor, su paisano no tiene nada que ver con modas pasajeras ni con influencias ni copias del extranjero: "es una personalidad literaria, genuina, propia"; es "artista por la palabra, por la acción y por el sentimiento" (53).

Luego de criticar a los afrancesados, Rodríguez Galván arremete contra las veletas que siguen las modas, como personajes afeminados y frívolos. Delgado, en cambio, es "bucólico a la manera dulce, con miel hiblea, de Lamartine", poeta que ya no está de moda, dice, entre quienes piden "literaturas nuevas, flamantes, con el antojo mujeril que el Príncipe de Gales exige trajes de formas estrambóticas" (54).

En un continuo y claro rechazo a lo afrancesado de moda, opina que el lenguaje delgadiano,

sano por rigorismos de higiene, robusto sin protuberancias de músculos de atleta a la pujanza epopéyica de Victor Hugo, ha llegado en un laborioso proceso de generación espontánea a plena juventud sin pasar el sarampión del francesismo (56).

A tono con los comentarios de Amado Nervo, seis años antes, la parte emocional de la primera novela delgadiana le

atrae de manera especial: "¿Quién no siente La Calandria", pregunta, "¿quién, estando locamente enamorado en la edad primaveral de los quince años, no oye resonar en el hueco del pecho el martilleo del carpintero que con furia de enagenado clavetea el ataúd de la que fue su amada?" (58).

Termina con un toque nacionalista, rechazando, una vez más, lo afrancesado:

la novela de don Rafael Delgado es la novela moderna nacional, hecha conforme a nuestro medio ambiente y en relación íntima con nuestras costumbres, no cortada al estilo francés, con los padrones venidos en el último paquebote de París de Francia (58).

Y concluye: "es la novela de estudio y de estímulo, que ha traído a nuestras letras una reacción y a nuestros exiguos estudios un modelo acabado" (58), en acuerdo con las alabanzas de Salado Alvarez a la primera novela de Delgado.⁸⁷

⁸⁷ Entre este libro y la muerte de Delgado, apareció la sexta edición de Tomochic (1906), precedida de un breve estudio sobre "La novela nacional" del licenciado José Ferrel. Ahí hace el abogado antiporfirista de Sonora, establece una comparación entre Delgado y Frías. Al primero lo considera "académico, estilista, que acicala sus libros y les da a las figuras que los populan una delicadez ante la que todas las manos se contienen por no lastimarlas ni con una caricia"; tiene una "exquisita percepción" y "sus impresiones parecen recibidas en una tela de seda color de rosa que, al transparentarse, deja ver claramente cómo en cada una de las hebras de su tejido tenue y sutil, enriquece sus matices la luz que se filtra por ellas". Si bien escribe con "verdad", su exquisitez da por resultado "una finura que hace pensar en que el examen sería un atentado bárbaro, cual si se propusiera la investigación anatómica de un niño vivo" (4). En contraste, la prosa de Frías, su "verdad, no pasa por ningún tamiz". El prologuista termina por inclinarse por Frías.

2 En su muerte (1914)

Cuando muere un escritor, es común leer en periódicos y revistas una serie de artículos y noticias que tienden a 1) lamentar la desaparición del escritor muerto, 2) presentar un recorrido panorámico de su obra, 3) ubicar su papel dentro de la literatura. La cercanía de la muerte no es un momento propicio para valoraciones profundas ni señalamientos demasiado críticos (no es de muy buen gusto criticar a los muertos frescos). Sin embargo, en muchos casos es posible detectar, entre líneas, una valoración implícita, que señala defectos o carencias, sin ofender la memoria del desaparecido. Es el caso de Federico Gamboa.

Muchos escritores o articulistas se sientan a escribir algo en relación con el desaparecido, ya sea por que lo conocieron personalmente o ya por encargo; en algunos casos por ambas razones. Cuando el autor de una nota necrológica llevó amistad con el muerto, tiende a ubicarse a sí mismo --hasta cierto punto-- en primer plano, desde donde abordará su relación con el desaparecido y nos contará de cuándo y cómo lo conoció, cómo fue y cuánto duró su amistad.

El 21 de abril de 1914 los marines estadounidenses, bajo las órdenes del contraalmirante Fletcher, tomaron el puerto de Veracruz. Rafael Delgado se encontraba entonces en Jalapa.¹ La invasión perturbó las comunicaciones

¹ Este recuento se basa en los completísimos datos biográficos recopilados por Bickley en su tesis doctoral (1953): 94-102.

ferroviarias, de modo que Delgado se vio imposibilitado para volver por tren a Orizaba. El día 25 de ese mismo mes, con sus sesenta años a cuestas y no en el mejor estado de salud (padecía de gota, reumatismo y artritis), emprendió el regreso con un grupo de personas, a caballo, a través de las montañas. Antes de llegar a Tehuacán, fueron sorprendidos por un fuerte aguacero que le ocasionó a Delgado el inicio de un resfriado. Al llegar a Orizaba empeoró, al grado que, varios días más tarde, el 14 de mayo, mandó llamar a un notario para redactar su testamento. Cuatro días después, un sacerdote escuchó su última confesión. El 19 entró en coma y murió al siguiente día, después de un breve despertar, a la una de la tarde. La causa de la muerte asentada en el certificado de defunción fue: "reumatismo poliarticular agudo como enfermedad principal, neumonía artrítica complicatoria" (Bickley 98).

La delicada situación política por la que atravesaba el país probablemente motivó una cierta parquedad en las notas necrológicas. A la muerte del novelista apareció en El Imparcial una "Noticia necrológica" (21 mayo 1914), presumiblemente redactada por Salvador Díaz Mirón, entonces director de ese periódico. Ahí mismo, Rafael Rodríguez y Aranda publicó una breve nota, "A la memoria de D. Rafael Delgado" (31 mayo 1914).² Ahí mismo, Enrique Jiménez

² El tono de esta nota es altamente retórico, escrito supuestamente desde un profundo dolor. Sólo hay alabanzas para Delgado, cuya pérdida califica de "otra gloria menos en el arte nacional". Menciona como valor el hecho que "el maestro" le haya cantado a la tierra orizabeña "cuyas

Domínguez escribió una nota plena de vuelos retóricos decimonónicos, un poco después (23 jun. 1914).

Otro de los escritores que se ocupó de comentar la muerte de Delgado fue José de Jesús Núñez Domínguez, "El cronista de hogaño", en Revista de Revistas (31 mayo 1914). Federico Gamboa tituló su artículo "Rafael Delgado" (7 jun. 1914).³ En Orizaba, José Lama escribió un "Homenaje al maestro" en el Excélsior de esa ciudad (19 mayo 1914).⁴ Por su parte, José Ramírez Cabañas publicó en la revista Nosotros. Revista de Arte y Educación, su elegía "Don Rafael Delgado" (mar. 1914).⁵ El Dictamen, publicado en el puerto de Veracruz, publicó una noticia necrológica anónima, el 24 de mayo, donde se llama "insigne literato" a Delgado y se conmina al público, haciendo eco del momento bélico que se vivía, a volver "la mirada a estos paladines de la cultura nacional, defensores más altos que el soldado de línea, de la tribulada República en el concierto mundial" (1, 4). Enrique Jiménez Domínguez publicó en El Imparcial su ensayo "Rafael Delgado", el 23 de junio del mismo año.⁶

costumbres y tipos y paisajes" perpetuó. Enlista las tres primeras novelas --omitiendo Historia vulgar-- y el volumen de cuentos. Como novelista, lo coloca junto a Gamboa y Rabasa.

³ Véase la siguiente sección.

⁴ Seguido al año siguiente --siempre en Orizaba-- por otros dos artículos: "Recuerdos estudiantiles" (19 mayo 1915) y "Panegírico" (6 jun. 1915).

⁵ Ver el número tres de este mismo apartado.

⁶ Este artículo se refiere sobre todo a la "labor socrática" del cordobés, aunque de paso no puede dejar de mencionar "el estilo castizo del maestro; su conocimiento extraordinario del habla hispana; la vastísima erudición de su discurso" sobre Cervantes. Menciona también la melancolía propia del terruño; lo compara con Pereda.

2. 1 "El cronista de hogaño" (José de Jesús Núñez Domínguez)

Con un tono de modestia más bien retórica, no raro en notas necrológicas, el cronista comienza disculpándose por no ser la persona idónea para alabar al recién fallecido Rafael Delgado. Con vuelos que quieren parecer clásicos y poéticos, escribe que las musas que deben estar apesadumbradas y de luto por la muerte de este "hombre de tan altos merecimientos", con lágrimas que él comparte.

No sólo las musas están de luto, sino "más de un corazón", además de "nuestra literatura", por la muerte del "eminente escritor". Este "nuestro" empieza desde el ámbito regional, pues José de Jesús Núñez Domínguez nació en Papantla, Veracruz, y desde ahí se extiende al campo nacional.

De entrada afirma que en su nota no aventurará juicios críticos. El resto del artículo incluye información general sobre la carrera literaria de Delgado, empezando por sus obras dramáticas, algunas de sus traducciones, su participación en la Sociedad Sánchez Oropeza, algunos de los estudios críticos que allí leyó. Un párrafo aparte le merece la poesía de Delgado, de "lindos sonetos, llenos de esa frialdad clásica tan gustada en la época, pero preciosos en la descripción, exactos en las imágenes y pulidos como gemas".

Su carrera literaria, sin embargo, se consolidó plenamente en la narrativa, como novelista. La Calandria es "un libro que bastó por sí solo para hacer la reputación del literato veracruzano". Como cuando apareció este libro, el cronista repite lo que ciertamente se ha considerado como una de las grandes cualidades de la primera novela de Delgado: su nacionalismo, su mexicanismo. Así, para él, la obra se desarrolla en un "ambiente nacional" y define la obra como un "libro mexicano", "donde está retratada nuestra propia existencia". Sin embargo, pese a sus cualidades, el libro "apenas si se ve en las manos morenas de las hijas de la costa veracruzana".

La segunda novela de Delgado, Angelina, no llegó a alcanzar el éxito de la primera. El cronista establece una "reminiscencia, no leve" con la María de Jorge Isaacs --otro lugar común que se ha repetido sobre este libro. Al respecto, menciona el estudio que don Rafael Angel de la Peña escribiera sobre el texto.

Los parientes ricos, la tercera novela, es definida por el cronista como "una sátira de costumbres contra la clase media, tan noble y abnegada, pero al mismo tiempo tan roída por innúmeros prejuicios". Llama la atención que diga que es en contra de la clase media: ¿pensará en los parientes ricos o en los pobres?

No menciona Historia vulgar. Después de Los parientes ricos, dice el cronista, Delgado "se volvió misántropo, se encerró entre el florido cerco de su casa de Jalapa, rodeado

de libros". Se dice que preparaba una novela, La huelga, sobre el movimiento textil en Río Blanco.

El articulista termina mencionando algunos de los cuentos, con una amplia cita del prólogo del propio autor a la edición de los Cuentos y notas. Cierra con las siguientes palabras: "Y he aquí todo lo que tiene el cronista que decir... Él sabe en demasía cuánto se ha escrito respecto a la escuela a la que perteneció don Rafael. Pero únicamente se concreta a rendir este tributo a la memoria del eminente hombre de letras, gloria verdadera de la literatura nacional".

2. 2 Federico Gamboa⁷

Este artículo, titulado simplemente "Rafael Delgado", apareció en Revista de Revistas. Fue reproducido, con unas palabras previas del editor, en el suplemento cultural México en la Cultura, del Novedades, en 1964, a cincuenta y un años de la muerte de Delgado y en el centenario del nacimiento de Federico Gamboa.

Me adelanto unos años y escribo aquí unas breves líneas sobre el comentario que precede al artículo de Gamboa, en su publicación de 1964, para luego pasar a las líneas del autor

⁷ "Rafael Delgado," Revista de Revistas (Letras y arte) año V, número 217 (7 jun. 1914): 13, 14 --aunque el artículo apareció hasta junio, Gamboa lo fechó apenas a ocho días de la muerte de Delgado, es decir, el 28 de mayo; reproducido en México en la Cultura 801 (26 jul. 1964): 3, 6.

de Santa, escritas en el 14. En 1964 el director del suplemento era Raúl Noriega, a quien podemos considerar autor de las líneas que precedieron la reproducción de la necrología de Gamboa. En ellas escribe que la obra de Delgado "más que cualquiera otra (sic) novelista de su época,⁸ ejemplifica la mexicanidad que deseaba Altamirano. Los paisajes, la vida pueblerina, los personajes -- simpáticos y desagradables-- son verosímiles y expresan lo esencial del México de su época" (3).⁹ Con respecto a Gamboa, el redactor anónimo señala que "es el único novelista llamado 'naturalista' por sus críticos" (3).

Vuelve de nuevo el señalamiento de la mexicanidad en la obra de Delgado, mencionada como el cumplimiento de los ideales de Altamirano. Delgado no sólo cumplió con estas aspiraciones, sino que lo hizo "más" que cualquier otro novelista contemporáneo suyo.

Aparece ya también la idea, en estas líneas de presentación, que habrán de continuarse y repetirse de manera constante, de que la literatura del XIX "expresa lo esencial del México de su época" y que, por tanto, puede leerse como una fuente documental e histórica. Hasta aquí este breve comentario al párrafo del redactor de 1964. Pasemos ahora al artículo de Gamboa, de 1914.

⁸ Sin duda se trata de una errata. Supongo que debería decir: más que la de cualquier otro novelista de su época.
⁹ Doy la página del artículo de Gamboa publicado en México en la Cultura.

Durante todo el siglo XIX varios críticos y escritores como José López Portillo y Rojas y CastilloLedón se lamentaban del poco consolidado panorama de la literatura mexicana. A principios de este siglo, con motivo de la muerte de Rafael Delgado, Federico Gamboa insiste en la misma queja y escribe: "nuestro acervo literario no está en condiciones, por lo escaso y lo mustio, de soportar sin serias consecuencias, pérdidas tamañas" (13).¹⁰ Es decir, si bien ciertamente ha habido escritores importantes, que empiezan a desempeñar un papel de peso en la historia de la literatura mexicana, al parecer no han sido suficientes, ya sea en cantidad o en calidad, para subsanar las carencias que aún persisten.

Gamboa lamenta doblemente la muerte de Delgado: por haber sido su amigo y por la pérdida que ello le ocasiona a las letras patrias.

No lo clasifica como realista ni como naturalista, sino como regionalista: "Con Rafael se nos ha ido uno de nuestros más aventajados pintores regionalistas" (13), y lo coloca en el mismo grupo que José López Portillo y Rojas con La parcela y con Emilio Rabasa y La bola. Es decir, para el autor de Impresiones y recuerdos, Delgado parecería estar más cerca de los escritores costumbristas que de los realistas.

¹⁰ A partir de aquí me baso en la paginación del artículo original, en Revista de Revistas.

En la misma línea, señala luego las afinidades que el veracruzano tenía con Pereda, considerado en la literatura española como novelista costumbrista o, ciertamente, regionalista. Para respaldar la clasificación que de Pereda hace como escritor regionalista, Gamboa cita al "erudito sacerdote don Francisco Blanco García" en La literatura española en el siglo XIX. La diferencia entre ambos reside en la "fecundidad": el español fue prolijo, el veracruzano más bien parco. Hay también una distancia implícita de calidad, pues según Gamboa, Pereda "produjo obra tras obra, y a cual mejor", mientras que Delgado limitó su producción "a tres novelas de aliento".

Gamboa tiene sólo en cuenta las tres primeras novelas de Delgado; como "El cronista de hogaño", no menciona Historia vulgar. El autor de Santa prefiere La Calandria, compartiendo la opinión, según él, del propio Delgado. Sin duda, si bien la crítica se ha ocupado en cierta medida del resto de las novelas, la primera del veracruzano es la que le valió fama, sobre la que más se ha escrito, y la más leída. Llama la atención que Historia vulgar haya casi desaparecido del mapa, incluso en la época de su muerte, un momento para recapitular sobre la trayectoria literaria de los autores. Es curioso que Gamboa no la conociera, pues, según él mismo, ambos se enviaban normalmente sus publicaciones, aunque no llevaban una correspondencia. Tal vez la clave reside en que Gamboa dice que Delgado escribió "tres novelas de aliento". Pudiera ser que descarta Historia

vulgar por considerarla prescindible, o bien por su extensión más corta.

Gamboa amplía la semejanza entre Pereda y Delgado al carácter de ambos. "Al igual que Pereda, era Delgado retraído, casi hurafío" --de ahí el añadido al título original del artículo ("Rafael Delgado") en 1964-- , "reconcentrado, taciturno, solitario". Para este escritor el veracruzano no llegó a la misantropía; se trataba, más bien, de un "desencanto prematuro". También era modesto, pues no se dejó influir por el éxito de La Calandria, especialmente en el momento de su publicación: "aplausos y lauros hasta donde en nuestro medio es dable consecharlos en empresas de aquel linaje".

Una buena parte de su artículo lo dedica Gamboa a describir un triste panorama del mundo literario mexicano. A propósito de la buena acogida que tuvo Delgado con su primera novela, Gamboa se lamenta de "los olvidos e ingratitudes con que acostumbramos recompensar el noble oficio de las letras". No son muchos los literatos que han alcanzado "una victoria incontestable". Bosqueja una situación no muy agradable de la "carrera literaria" en México:

los versos iniciales, con más verbosidad que prosodia, impresos de favor en las ediciones dominicales de los grandes diarios; luego, los artículos, diz que políticos, en prez y loor del personaje influyente o del grupo dominante, hasta no asegurar la prebenda de escaso trabajo y pingüe sueldo; el ingreso, en calidad de socio activo primero, de socio protector después, en la Sociedad de Elogios Mutuos, monopolizadora de editoriales,

gacetillas y entrefilets, o dispensadora de palmas o pitos, según conviene; en seguida, el encumbramiento administrativo o burocrático hasta donde más sea posible, y cueste lo que cueste.

Parecería que la carrera literaria se consideraba como un medio para llegar a un puesto administrativo. Los que verdaderamente se dedican a la literatura tienen un fin muy distinto:

En cambio, si el escritor fue de veras un apasionado de su arte, humillaciones y penurias, alguna cátedra si bien le va, y a su fallecimiento, sentido por unos cuantos leales, exceso de alabanzas en atención a que el fallecido no puede ya opacar la exaltación facticia ni mermar los medros; artículos necrológicos más o menos justicieros, y la caritativa sepultura, en alguna antología "para uso de las escuelas" de mutilaciones y fragmentos de la obra idolatrada.

Los literatos no merecen estatuas, sino los guerreros y los políticos. No es costumbre de los mexicanos honrar a los hombres de letras. Para Gamboa, pues, no hay un reconocimiento de los literatos ni en el gobierno, ni entre la sociedad, ni incluso entre los propios literatos --que se mueven por intereses ajenos al mundo de las letras.

Ante la indiferencia generalizada hacia quienes se dedican a la literatura, es posible que

Rafael Delgado filosóficamente se alzara de hombros y adoptase la sabia resolución de acogerse a la soledad y el apartamiento de su rincón natal, y en él escribir sus novelas costumbristas y varios de sus versos, los que, entre paréntesis, no me convencen.

Como se suele hacer en este tipo de notas, Gamboa recuerda cuando conoció a Rafael Delgado, veinte años atrás, en Orizaba, a través del pintor Natal Pesado. No podía faltar la descripción física del novelista Delgado; era

un caballero de buen pergeño obscuro, de poblado mostacho, de mirar hondo y expresivo, de voz opaca y tarda, parco en ademanes y sonrisas, armada la diestra de cigarrillo de papel cuya lumbre adquiría relieve y cuerpo en las crecientes y tercas agonías crepusculares.

Durante los breves años de estancia de Delgado en la Ciudad de México, los literatos se frecuentaron más, "principalmente en la sesión semanal de la Academia Mexicana de la Lengua" (13), en el año de 1895.

Gamboa recuerda también algunos datos de la carrera magisterial y pública del veracruzano. Al llegar José López Portillo y Rojas a la gubernatura de Jalisco (1912), "se lo llevó consigo de Director General de Instrucción Pública". Pero, al cabo de algunos meses, Delgado no resistió "la morriña" y volvió a Pluviosilla.

Gamboa señala que Delgado nunca se casó. Hizo mal, dice. Tuvo una novia con la que se le alargó infinitamente el noviazgo. Esta opinión lleva a Gamboa a reflexionar sobre el matrimonio y los hijos, sus ventajas e inconvenientes, y se inclina, finalmente, por la vida familiar. Los libros, los "hijos intelectuales", no pueden compararse con los hijos "de nuestro querer y de nuestra carne". El celibato de Delgado fue tal vez responsable de que su carácter fuera "ensombreciéndose". Los libros pueden ser "consejeros y consoladores", pero resultan inútiles cuando "sangramos por dentro". A la hora de su muerte se vio rodeado de amigos y discípulos que nunca pueden llegar a sustituir la compañía de una verdadera familia.

Cerca del final de su artículo, Gamboa parece dejarse llevar por un tono más usual en notas necrológicas e incrementa sus elogios. Así, el temperamento artístico de Delgado le parece "exquisito". Insiste, como al principio, en la pobreza de la literatura mexicana: "nuestra flaca literatura nacional" (14) y termina diciendo que La Calandria es una "obra excelente y acabada"; como ésa pudo haber escrito más.

Lo volvió a ver a su regreso de Europa, de paso por Orizaba. Delgado estaba "alicaído y declinante"; ya no escribía.

Retornando a la situación del país que menciona en las primeras líneas, Gamboa escribe que su muerte pasó relativamente inadvertida, por la invasión de los Estados Unidos al puerto de Veracruz, a lo que sólo alude de paso, sin entrar en pormenores. Una vez que terminen los "trágicos peligros" que amenazan a México, Rafael "alcanzará esta ventura suprema: que su recuerdo se entronice y afirme a la hora bendecida, que no puede tardar, de las definitivas resurrecciones".

Finalmente, aprueba Gamboa las "extraordinarias exequias" en honor de Delgado en Orizaba. Recomienda "perdurable luto por el hijo excepcional y cariñoso que ha perdido". Ahora debería alzarse algún monumento a su memoria, al igual que alguna calle debería nombrarse en su honor.

2. 3 Joaquín Ramírez Cabañas¹¹

La revista Nosotros¹² se publicó entre 1912 y 1914. Se inicia como un órgano de la Escuela Normal, por lo que resulta natural que en la primera mitad de la vida de esta revista predominaran los artículos relacionados con la docencia. El director, Francisco González Guerrero "se distinguiría después en la investigación y la crítica literarias" (368) dice José Luis Martínez en la presentación a la edición facsimilar de la revista.

Esta revista

se imprimió inicialmente en los talleres del colegio Salesiano de Santa Julia, y los últimos números en la imprenta de la Secretaría de Comunicaciones, gracias al poeta Rafael López, secretario particular del Ministro, José María Lozano, y protector del grupo (368).

Joaquín Ramírez Cabañas nació en Coatepec, Veracruz (1886) y murió en el Distrito Federal (1945). Fue periodista, profesor, historiador de la diplomacia, poeta y director de la revista Tiempo (Musacchio Diccionario Enciclopédico de México). El breve artículo sobre Rafael

¹¹ "Don Rafael Delgado." Nosotros 9 (mar. 1914): 241-243. Suele suceder que las revistas no vean la luz precisamente en la fecha indicada: de ahí este anacronismo. Delgado murió el 20 de mayo de 1914 y el mes de este número de Nosotros es marzo; pp. 647-649 de la ed. facs. editada por José Luis Martínez.

¹² Resulta curioso que esta revista haya adoptado el mismo nombre de otra, anterior, publicada en Buenos Aires (1907) y por otra más, ésta de Aguascalientes (1909), editada por Eduardo Correa (véase Sheridan 1991).

Delgado fue escrito con motivo de su reciente fallecimiento en mayo de 1914.

Precede al texto una breve nota necrológica --tal vez del director de la revista, tal vez del propio articulista--, donde se califica a Rafael Delgado de "eximio novelista" y se le define, "sin hipérboles", como "uno de los pocos espíritus altos y nobilísimos de los treinta años de paz que sucedieron a las convulsiones políticas de la Reforma y a la guerra que acabó con el segundo Imperio" (241; 647).¹³

Ramírez Cabañas arranca con una sentenciosa declaración: "Creemos innegable que don Rafael Delgado ha sido el más notable de los novelistas mexicanos" (241; 647).

Al enumerar sus novelas no incluye Historia vulgar, tal vez por considerarla novela corta. Menciona también un libro de cuentos (no por título) y un texto pedagógico. No olvida sus incursiones en el teatro, y en un genérico "algunos trabajos más" abarca el resto. Aquí se ubicarían los poemas, los estudios críticos y los discursos, ninguno de los cuales le merece más atención --ya sea por desconocimiento, o intencionalmente. Se deduce, pues, que para él la parte importante de la obra de Delgado se ubica en su narrativa y, particularmente, en sus novelas.

¹³ El primer número entre paréntesis corresponde a la página de la edición original, el segundo a la edición facsimilar.

Ramírez Cabañas descarta la influencia francesa en Delgado, señalada por "un biógrafo de don Rafael Delgado",¹⁴ como "un gran atrevimiento crítico" y en cambio apunta la "ligera influencia" de José María de Pereda¹⁵ --"cuyo nombre ya comienza a caer en el olvido, de seguro lógicamente". Con respecto a la posible incidencia de las letras galas, según este crítico, "dado que ya no se discute que la literatura francesa ha influido [en] las nacientes y aún vacilantes letras hispano americanas", esta veta en Delgado resulta una generalización "a tientas". Supongo que el autor de la nota tiene en mente más a la narrativa que a la poesía, donde fue más visible la influencia de los poetas franceses. Al final de este párrafo el autor atribuye a "lo peculiar", a "lo original" del veracruzano, su "alto valor", que lo coloca en un "lugar que legítimamente le corresponde [...] en nuestra literatura nacional, aún no suficientemente rica, pero que cuenta con notables preseas". Para Ramírez Cabañas, como para muchos otros críticos antes y después de él, la literatura mexicana está aún en el proceso de producir grandes escritores.

En el segundo párrafo Ramírez Cabañas procede a definir la ubicación literaria del escritor recién fallecido:

La novela de don Rafael Delgado es realista siempre, pero de un realismo idealizado cuidadosamente, que evita las pinceladas groseras, los toques de atrevimientos pecaminosos; que se aparta siempre de

¹⁴ Se refiere a Francisco Sosa, en su prólogo a Cuentos y notas.

¹⁵ Sosa ya había mencionado la relación entre Pereda y Delgado, que se trató en el capítulo IV, sección 1.3.

caminos tortuosos y sigue los rectos y serenos de
almas cristianas, más todavía, católicas (242).

Esta apreciación concuerda, de manera importante, con la
idea de realismo de Emilia Pardo Bazán en La cuestión
palpitante, en cuanto a la falta de necesidad de incluir
"pinceladas groseras" en la literatura realista. Pero el
autor va más allá, al ubicarse en un contexto no sólo
religioso sino cristiano y, más estrictamente, católico. No
es casual que se diga esto precisamente en esta revista:
concuerda con el catolicismo del grupo, de Nosotros.

Para el autor, el valor de Delgado no es sólo
religioso, sino también, se sigue, de índole moral:

Copia la vida tal como es, con sus pasiones y sus
decaimientos; pero cuando la vida se aparta de lo
moral, de todo aquello convencionalmente considerado
como moral dentro del credo del novelista, y da en lo
inmoral, o, lo que es peor, en lo amoral, entonces
precipitadamente deja caer esos paisajes y se
complace en embellecer aquellos otros en que el
sentimiento se levanta ideal y noblemente.

Es decir, pese a copiar la vida "tal como es", Delgado nunca
se aparta de los principios cristianos, que lo llevan a
alejarse de lo inmoral o de lo amoral, para dedicarse a
ensalzar lo ideal y lo noble. Parecería haber una
contradicción: si Delgado copiara la vida "tal cual es", no
debería apartarse de lo escabroso cuando esto se diera en la
vida real --precisamente uno de los argumentos de Zola y sus
seguidores--, y sin embargo lo hace, y hasta
"precipitadamente"; pero la razón lo justifica de manera
plena, pues es moral. Se desprende que el realismo de

Delgado no sólo no ofende sino que resulta una lectura edificante.

Después de subrayar la línea moral y cristiana de Delgado, no asombra que Ramírez Cabañas descarte el determinismo, contrario al libre albedrío católico: "no hay rigidez ni torpeza de movimientos, como de títeres, ni artificio de palabras y ademanes en los personajes" (242).

El autor del artículo insiste, no sólo en que el veracruzano "copió la vida", sino en la "fidelidad" con la que lo llevó a cabo:

La fidelidad de las copias de la vida que hizo Delgado, no se presta a dudas, ni mueve a sonrisas compasivas o desdeñosas, como en el caso de algún novelista bombástico de nuestros días, que gusta de hundirse en obscenidades y tonterías de malas copias francesas (242).

Con ello alude a Santa (1903) de Federico Gamboa y su modelo Naná, a las que ni siquiera menciona por nombre, con un gesto evidente de desprecio.

Ramírez Cabañas no desaprovecha oportunidad para volver a los valores católicos del recién fallecido. Al hablar de sus antepasados, parece ayalar aún más su producción literaria: "Descendiente el novelista de una buena familia burguesa de provincia, de rectos sentimientos, de costumbres lealmente arregladas a su educación religiosa y católica, continuó con firmeza tales tradiciones" (242).

Sin decirlo explícitamente, Ramírez Cabañas aprecia otro aspecto de Delgado: su costumbrismo, entendido como la preservación de un modo de vida en proceso de desaparición:

"Sus novelas son asimismo novelas provincianas y burguesas, no de burguesía despiadada, de grandes capitales, sino de pequeñas poblaciones donde aún privan algunas costumbres y sentimientos patriarcales" (242). Creo detectar una cierta nota de nostalgia en la existencia de estas "costumbres y sentimientos patriarcales" dentro de las novelas de Delgado. Si existe esta nota, se trataría de una tendencia a la idealización de la provincia, donde los habitantes de la ciudad quieren creer que aún privan valores que en las urbes se han perdido.

La lectura que Ramírez Cabañas hace de Delgado es eminentemente cristiana: "Y en ellas [las novelas] campean siempre los sentimientos del novelista, su bondad, que no sufre desfallecimientos, su amor a los humildes y sencillos de corazón" (242). Como Ramírez comparte valores fundamentales con Delgado, no se da cuenta de un menosprecio implícito pero patente en Delgado, en su actitud hacia Gabriel en La Calandria, hacia el mayordomo de Angelina. Estos valores se dan en el contexto de una caridad y compasión cristianas decimonónicas y porfirianas que excluyen cualquier otro entendimiento de las clases bajas.

Para Ramírez el ámbito natural del veracruzano es la clase media provinciana; por ello no le gusta tanto Los parientes ricos, parte de la cual se ubica en la capital y dentro de una clase más alta. En esta novela, dice, "se nota luego el esfuerzo y recargo de tintas e infidelidades en el trasunto, y aun deformación en defectos y pasiones" (242;

648). El autor de la nota podría no estar de acuerdo en que el mismo "recargo de tintas" está presente en La Calandria, en el personaje de Alberto Rosas.

Como el mejor ejemplo en el que se puede "apreciar sus dotes de novelista y la galanura de su estilo", Ramírez propone volver los ojos a La Calandria, ubicada en el "mismo ambiente donde transcurrió su vida y que tenía todos sus cariños" (242; 648). Los personajes están pintados "con amor"; el "retrato" de Rosas es "completo". A diferencia de otras novelas de Delgado, aquí no sucede que los personajes "están siempre adornados de altas cualidades y [...] huyen de acciones reprobables" (242-243; 648-649). En esta novela Carmen cae, "pero las disculpas saltan a primera vista: obra el mal de manera inconsciente, por ignorancia, por error" (243; 649). Carmen, me parece, tiene más responsabilidad en su suerte de la que Cabañas le atribuye.

Ramírez habla de "disculpas" y no de explicaciones para las acciones de Carmen. La lista que da termina por exonerarla de su caída. Como no parece estar de acuerdo con un determinismo en los personajes de Delgado, menciona "el mal" que opera "de manera inconsciente", ubicando así el problema en un ámbito más psicológico. Podría tratarse, también, del mal que todos llevamos dentro, pero que es posible controlar, dominar e incluso vencer, a través de una buena educación, de principios morales sólidos, de buenos ejemplos y guías que impidan o subsanen posibles errores. Alberto Rosas recibió supuestamente una buena educación (en

contraposición a la ignorancia de Carmen) y creció en un "buen" medio ambiente (en contraposición al patio de lavanderas) y, sin embargo, es el agente encargado de hacer caer a Carmen.

Los héroes y las heroínas de Delgado, en sus tres novelas son gente humilde y provinciana, que a derechas obran siempre católicamente y dan ejemplos de moralidad cristiana. El mal viene a sus novelas por la vía de gente no humilde: del calavera Rosas; de los parientes ricos, desnaturalizados por sus torpes avaricias y las apenas miradas costumbres parisienses, en que vinculán su horror a lo cursi y a cuanto con estrecho criterio juzgan de mal tono (242).

Los personajes que pertenecen a la clase más baja son Carmen y Gabriel, en La Calandria. El Rodolfo de Angelina, como la familia provinciana de Los parientes ricos pertenecen a una clase media venida a menos.¹⁶ A este grupo lo engloba Ramírez en el término "humilde", que aquí se entiende simplemente como no rico. Estos personajes obran "católicamente", hasta que entran en contacto con los "no humildes", es decir, con los ricos. Esta lista está encabezada por Alberto Rosas; Ramírez no incluye a Eduardo Ortiz. Tampoco incluye en la lista de los "malos" a Magdalena --aunque no pertenezca al grupo de los no humildes--, ciertamente otro agente importante en la caída de Carmen. Los otros malos son "los parientes ricos", quienes, a su vez, parecen haber desarrollado el mal durante su estancia en París, aunque alguna mala simiente llevaban

¹⁶ Al igual, por cierto, que el propio Delgado.

ya, puesto que también están "desnaturalizados por sus torpes avaricias".

Casi para finalizar, Ramírez Cabañas se ocupa brevemente del estilo: "El estilo de don Rafael Delgado fue siempre terso, elegante, castizo sin rebuscamientos, sin torpes empleos de términos y giros anticuados" (243). Esta buena opinión no está exenta de reparos: "En algunos casos la sencillez de su lenguaje llega a pecar por mal gusto, como en algunas, poquísimas, de las frases que acoge en las páginas de Angelina" (243). Pese a estas pequeñas manchas, el balance es positivo: "en general es elegante, suelto; lleno de viveza y propiedad en sus diálogos" (243).

El último párrafo reboza de alabanzas a la persona del novelista: la bondad, la modestia, reconocida por discípulos y amigos; era un buen conversador. Es decir, Delgado vivió apegado a los valores cristianos, ejerciendo tanto el magisterio como su literatura dentro de la idea humanista de una conjunción entre la enseñanza y la belleza.

3 Antes del centenario (1923-1941))

Entre el año de la muerte de Delgado (1914) y el centenario de su nacimiento (1953), aparecieron algunos artículos esporádicos sobre el veracruzano. Varios se publicaron en la revista orizabeña La Calandria, nombrada así precisamente en honor de la primera novela de Delgado.¹ Por lo pronto, baste decir que esta revista se ocupaba de diversos aspectos de la vida orizabeña y que ocasionalmente incluía artículos escritos por los discípulos sobrevivientes de Delgado -- sobre todo con recuerdos personales--, y algunos poemas y cuentos del veracruzano.

Entre las otras publicaciones, podemos mencionar en Revista de Revistas el artículo "Don Rafael Delgado" (14.697 (1923): 36) de José de Velázquez. Se trata de una evocación sobre todo del poeta. Velázquez no fue discípulo de Delgado, pero tuvo oportunidad de escucharlo. Compara al veracruzano con Pereda, a quien considera como "hermano gemelo" del maestro y quien le ayudó a comprenderlo.

Velázquez transcribe un soneto del escritor que le causó una fuerte impresión. Lamenta que Delgado se haya encerrado en la soledad de la vida provinciana, pero sobre todo, deplora que la tumba del novelista y su memoria hayan caído ya prácticamente en el olvido.

¹ En el capítulo VI se dedicará una breve sección a esta revista.

En El Univeral Ilustrado de Puebla apareció un artículo de Pedro Caffarel Peralta, uno de los últimos discípulos del novelista, titulado "Rafael Delgado" (13.404 (5 feb. 1925): 46, 57). Este texto recuerda, siempre en términos elogiosos y positivos, al maestro muerto hace once años; el propósito no es crítico. No hay información fresca sino más bien repeticiones de información de escritos previos. Este tono evocador y apologético predomina en los artículos de los discípulos de Delgado.

De mayor interés resultan dos textos publicados en este periodo --1941 y 1953--: uno por Paul Allemand, publicado en los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en 1931 y el otro, diez años después, de Ernest R. Moore y James G. Bickley.²

3. 1 Paul Allemand³

Paul Allemand publicó en los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología (1931) el extenso artículo "Rafael Delgado, costumbrista mexicano". Este académico de la Universidad de Texas se interesa en la literatura mexicana en general, y en particular, en el estado de la

² En dos entregas: "Rafael Delgado. I", en El Libro y el Pueblo (14.4 (sept.-oct. 1941): 22-31 y 14.5 (nov.-dic.): 13-33.

³ "Rafael Delgado, costumbrista mexicano," Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 8 (1931): 147-236.

novelística, según su impresión, inferior al de otros géneros como la poesía o el drama. Se ocupó de Delgado por haber escuchado en un curso que era "de lo mejor en el ramo de la novela" (147). Es decir, ya para 1931 Delgado tenía la fama, entre los académicos estadounidenses, de ser uno de los novelistas más sobresalientes del siglo XIX. Este artículo se basa en la tesis que para obtener el grado de Maestro en Letras presentó en su universidad, en 1930. Desde ahí, el estudioso afirma que la investigación sobre Delgado no fue del todo fácil, entre otras cosas porque "una obra" del veracruzano le fue inconseguible.⁴ Después de los prólogos de Sosa, su estudio es el más completo hasta ese momento (1931), pues incluye no sólo información sobre Delgado, crítica sobre sus obras en general, sino una bibliografía de y sobre Delgado, unos sonetos inéditos y tres artículos sobre el maestro.

Allemand agradece a su maestra N. L. Weisinger, a C. E. Castañeda, a Julio Torri, C. C. Glascock y F. Stovall haber leído su artículo, y especialmente a J. R. Spell.

El investigador arranca con la vida de Delgado, que le parece el punto de partida obligado para el estudio de cualquier obra. De inicio, Allemand sólo contaba con los datos biográficos obtenidos por Francisco Sosa en el volumen Cuentos y notas (Biblioteca de Autores Mexicanos 42), pero incrementó sus datos con informantes desde Orizaba, Jalapa y

⁴ Aunque no dice cuál, la ausencia de comentarios a la última novela de Delgado, Historia vulgar, indica que fue ésta.

México. Usa, además, artículos periodísticos como los de José de Jesús Núñez y Domínguez, Federico Gamboa y Ciro Ceballos. Según él, se ha escrito poco sobre Delgado, tal vez debido a que murió "cuando su amada patria se hallaba desgarrada por cruenta guerra civil y en vísperas del gran conflicto mundial" (148).

En ese recorrido biográfico Allemand hace un recuento de los estudios del veracruzano, de su temprana inclinación por la literatura --en particular los autores costumbristas españoles y, más tarde, los escritores franceses--, de la presencia del factor religioso en su vida. Destaca entre las características delgadianas: "su sensible corazón, su espíritu religioso, la tendencia romántica, acendrado patriotismo y dulce melancolía" (154). Traza luego sus primeras incursiones en el teatro y su papel en la Sociedad Sánchez Oropeza. Entre los trabajos que leyó en las sesiones de esa Sociedad, Allemand recuerda "El amor a los libros", donde Delgado recomienda como base para cualquier biblioteca cuatro libros: la Biblia, la Imitación de Cristo, la Historia patria y Don Quijote. Coincide, como casi todos los críticos, en que "su reputación literaria se cifra principalmente en sus novelas" (158).

Sobre la personalidad del novelista, Allemand también concuerda con otros escritores en cuanto a la modestia y retraimiento, además de "su exquisita sensibilidad y su dulce melancolía" (157). El crítico termina la parte biográfica con un elogio, en un tono muy cercano al de un

discurso encargado a un literato veracruzano para conmemorar a un escritor muerto:

Con la muerte de Delgado perdió el Estado de Veracruz y la República Mexicana uno de sus mejores y más ilustres hijos. Hombre de finísima cultura, maestro abnegado, poeta, aplaudido dramaturgo, cuentista ameno y distinguido novelista. Delgado ha dejado tras sí gran número de discípulos que de él se acuerdan con cariño y admiración. Ojalá que uniendo sus esfuerzos (los discípulos de Delgado) logren, en un porvenir no muy lejano, hacer que muchos conozcan y aprecien al ilustre pintor de su hermoso suelo, cuya obra es todavía ignorada de la inmensa mayoría de sus conciudadanos (158).

La siguiente sección del largo artículo se titula "Obras menores de Rafael Delgado" y tiene distintos apartados. Comienza con la "Crítica" y las conferencias que pronunció en las sesiones de la Sociedad Sánchez Oropeza. En el prólogo a sus Lecciones de literatura⁵ (1904) se observa, según Allemand, la inclinación de Delgado hacia "las tendencias modernas", al criticar a otros autores de obras didácticas, que las ignoran. Sin embargo, el veracruzano está a favor de "las tendencias modernas" sólo en la prosa, pues en la poesía se manifiesta en contra de la "ampulosidad" en el estilo y de

los decadentes innovadores, diciendo que él no cree que haya palabras de colores (...) pero asienta que las palabras despiertan en nuestra mente por sí o por asociación de ideas la impresión de un color, y conmueven nuestros sentidos con la imagen correspondiente (159).

⁵ Allemand no menciona, pese a que el propio novelista sí lo hace, que las Lecciones de Delgado están basadas en gran medida en el texto del francés Émile Lefranc, Traité théorique et pratique de littérature, style et composition (1871),

Se trata de un ataque al modernismo en la poesía.⁶

En el manual escolar del profesor,

Sale Delgado a campar por los fueros del realismo contestando a sus detractores, que le hacen el cargo de recrearse en la descripción de fealdades físicas y de horrores morales, que una cosa es el método, y otra el mal gusto de los autores (159),

en un claro eco de las ideas vertidas en La cuestión palpitante de Emilia Pardo Bazán. En esa misma línea, pero sin mencionar a doña Emilia, para Allemand, Delgado es realista como Cervantes: "hace hincapié en el credo realista que quiere ser fiel a la verdad y reproducir con exactitud el mundo, tanto físico como moral, una mezcla de bien y de mal, de cosas bellas y de ordinariieces" (160). El estadounidense sigue la estética "de su muy admirado D. Marcelino Menéndez Pelayo", para quien "la belleza consiste en la visión y reproducción exactas de la naturaleza idealizada" (161). Es decir, para él, Delgado persigue y consigue, "con éxito poco común", un "idealismo realista, la verdad idealizada" (161). En otras palabras, lo ubica plenamente dentro de la tradición de la novelística española.

Allemand recorre los diversos géneros que practicó Delgado. Al teatro no contribuyó de manera significativa (163), aunque guarda algunas palabras amables para el

⁶ En un artículo de Habacuc C. Marín sobre Rafael Delgado, incluido en un apéndice de Allemand, este autor escribe: "Hombre criado a pechos de la clásica literatura castellana, intransigente de suyo con modas literarias que no derivaran del siglo de oro de las letras españolas, arremetió contra las nuevas escuelas, englobándolas injustamente en un término depresivo: <decadentismo>" (232).

monólogo "Antes de la boda", pues le parece que "tiene originalidad y sus puntas de moral. El estilo es pulido, liso y fácil como todo lo de Delgado" (164).

A los cuentos los clasifica en "autobiográficos; cuadros de costumbres, que son los más, e históricos" (165). No podía faltar la mención al nacionalismo de Delgado, relacionado aquí con el costumbrismo. Lo que más le agrada a Allemand de los relatos del veracruzano es su

mexicanismo: todos tienen el sabor de la tierra, un saborcito que los que han vivido algún tiempo en México y tenido oportunidad de tratar con aquel sufrido, melancólico y religioso pueblo no pueden olvidar. Son unos cuadritos de costumbres en que la brillantez de colorido y la pureza de las líneas rivalizan con la verdad de las descripciones (170).

Más adelante insistirá en este punto:

Creemos que el objeto principal de Delgado al escribir La Calandria ha sido darnos un cuadro real y verdadero de la vida del pueblo mexicano, de ese pueblo sufrido y valiente que él tanto quería. Las penas y los goces, las esperanzas y las tristezas y los vicios de sus queridos hijos orizabeños, le han guiado al escribir estas páginas tristes (188-189).

Y terminará por ampliar el alcance del nacionalismo de Delgado al ámbito latinoamericano:

Escuchando la voz del poeta argentino Esteban Echeverría que abogó por una literatura genuinamente americana sin material europeo para sus producciones, Delgado comparte con Micrós la gloria de haber expresado con más perfección la idiosincracia del pueblo mexicano, dándonos en La Calandria una obra que es a la vez nacional y regional. No hay en la novela de modesto orizabeño ni reminiscencia de costumbres extranjeras. Se desarrolla en un medio mexicano; palpita en cada una de sus páginas el sentimiento que caracteriza al pueblo de Anáhuac (190).

Encontramos aquí implícita la idea de que la literatura mexicana es parte de la española, por un lado, y, por otro, la idea de que el mexicanismo de Delgado se ubica en el contenido, pues Allemand ha ubicado ya al veracruzano en la corriente realista, que llegó a México vía la literatura española, con una cierta dosis --ya muy menguada-- de la versión francesa.

En los cuentos Allemand no encuentra la influencia de Daudet, como afirmó Sosa, más que ocasionalmente.

La siguiente sección está dedicada a la poesía, a la que el crítico le encuentra deficiencias como la siguiente: "Nuestra impresión por lo que toca a Delgado como pintor de la naturaleza, es que sobra academicismo y falta originalidad" (173). En su lírica, Allemand detecta un temperamento romántico.

La sección de narrativa está significativamente titulada "Sus novelas de costumbres". Allemand se basa en gran medida en el libro de Carlos González Peña, Historia de la literatura mexicana,⁷ según quien la novela de costumbres aparece con José Tomás de Cuéllar, seguido después por Delgado y Micrós. En la época de Delgado, sigue Allemand,

la novela mexicana se inspira en las producciones de los grandes prosistas europeos, principalmente franceses y españoles, con tendencias muy marcadas hacia el realismo. Nótase en ella preocupación creciente por reproducir con fidelidad y exactitud los accidentes todos, así los más comunes y sencillos

⁷ En el capítulo V me ocuparé del lugar que se otorga a Delgado en algunas de las historias de la literatura mexicana, como la de González Peña.

como los más complicados que forman la trama inmensa de la vida en el ambiente nacional (178).

"Rabasa, López Portillo y Rojas y Delgado forman la trilogía de novelista mexicanos que dentro del realismo procedían de cepa española" (González Peña 445), cita Allemand a González Peña (179). El estadounidense no quiere discutir por el momento la declaración del historiador de la literatura y pasa a comentar las novelas.

Al tema de la primera de las novelas, La Calandria, lo califica de "muy sencillo" --como muchos otros críticos antes y después.

Para Allemand la mala suerte tiene un papel importante en la novela; sin embargo, a medida que avanza en su escrito, incursiona cada vez más profundamente en alguna idea de predeterminación. Por ello, para el estadounidense, Carmen va a parar a casa de Magdalena. Luego, la joven "parece ser víctima de la suerte más bien que expiadora de pasajero olvido" (180). En otros términos, pese a no hablar de determinismo, para el estadounidense sí hay alguna idea de predeterminación, en la forma de mala suerte.

Cuando Carmen no logra convencer a Gabriel de su amor, "presa de terrible angustia y también de despecho" (181), elige a Rosas frente a los desprecios del carpintero. Este sentimiento de Carmen incide también en su fin.

En esta crítica no aparecen en ningún momento la dimensión social, las aspiraciones de ascenso social de Carmen, su situación híbrida al ser hija de un catrín y de una lavandera. Es curioso que en una nota a pie este

estudioso refute a Alfred Coester, quien en The Literary History of Spanish America (1912) dice que Carmen "ha sido criada para amar un lujo que le está vedado a su situación".⁸ Según Allemand, "no hay nada en la novela que justifique tal aserción" (180). Su refutación va en el sentido del tiempo que Carmen pasó junto a su padre: el crítico calcula que no fueron más de tres años.

Ese no es el problema, según mi parecer. Por una parte, no encuentro nada en la novela que indique que Guadalupe, Carmen y Eduardo Ortiz hayan vivido juntos. Sí hubo un rompimiento entre Guadalupe y Ortiz⁹ después de la boda del señor, pero algún vínculo se sostuvo bajo la forma de esporádicos y pequeños subsidios forzados.¹⁰ En el mejor de los casos, es posible que Ortiz las haya visitado y dado algo de dinero.¹¹ El desacuerdo de Allemand con Coester se

⁸ El original dice: "is (...) brought up to a love of luxury beyond her station in life...".

⁹ Según doña Pancha, gracias a ella don Eduardo "volvió a dar[le a ella, doña Pancha] el semanario que le quitó a [Guadalupe]" (129), aunque no regularmente ("¡Hace meses que no me da un tlaco!" 128).

¹⁰ En el primer capítulo de la novela, ante la inminencia de la muerte de Guadalupe, doña Pancha visita a don Eduardo y luego le cuenta a Manuelita: "Me salió con que es cierto que él es el padre de Carmen; no, no, la verdad es que no se atrevió a negarlo; pero me dijo que él bastante había hecho por ellas; que las había protegido mucho; que les había dado un papel para que les fiaran ropa, aquella que compraron para Semana Santa... cuatro tiliches ¿se acuerda usted?... y que le habían pagado mal; que hoy en día no tiene dinero... pero que si Guadalupe se muere que le avise yo" (Delgado 2).

¹¹ Frente al Padre González, Eduardo Ortiz pretende haber "subvenido (e)l mantenimiento de (Carmen) desde sus primeros años" (Delgado 19): pero el lector ya sabe para ese momento que debe tomar las palabras de Ortiz con cierta cautela, y declara, además, que la joven "será atendida dignamente" y que él "velará" por ella. La promesa se cumplirá sólo parcial y eventualmente.

centra en el tiempo que la niña vivió con su padre y deja de lado la dimensión de aspiraciones sociales, que a mi modo de ver resulta fundamental.

A Allemand le parece la novela "una gran tragedia" (181), y concuerda con Ciro Ceballos en que puede compararse a "un corazón ensangrentado". Dando un paso más allá en la idea de la mala suerte, ahora escribe: "Amargamente humana es La Calandria, y de no conocer la fe inquebrantable del autor, tentado estaría el lector a decir que pasea por sus páginas cierto fatalismo oriental" (181). También ubica a la novela dentro "del más puro realismo" y la califica de "drama pasional".

Carmen "parece ser arrastrada por las circunstancias y por las costumbres de la sociedad en que vive al triste fin que con horror vemos cernirse sobre ella" (182). Hay aquí ya la idea de predeterminación, de ausencia de responsabilidad de parte de la joven. Aun así, más adelante matiza al plantear lo que para él es el dilema de Carmen:

Dividida entre los atractivos de un afecto virtuoso que le brinda felicidad aún en la pobreza, y los halagos de la vanidad, las seducciones del lujo ofrecidas por boca de Rosas, rico y apuesto galán que a todo esto añade palabras de amor y juramentos de fidelidad, la joven sucumbe (182).

Pero sigue soslayando el derecho que Carmen cree tener a ascender socialmente, a vivir entre quienes considera, de alguna manera, sus pares, por vía paterna. En el planteamiento de Allemand, se trata de un conflicto de ambiciones. Ciertamente lo es, pero hay más bases para la

ambición de Carmen de las que propone Allemand, como ya se estableció. El conflicto de la joven se complica, además, por los malos consejos de Magdalena --que Allemand señala acertadamente más adelante-- y por el despecho que Carmen siente ante el rechazo de Gabriel.

Siguiendo con la idea de la mala suerte, que ya para este momento es una determinación, Allemand va más allá y señala dos coincidencias importantes de la novela (Rosas está en Xochiapan el mismo día que Gabriel, Carmen huye el mismo día que su padre la recogerá), "así como otros hechos de la novela, hacen que casi no pueda uno abstenerse de pronunciar la palabra 'fatalismo' al concluirla" (190).

Para el estadounidense el conflicto se resuelve en un momento: "un instante nada más, un beso, un baile --que llora apenas gozado--, le arrebatan la felicidad soñada y preparan la catástrofe final". En mi opinión, habría al menos dos matices que señalar: por un lado, no se trata de un problema que se resuelva en un instante, pues Carmen se pasa la novela vacilando entre Gabriel y Rosas. Y cada resolución tomada es revertida en favor del otro hombre. Por otro, la idea que tiene Carmen de "la felicidad soñada" se vincula más con una vida de lujo y comodidades con Rosas, que con otra de amor sincero con Gabriel, en una situación económica más apretada.

Para Allemand, la disyuntiva de Carmen es la de "muchas jóvenes de la clase pobre", que se deslumbran con "los ofrecimientos interesados de seductores de profesión" para

luego ser "abandonadas hasta caer en la miseria y acabar [...] en la casa de prostitución o el hospital" (182-183), como le sucederá trece años después de La Calandria a la Santa de Gamboa.

Allemand reduce la causa de la caída de Carmen al despecho: primero ante el regaño de doña Pancha y luego ante el rechazo de Gabriel. Ciertamente, creo yo, el despecho juega un papel, pero es importante recordar que la altanería que Carmen muestra con doña Pancha está dada en gran medida por lo que la joven considera su status social superior al de las lavanderas de la vecindad. Es cierto también que Carmen tiene cualidades, como escribe Allemand: "joven bella, ingenua, obsequiosa con todos" (183), pero el crítico soslaya sus evidentes defectos --desde el punto de vista del narrador, es decir, acorde con un comportamiento respetable para una mujer decente de su época--, como su falta de interés e incluso rechazo a los niños, su coquetería que algunas vecinas consideran excesiva, su constante admiración hacia el modo de vida de su media hermana.

Acierta Allemand en su apreciación de la tridimensionalidad de los personajes de Delgado, quien sabe, según el crítico, "que no hay hombre ni mujer enteramente bueno o malo" (184). De nuevo, yo agregaría otro matiz: existe la idea en Delgado de dar tridimensionalidad a sus personajes, y por ello da al lector algunos datos que quisieran redondearlos. Sin embargo, creo que en algunos casos este intento es fallido, pues, en última instancia,

sus personajes caen con nitidez de un lado o del otro. Así, el catrín, pese a tener respeto por las sotanas, no cesa en su deseo de seducir a Carmen; Malenita, pese a haber ayudado monetariamente a la madre de Carmen durante su enfermedad y haber dado algo de dinero para el entierro de la Calandria, no logra desvanecer la mala idea que de ella da el narrador. Por otro lado Gabriel, pese a tener relaciones sexuales con una muchacha cuya identidad no se nos da a conocer, siempre respeta a Carmen, al grado de no darle ni siquiera un beso.

Allemand coloca una gran responsabilidad a don Eduardo Ortiz, a quien define como "el hombre del mundo de los tiempos modernos" (184). Según el crítico, al saber don Eduardo de la huida de Carmen, pronuncia "la idea moral del autor en esta novela": "Cada uno abre a sus pies el abismo de su propia desgracia... Carmen no ha sido la excepción de la regla", en cierta contradicción con la idea de determinismo que se ha venido conformando a través de su análisis. No creo que sea don Eduardo el portavoz de la moralidad de la novela, entre otras cosas, porque no se ha caracterizado por haber llevado una vida precisamente moral. La voz absoluta de la rectitud y la moralidad provienen de la figura del sacerdote: del Padre González. Entre los personajes, el Padre es la figura más íntegra y moral en la novela; su único "defecto" parece ser una cierta ingenuidad, que Allemand califica de nota humorística (el Padre González afirma con toda certeza que Carmen no está enamorada. "¡Qué cieguitos estarían!", dice Allemand). El estadounidense se

percata de los valores del sacerdote, pero limita más al personaje a su ámbito religioso, sin llegar a atribuirle el peso de la voz moral en la novela:

Esta novela pone en relieve el respeto que siente Delgado por la religión, ya que escoge para representarla a un hombre como el Padre González, piadoso, recto, ilustrado, de costumbres sencillas, si bien algo ingenuo (189).

En cualquier caso, a Allemand le parece que los personajes de Delgado rebosan "vida, individualidad y verdad" (184). Concuerta con Ciro B. Ceballos, a quien cita: "Sus personajes son legítimos, tienen sangre criolla en las arterias, los vemos todos los días, vegetan por doquiera [...]". Se repite aquí la idea expresada numerosas veces, de que los personajes del veracruzano son "de carne y hueso", que están vivos y son verdaderos.

En cuanto a su estilo, "es liso y elegante, pero ante todo es natural, tan libre de preciosidades como de descuidos, y siempre adoptado a las circunstancias y a los caracteres" (185).

Allemand subraya el costumbrismo de Delgado con respecto al diálogo: las conversaciones "rústicas" entre Gabriel y sus amigos son inimitables "por el realismo del lenguaje más parecen copias de conversaciones taquigrafiadas que obra de autor" (185). Encuentro aquí también implícita la idea de Zola de ir a la realidad, a la sociedad, en busca de modelos verdaderos y reales, de "documentos humanos". Más adelante, Allemand vuelve a complementar la ubicación de la narrativa de Delgado dentro del costumbrismo, con una

terminología naturalista pero en una comparación excesiva: Delgado usa "el bisturí de analista al modo de Bourget" (188).

Como ejemplos de los cuadros costumbristas en la novela, Allemand cita la vida en una vecindad, el velorio, lo que son los gremios y sus ceremonias religiosas, un baile de cumpleaños, un domingo en Pluviosilla. Así, "con elementos sencillos nos ha dado un cuadro perfecto de costumbres, notable por la exactitud con que reproduce la realidad de la vida en todos sus caracteres y situaciones" (189). En esta misma vena, el crítico no puede dejar de vincular a Delgado con Pereda:

Me parece que después de leer La Calandria está uno tan enterado de la vida en una población pequeña de México, --digamos mejor Veracruz-- como lo está uno de la vida de los atribulados pescadores santanderinos al acabar Sotileza (186).

Le otorga así a La Calandria, como muchos otros críticos después, un carácter documental histórico, un testimonio de un modo de vida ya desaparecido.

El estadounidense explica y justifica lo que para algunos puede considerarse como un "colorido algo subido" de las descripciones de paisajes de Delgado, a través de la naturaleza misma: "Delgado tiene ante sí la flora tropical de perfumes y colores embriagadores, las majestuosas cordilleras y el azul inmaculado del firmamento veracruzano" (185). Llevado al paisaje, es el mismo argumento que usaban para defenderse realistas y naturalistas ante los ataques de

feísmo: la realidad de sus novelas era sórdida porque la realidad referencial lo era.

Basándose en --y creyendo a pie juntillas-- las declaraciones del propio Delgado, Allemand opina que

este libro es esencialmente obra de arte, que a todas luces no la escribió el autor para que fuese vehículo de sus ideas. Diríamos además que La Calandria se acerca mucho al ideal objetivista del credo realista. Casi parece imposible que el autor de los cuentos, muchos de ellos autobiográficos, casi todos de muy marcado subjetivismo, haya podido escribir un libro tan impersonal. Esta hazaña revela en su autor profundo conocimiento de las reglas que rigen el arte literario moderno y habilidad para aplicarlas (188).

Allemand ciertamente tiene una excelente idea de Delgado como novelista, pues llega a colocarlo por encima de algunas de las novelas de Pérez Galdós y de Pereda. De nuevo, basándose en las declaraciones del propio Delgado, escribe:

Es pues evidente que La Calandria no es obra de propaganda sino de arte puro. Gran crédito merece Delgado por haber sabido evitar un escollo en que se estrellaron algunos de los más encumbrados novelistas españoles, tales como Galdós y el mismo Pereda, a quien Delgado tanto admira (189).

Allemand percibe el maniqueísmo de Delgado y lo cree:

"¡Qué hermoso tipo de aldeano es Gabriel, y qué mexicano!" (181). "Está dotado de una honradez natural, común entre los hijos del pueblo mexicano, que por desgracia muchos llegan a perder por la fuerza de los malos ejemplos de los de arriba" (181). Esta división social está presente también en Los parientes ricos. Escribe Allemand que "Delgado ama a los pobres y caídos, y los prefiere siempre, así es que los miembros de la familia pobres son todas personas buenas y

virtuosas" (205). Es cierto, pero de nuevo, habría algún matiz que añadir. En La Calandria, por ejemplo, Gabriel es básicamente honrado, pero no es totalmente "bueno y virtuoso", puesto que, además de ser orgulloso y vanidoso, tiene relaciones sexuales con una joven anónima que lo hacen sentir culpable; Carmen también no sólo es orgullosa y vanidosa, sino ambiciosa y coqueta --características todas contrarias a los valores admirados por el narrador.

Pese a que acaba de afirmar que La Calandria "no es obra de propaganda sino de arte puro", Allemand deduce que el hecho de que prácticamente todos los pobres sean buenos y prácticamente todos los ricos sean malos "parece indicar en nuestro novelista cierta preocupación, cierta tendencia trascendental y deseo de llegar a conclusiones fijas de antemano en la mente del autor más bien que sacadas de los hechos" (206).

Después de una larga exposición de las tres novelas de Delgado que Allemand estudió, con base en críticos estadounidenses y mexicanos, intenta colocar al autor dentro del panorama de la literatura mexicana. S. L. Millard Rosenbery cataloga a Delgado como "el mejor representante de la novela romántica mexicana" (210), pero también como "el principal representante de la novela de costumbres naturalistas" (211). El romanticismo lo han encontrado los críticos particularmente en Angelina, novela que Julio Torri consideró "una novela sentimental" (212). Alfred Coester coloca a Delgado en el naturalismo, junto con Emilio Rabasa

y José López Portillo y Rojas. "Los más, sin embargo, clasifican a Delgado como realista" (211), como López Portillo y Rojas, Silvestre Moreno Cora y Miguel Galindo, al igual que Julio Jiménez Rueda, Carlos González Peña y José Ramírez Cabañas. Concluye Allemand: "Hemos, pues, de clasificarlas [las otras novelas] ya sea como dentro de la producción realista o naturalista" (212). Nótese que Allemand continúa, así, el uso de estos dos términos como sinónimos, aunque más adelante puntualiza el naturalismo "al modo de Zola" (212) porque, dice, Delgado

tiene sentimientos demasiado elevados y exquisitos, y profesa una moral demasiado pura como para complacerse en la contemplación de lo éticamente feo y para tratar de reproducirlo (212).

El estadounidense llega a la siguiente definición de las novelas del veracruzano: "En síntesis, podríamos decir que Delgado es romántico por temperamento, realista por convicción y clásico por su estilo" (213).

Con base en los críticos antes mencionados, Allemand llega a la siguiente conclusión:

Las anteriores declaraciones parecen darle a Delgado el primer puesto como novelista mexicano; y es muy de notar que la crítica literaria en recientes años -- disipadas ya las corrientes de ideas que hacen difícil el juzgar en su justo valor la obra de un autor en vida-- le es cada vez más favorable (215).

No limita el sobresaliente papel del veracruzano al siglo XIX, sino que lo coloca en el primer puesto "como novelista mexicano". Pese a su alta calidad, para Allemand, "no se le ha dado a Delgado todo lo que se merece, y su fama ha de difundirse mucho más en años venideros" (215). Ello se

finalmente intentan ubicar a Delgado en la historia de la literatura mexicana.

La tesis de Allemand --al menos una parte importante de ella-- llegó a conocerse en México a través del artículo mencionado, pero la de James Bickley nunca se publicó completa, ni en Estados Unidos ni en nuestro país, pese a ser --para 1935-- la investigación más documentada y amplia sobre Delgado.¹³ Como Allemand, Bickley realizó su investigación cuando todavía vivían personas que habían conocido a Delgado, como amigos o discípulos. Entre éstos, Bickley contó con la importante participación de Miguel Hernández Jáuregui, heredero de parte de los libros y de los papeles de su maestro.¹⁴

En The Life and Works of Rafael Delgado se basaron Bickley y Moore para redactar tres versiones: la de El Libro y el Pueblo (en sus dos entregas), la de la Revista Iberoamericana y la del Novedades (en el centenario del nacimiento de Delgado) --en orden cronológico. La primera y la tercera versiones son prácticamente iguales (salvo un párrafo adicional en la presentación del texto en la primera entrega de la primera versión y la bibliografía de y sobre Delgado en la segunda entrega); la segunda versión (de la

¹³ Debo a la amabilidad y persistencia de la Dra. Sara Poot Herrera, de la Universidad de California en Santa Barbara, el acceso a este trabajo.

¹⁴ Como consta en el Testamento anexo en la tesis doctoral de Bickley. Las pesquisas que he realizado, tanto en Orizaba como en Xalapa, para intentar localizar algunos documentos o cartas dispersas de Delgado que aún pudieran conservarse, han resultado infructuosas.

Revista Iberoamericana) lleva sólo una pequeña parte inicial (reproducida en las otras dos publicaciones), a manera de introducción, e incluye, como su nombre lo indica, la "Bibliografía" (6.11 (feb. 1943): 155-202) de y sobre Delgado.

El Libro y el Pueblo era el "órgano del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública", como consta en el colofón, y se enviaba "gratuitamente a quien lo solicite". En 1941, cuando apareció el artículo de Bickley y Moore --en dos entregas-- que aquí nos ocupa, el secretario de la dependencia era Octavio Véjar Vázquez y el jefe del Departamento de bibliotecas era Mauricio Magdaleno, quien publicaba con frecuencia en la revista. En 1941, cuando reapareció, los redactores responsables eran Antonio Acevedo y Andrés Henestrosa. Tuvo una primera época entre 1922 y 1935 (Martínez 1991 67).¹⁵ Se publicaban cinco números por año. Era un órgano oficial, con un título imbuido de un entusiasmo postrevolucionario, de inspiración vasconceliana.

La publicación de un artículo en esta revista supone, pues, una amplia difusión a nivel nacional. Tanto los críticos que ahí escriben como los autores de los que se ocupan los distintos artículos estarían avalados, asimismo,

¹⁵ Es decir, se fundó siendo presidente Alvaro Obregón, con José Vasconcelos a cargo de la cartera de educación; continuó bajo Plutarco Elías Calles, con Manuel Puig Cassauranc y Moisés Sáenz en el sector educativo. Magdaleno fue miembro de la Academia de la Lengua desde 1957; Acevedo ingresó en 1969; Andrés Henestrosa pertenece a la Academia de la Lengua desde 1964; Puig ingresó a la misma institución en 1934.

primera razón por la que se ocupan de él es que "han sido su vida y obra literaria una historia parcial, pero bien clara, del proceso intelectual mexicano desde 1875 hasta 1910" (22).¹⁸ Es ésta una afirmación importante, pues Delgado es una especie de escaparate literario en donde coexisten varias corrientes literarias que flotaban de manera simultánea en México a fines del siglo XIX, a saber, algunos restos del neoclasicismo, el romanticismo, el costumbrismo, llegando hasta el realismo --corriente en la que se le ha ubicado tradicionalmente.

Con términos que recuerdan una línea sociologizante y siguiendo las líneas existentes en la crítica literaria de mediados del siglo XX, Moore y Bickley escriben que Delgado "sabía expresar lo que la mayoría de la clase que él representaba no pudo menos que callar y llevarse a la tumba, sin comunicarnos lo poco o mucho que la vida les había enseñado" (22).

La segunda razón por la que "importa conocer la obra y la vida de Rafael Delgado" es que

siendo la labor literaria de Delgado más bien creadora que sintetizadora, estética y no histórica, él necesitaba el don que pocos tienen de expresar por medio de la palabra --débil puente entre la luz del pasado, el crepúsculo del presente y la oscuridad del futuro-- la amplitud de sus exploraciones, tanto en el mundo externo como en su reflejo interior, orgánico. Tenía este don, en grado envidiable, Rafael Delgado (22).

¹⁸ Utilizaré la paginación del artículo aparecido en El Libro y el Pueblo por ser el primero en términos cronológicos.

Para los estadounidenses la literatura no es un oficio sino un don --concepto con reminiscencias románticas--, que el veracruzano, a su parecer, tenía "en grado envidiable". En otros términos, la segunda razón por la que vale la pena ocuparse de Delgado es su talento literario.¹⁹

La publicación de La Calandria en la Revista Nacional de Letras y Ciencias dio a conocer a Delgado fuera de su estado natal.²⁰ Ésta es "su primera y mejor conocida novela", dicen los estadounidenses. "Aún hoy se la considera una de las mejores novelas mexicanas del siglo XIX" (25).

Los historiadores de la literatura recorren la carrera literaria de Delgado, a la par que la laboral y docente. Mencionan que una propuesta matrimonial rechazada --ya en su edad madura--, "indujo a Delgado a buscar consuelo en bebidas alcohólicas". "Sea cual fuere la causa, es bien sabido que los últimos años de su vida bebió con exceso, llegando a menudo al estado de intoxicación completa" (28). Esta faceta de Delgado no la mencionan otros críticos que elaboran algún tipo de esbozo biográfico. Es probable que al menos parte de los orizabeños que lo conocieron hayan estado

¹⁹ En el recorrido de los escritos de Delgado, estos autores empiezan por su poesía y textos dramáticos, a los que califican como "obritas, [que] aunque bien recibidas por la gente orizabeña, fueron olvidadas pronto y no sin justicia" (25). En los inicios de la carrera literaria del cordobés, escribió cuentos y estudios críticos. A sus cuentos los llaman "cuadros de costumbres", y entre los mejores consideran a "La gata" y "El caballerango".

²⁰ Durante la estancia de Delgado en la ciudad de México publicó en El Tiempo, El País, la Revista Azul, la Revista Moderna, al tiempo que seguía publicando en periódicos veracruzanos.

al tanto de esta debilidad, pero es probable también que no la hayan mencionado con el fin de no opacar la memoria del maestro y/o porque hayan considerado que este dato era ajeno a una valoración literaria de la obra de Delgado.²¹

Sus últimos años fueron de una "existencia sumamente triste y solitaria"; "no tenía hogar ni familia, y esto sin duda contribuyó mucho a la pereza, a la melancolía y al mal genio que caracterizaron sus últimos años" (28).²²

Evitando expresamente un paresurado juicio histórico-literario, los autores dicen abiertamente: "No vamos a decir que Delgado es regionalista y por lo tanto costumbrista, o que en Los parientes ricos acaba por aceptar sin remedio el naturalismo doctrinario" (30). En lugar de ello, dicen: "Después de leer sus novelas y cuentos, nos preguntamos: "¿qué clase de experiencia nos comunica el autor? (30)" Hay aquí la idea (al menos en cuanto declaración) de una experiencia personal de parte de cada lector --tal vez

²¹ La única otra mención a algún aspecto negativo de la vida de Delgado aparece en una carta de Domingo Ortega al editor de la revista orizabeña La Calandria, donde hace referencia a un artículo Gabriel Cházaro --también colaborador de esa revista-- en La Opinión (periódico publicado en Los Angeles, donde residía Ortega). Según Ortega, el artículo de Cházaro está escrito con mala fe y no es la celebración del centenario del escritor muerto el momento adecuado para aludir a un "tema, si no escabroso, al menos no adecuado para el momento" (Ortega 7). Por la carta, el artículo parece referirse más bien al celibato de Delgado y a las causas por las que nunca se casó.

²² Una segunda mención a un "súbito arrebató de ira" de parte de Delgado aparece en el artículo de Habacuc C. Marín incluido en el Apéndice del artículo de Paul Allemand (231-233).

proveniente de I. A. Richards²³--, que se encamina al concepto de los receptores y de sus valores, como parte importante de la valoración literaria, si bien con un énfasis en la experiencia literaria personal.

Como muchos otros críticos, los estadounidenses usan los adjetivos "sencillo" y "franco" para hablar, ya sea de Delgado, de los lugares donde vivió, ya de sus novelas. En este caso, se trata de "lugareños sencillos" entre los que vivió Delgado. Un corolario de la sencillez parece ser la falta de una dimensión intelectual, o al menos de poca profundidad. Así, dicen los autores, "aceptamos, pues, que no encontramos en sus obras grandes pensamientos, y que hay otro aspecto del vivir que importa tanto o más que el intelectual" (30).

Otros términos usados frecuentemente con respecto a Delgado son "observador" y "psicólogo": "Delgado, por el milagro de la palabra [...] logró despertar en el lector la ilusión de ser partícipe en esta vida hondamente emocional" (30). La observación aquí sería que ésta puede no ser una característica privativa de Delgado, sino que puede aplicarse a una innumerable cantidad de escritores.

El resumen que estos estadounidenses proporcionan de La Calandria es el siguiente:

Contra el fondo del próspero pueblo industrial de Pluviosilla (Orizaba), en tiempos de Porfirio Díaz,

²³ Richards --cuyos intereses eran primordialmente de orden psicológico-- expuso en Principles of Literary Criticism (1924) la importancia del efecto de la poesía en cada lector (Wellek 265).

refiere la historia trágica del amor de una lavandera joven y hermosa, hija natural de un rico, y un ebanista pobre y honrado. La hermosura de Carmen la hace un bocado tentador para un joven calavera acomodado que la seduce y luego la abandona. Deshecha su reputación, muere de vergüenza (30).

Los historiadores ubican la novela en su espacio físico y temporal: un "próspero pueblo industrial [...] en tiempos de Porfirio Díaz". La historia es definida como "trágica". No mencionan corrientes ni tendencias literarias, como anunciaron al principio de su artículo. De nueva cuenta, como todos los demás críticos, no encuentran o no consideran importante las posibles bases que Carmen pueda tener para el deseo de ascenso social. La acción de la novela, como para muchos otros críticos, viene del calavera que decide seducirla y luego abandonarla. Llama la atención también el resumen del final: "Deshecha su reputación, muere de vergüenza". Como otros críticos, no hablan expresamente de suicidio, sino de muerte por vergüenza.

Aun cuando es una síntesis en la que ciertamente no se puede incluir todo, es importante también que dejen de lado, en cierto sentido, la participación de Carmen en su destino, es decir, sus características personales, su coqueteo, su idea de merecer una "vida decente".

En otra lectura, o complementariamente, podría decirse que se suicida por desesperación, cuando se le cierran todas las puertas, incluso para una mera sobrevivencia; o bien que, asimismo, muere por falta de amor.

Esta primera entrega del artículo de Bickley y Moore termina con un resumen de lo que Delgado llevó a cabo en su

literatura: "comunicó en sus obras de ficción realidades de psicología y de descripción" (31) y con lo que su literatura puede provocarnos:

Si tenemos igual capacidad de sentir, a lo largo de sus novelas, estas vidas que él recreó, experimentaremos algo que tiene carácter propio y que, por mucho que hayamos vivido otras vidas y costumbres en otras latitudes, contribuirá a extender el horizonte de nuestro espíritu (31).

La segunda entrega de este artículo son los tres últimos párrafos del artículo del Novedades, más la Bibliografía que apareció en la Revista Iberoamericana. Aquí se ocupan brevemente, con un par de ejemplos, de la poesía de Delgado.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CAPITULO V. Las historias de la literatura mexicana
(primera serie)

A través de los textos que historian o evalúan la literatura, se tiende a preservar ideas, opiniones y valoraciones sobre los escritores, las obras, las corrientes. Cuando un historiador o crítico prestigiado ubica en un lugar preponderante a tal o cual escritor, en la medida en que se conserva su prestigio, hay una tendencia a aceptar sus juicios, de modo que puede darse una repetición un tanto mecánica de ciertas evaluaciones.

La actitud que ha prevalecido hacia el siglo XIX en el nuestro es similar. Después de 1921, ya en curso la institucionalización de la ideología de la Revolución mexicana, se impuso el mismo rubro del "retraso" decimonónico a prácticamente todo lo que allí ocurrió, junto con don Porfirio. Dentro del proceso de legitimación de la Revolución mexicana, se subrayó, comprensiblemente, todo aquello contra lo que se había luchado y con lo que se desaba terminar. Se quiso --y de hecho se logró-- hacer un corte radical entre el porfiriato --que representaba no sólo el siglo pasado, sino también la represión, lo convencional, lo anticuado: pese a la percepción que de sí mismo haya tenido o deseado tener el porfiriato-- y el siglo XX mexicano --que quería simbolizar lo opuesto: la libertad, lo moderno--, ya después de la Revolución. En palabras de Alfonso de María y Campos: "las primeras seis décadas del siglo XX vieron aparecer un torrente de ataques no siempre

bien documentados acerca de los vicios de la época" (Maria y Campos 121). No fue sino hasta la Historia moderna de México (1955-1972) de Daniel Cosío Villegas, cuando se volvieron los ojos hacia el porfiriato, sin el descarte previo permeado por la ideología de la Revolución mexicana (Hale 16-17).

Se dejó de lado el siglo XIX en muchos planos, al seguir el impulso de la renovación propuesta por la nueva ideología revolucionaria. Hacia finales de esta segunda mitad del siglo XX se ha intensificado el interés en el siglo pasado, con un mayor número de investigadores de la literatura y de la historia volviendo la mirada a lo que ocurrió hace cien años. Por ejemplo, José Emilio Pacheco ha dedicado buena parte de sus iluminadoras reflexiones a la pasada centuria; en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se ha incrementado el número de tesis de doctorado dedicadas a estudiar el siglo pasado, tanto en literatura como en historia; Enrique Krauze, en la ampliamente difundida¹ serie "Biografía del poder", dedicó la primera serie a Díaz: "Místico de la autoridad"; en la televisión comercial, hace algunos meses, terminó una telenovela --"El vuelo del águila"-- dedicada íntegramente a la figura de don Porfirio;² la editorial Clío --con el mismo Krauze, como

¹ En enero de 1987 se tiraron 30 000 ejemplares.

² Dejemos de lado por el momento aspectos como los propósitos o el enfoque. Para nuestros fines, basta aquí la mera presencia de un importante tema de nuestra historia decimonónica en un medio de comunicación de alcances y repercusiones masivas, como una telenovela.

coautor, además del guión de la telenovela-- ha publicado, también, fascículos ilustrados sobre varios personajes de la vida cultural mexicana, entre ellos, Porfirio Díaz; Emmanuel Carballo publicó en 1991 su Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX.

En el curso de este capítulo intentaré dar seguimiento a la manera en que la figura de Pafael Delgado ha sido tratada en algunas de las historias de la literatura mexicana más representativas de este siglo.

A fines de la década de los veinte --en 1928-- aparecen dos historias de la literatura mexicana: la Historia de la literatura mexicana de Julio Jiménez Rueda y, exactamente con el mismo nombre, la de Carlos González Peña. En 1944, Jiménez Rueda publica sus Letras mexicanas del siglo XIX. Pese a la ruptura que se deseaba establecer con el siglo XIX, el siglo XX lleva poco de recorrido --más aún si recordamos que muchos historiadores consideran que el presente siglo se inicia en México de hecho a fines del movimiento armado--, para cuando estos dos eruditos emprenden sus sendos estudios. Se entiende, así, la gran cantidad de páginas que dedican a la pasada centuria. Hacia fines de los años cuarenta y en los cincuenta aparecen otros textos más, que se abordarán en este capítulo. Entre éstos, resalta Cien años de novela en México de Mariano Azuela (1947).

Un buen porcentaje de los historiadores de la literatura mexicana que se abordan en este trabajo,

pertenecieron a la Academia Mexicana de la Lengua: Julio Jiménez Rueda, Carlos González Peña, María del Carmen Millán y José Luis Martínez. De igual manera, entre los contemporáneos de Delgado que se ocuparon de él, hay también una alta proporción de académicos: Francisco Sosa, Silvestre Moreno Cora, Victoriano Salado Alvarez y Federico Gamboa. Desde luego, el propio Delgado ocupó una silla en la Academia. Es natural pensar en una cierta solidaridad del gremio que los lleva --ciertamente no de modo indiscriminado-- a prestigiar y ensalzar a sus miembros, fortaleciendo y abillantando así la reputación de su institución.

Las evaluaciones contenidas en esta primera serie de historias de la literatura, en las que el libro de Azuela destaca por su repercusión, fueron determinantes, tanto para la gran cantidad de artículos que se publicaron sobre Delgado en 1953, durante la conmemoración del centenario del nacimiento del veracruzano, como para su enfoque.

En los comentarios de los cinco críticos --con seis textos-- incluidos en esta primera serie de historiadores de la literatura mexicana, hay algunos elementos dignos de destacarse:

- 1) tres parten de la pregunta de si hay o no novela mexicana (González Peña, Azuela, Pedro Manuel González), ya sea para intentar responder en alguna medida (Azuela, González) a la pregunta o para descartarla.

2) Cuatro coinciden en que durante el siglo precedente los escritores no se preocupaban demasiado por la forma (Jiménez Rueda, Azuela, González, Warner).

3) Uno de ellos (González Peña) establece firmemente la filiación española de la literatura mexicana y de esas letras hace descender a Rabasa, López Portillo y Rojas y al propio Delgado; Jiménez Rueda relaciona al veracruzano con Pereda.

4) Dos coinciden en que Rabasa es el introductor del realismo en México, o al menos el primer escritor importante en esta corriente (González Peña, Warner).

5) Casi todos (Jiménez Rueda es la excepción) mencionan el mexicanismo de Delgado, con distintos grados de entusiasmo (González Peña, Azuela, González, Warner).

6) Todos destacan el regionalismo delgadiano, vinculándolo con el costumbrismo.

7) A todos les parece importante mencionar las capacidades de observación y descripción del veracruzano. Jiménez Rueda, en un extremo, llega a decir que Delgado escribió novelas para reproducir el paisaje de su región; a Carlos González Peña le parece, en el mismo sentido, que lo importante del cordobés son los incidentes menudos, mientras que a otros dos les llega a parecer excesivo el gusto por el detalle (Azuela, González).

8) Tanto González Peña como Azuela colocan a Delgado en un primer lugar entre los novelistas mexicanos del siglo pasado; Warner opina que es el mejor estilista decimonónico.

9) Cuatro de estos críticos (González Peña, Azuela, González y Warner) usan adjetivos como 'sencillo' o 'simple' para calificar, ya sea a la vida de Delgado, a la trama, a sus personajes, o a todo ello. Otros términos afines son 'académico' y 'correcto' (González), 'mesura y discreción' (Azuela), 'esmero' (Warner).

10) Con respecto a la psicología de las novelas delgadianas, hay discrepancias: Jiménez Rueda encuentra una gran verdad psicológica, Azuela cree que no domina la psicología de sus personajes, mientras que a Warner le parece el primer buen psicólogo de México.

11) Por un lado, González incluye a Delgado con todos los novelistas mexicanos del XIX que no percibieron la impresionante pobreza de su país, mientras que, por otro, a Azuela le complace el amor del veracruzano hacia las clases desvalidas.

12) Carlos González Peña reduce el conflicto de La Calandria a una mala decisión de parte de Carmen; Jiménez Rueda descubre conflictos sentimentales que no llegan a la tragedia y conflictos sociales propios ya del realismo; Azuela considera que los conflictos de las novelas delgadianas son lugares comunes; González sintetiza la trama de la primera novela delgadiana en el afán seductor de parte de un catrín hacia una muchacha pobre; Warner define esa novela como un estudio de una situación social.

13) Azuela es quien se ocupa en más detalle de los lectores a los que se dirigía Delgado, definiéndolos primero como

burgueses, como gente bien, aunque luego opina que escribió para literatos y la clase media ilustrada. González opina que los escritores mexicanos del siglo pasado escriben para las clases media y alta.

14) Los más entusiastas en su valoración de Delgado son González Peña, Azuela y Warner. Jiménez Rueda es menos propenso a desbordarse. González es el más indiferente.

1 Julio Jiménez Rueda³

Julio Jiménez Rueda fue un conocido profesor en la UNAM, institución en la que además ocupó cargos importantes: fue su secretario general (1932-1933), luego director de la Facultad de Filosofía y Letras. Llegó a encabezar también el Archivo General de la Nación y, en 1956, fundó y dirigió el Centro de Estudios Literarios de la propia UNAM --que hoy forma parte del Instituto de Investigaciones Filológicas.

En 1928 Plutarco Elías Calles estaba en el último año de su presidencia. Su secretario de Educación Pública era José Manuel Puig Cassauranc, cargo que ocupó entre el 1^o de diciembre de 1924 y el 22 de agosto de 1928, cuando pasó a la secretaría de Industria y Comercio. Durante su gestión --o al menos debido a su iniciativa-- se publicaron dos historias de la literatura mexicana y se proyectó otra más.

³ Historia de la literatura mexicana. México: Cvltvra, 1928; 6a ed. 1957.

Moisés Sáenz se hizo cargo del ministerio de Educación los meses restantes, hasta el fin del entonces cuatrienio gubernamental: el 30 de diciembre de 1928. Además de ocupar numerosos puestos oficiales, Puig Cassauranc fue también escritor y patrocinador del grupo de los Contemporáneos; ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1934.

En la portadilla de esta Historia de la literatura mexicana se nos ofrecen de inmediato las credenciales de Julio Jiménez Rueda: "Profesor de la materia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional", que lo avalan como una persona enterada, informada, con cualidades amplias para escribir sobre el tema.

En el prefacio --firmado en México, en enero de 1928-- advierte el autor las dificultades a las que se enfrentó: "la falta de textos accesibles y la carencia de una historia de la literatura mexicana" (5), en lo que coincidirá Carlos González Peña en su Historia de la literatura mexicana, aparecida unos meses más tarde, en el mismo año.⁴ Jiménez Rueda, en su prefacio, anuncia la preparación y publicación del libro de González Peña, "por encargo de la Secretaría de Educación" (7). Asimismo, afirma que Manuel Toussaint y

⁴ Antes de la de Jiménez Rueda, no se había escrito una historia completa de la literatura mexicana. Había prólogos en antologías, estudios más o menos largos sobre la poesía o la novela --que aparecían en revistas o, cuando los autores eran académicos, en las Memorias de esa institución. Antes de estas dos historias, el panorama más amplio tal vez haya sido Las letras patrias (1902) de Manuel Sánchez Mármol.

Antonio Castro Leal "tiene(n) compromiso con una casa editora para entregar otra" (7).⁵

Abundando en cuanto a la carencia de textos, dice atinadamente Jiménez Rueda que los escasos libros que existen son ya joyas bibliográficas. La Biblioteca de Victoriano Agüeros "quedó trunca": "Sus volúmenes son de adquisición difícil en el mercado y sus notas y prólogos ameritan una revisión cuidadosa para ponerlos a la altura de lo que exige la crítica moderna" (5), aludiendo así, implícitamente, a la necesidad de que cada generación haga su apreciación particular de los textos literarios y ofrezca su lectura.

Como referencia previa, señala Jiménez Rueda la Antología del Centenario, debida a Luis G. Urbina, Nicolás Rangel y Pedro Henríquez Ureña, todos bajo la coordinación de Justo Sierra.

El objetivo principal de su Historia, dice, es didáctico, casi escolar, y "no aspira a otra cosa que a dar cuenta al estudiante del desarrollo de las letras de México" (6). Consciente de sus limitaciones, intenta, no obstante, ofrecer un panorama de la literatura mexicana, dado que los precedentes en este campo no lo satisfacen del todo:

el capítulo que le dedicó Menéndez Pelayo en su antología de la poesía Hispanoamericana, excelente las más de las veces, es incompleto, apasionado a

⁵ Esta historia nunca llegó a publicarse. Castro Leal y Toussaint editaron, en 1914, junto con Alberto Vázquez del Mercado, la primera edición de Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas; de las siguientes ediciones aparece Castro Leal como único responsable.

ratos, tiene su momento; pero de 1892 a la fecha buena cantidad de años han transcurrido; la Historia de Pimentel está llena de preocupaciones de escuela; la de Vigil inconclusa; el panorama de Urbina es muy somero (7).

Después de manifestar estas insatisfacciones, adopta un tono convencionalmente modesto para cerrar su prefacio y escribe que en los libros anteriormente mencionados y los que están en preparación, "el curioso encontrará [...] mayor inteligencia y mayor preparación que en éste, que se adelanta con timidez y sin pretensión alguna de llenar huecos ni abrir caminos", precisamente en contradicción con sus objetivos antes señalados.

El libro tiene 295 páginas y se divide en XX capítulos. De la página 233 a la 254 nos ofrece una bibliografía desglosada por géneros. Entre la página 257 y la 274 encontramos el índice por autores, seguido de unas Tablas cronológicas. Tanto la bibliografía como las tablas sugieren de manera clara la intención didáctica del autor.

La novela aparece en el capítulo 15, para pasar a la literatura política y al periodismo en el 16. En el 19 estamos ya a fines del siglo XIX, con cuentistas y novelas de este periodo. El último capítulo, el 20, se ocupa de sus contemporáneos, de los Ateneístas, y ofrece una visión general de la literatura de esa época. Es decir, la mayor parte del libro (capítulos 9 a 19) se ubica en el siglo XIX.

En el capítulo que más nos interesa, el 19, anota Jiménez Rueda que los escritores del siglo pasado no se preocupaban mucho por "su medio de expresión": "Narraban,

En el capítulo que más nos interesa, el 19, anota Jiménez Rueda que los escritores del siglo pasado no se preocupaban mucho por "su medio de expresión": "Narraban, contaban, sin cuidarse poco ni mucho de hacerlo en forma elegante, precisa, justa" (212). Partiendo de esta apreciación, Mariano Azuela dirá más tarde que Rafael Delgado es una excepción a esta regla y, junto con sus logros en ese sentido, podían identificarse sus principales méritos.

Un párrafo le dedica este historiador a Delgado --al igual que a Juan A. Mateos y José López Portillo y Rojas; en *Micrós* se detiene más, --⁶ la mitad del cual abarca una cita de Ortiz de Montellano.

La primera afirmación de Jiménez Rueda con respecto al veracruzano va en el sentido de su filiación realista, vinculándolo con José María de Pereda. Y al entrar en detalles, encontramos una primera inexactitud. Dice Jiménez: "Si la Montaña es el paisaje que seduce al escritor de Polanco, la costa inspira al veracruzano" (217). Ciertamente, Veracruz da al mar; pero nada hay de la costa en Delgado. Al igual que Pereda, mucho tiene de paisajes montañoses, si bien tropicales --que es probablemente lo que quería decir el historiador.⁷

⁶ En un capítulo anterior 14, se detiene más en Payno e Inclán que en Delgado.

⁷ Otro malentendido similar se da en el título Cuentos costeños, dado a una colección de narraciones cortas, donde se incluyó a Delgado, con prólogo de López Portillo y Rojas, publicado en 1905 en Barcelona.

Antología de cuentos mexicanos.⁸ Este promotor y miembro de los Contemporáneos establece un paralelo entre Delgado y López Portillo y Rojas: ambos son "amantes del buen decir y de la buena cultura" (379). El veracruzano es, además, "correcto escritor de estilo castizo y gracioso" (379). Ya en la breve semblanza biográfica, ubica a Delgado "en la tersa mansedumbre de la provincia mexicana" (384), en una frase que tiene que ver más con un gusto por las palabras que con la realidad de la vida en los estados --como consta incluso en las novelas delgadianas. En ese medio, sigue Ortiz de Montellano, "se forjó el espíritu del más completo de nuestros novelistas" (384); sus tres novelas son "justas de visión, hondas de emoción, coloridas y donosamente escritas, son sus obras maestras" (384). Adjetivos como "correcto", "justo" y "donoso" ubican a Delgado en un rango medio alto, sin llegar a excelsitudes, cumpliendo con decoro. Esta literatura correcta y donosa, sin embargo, parece haber sido suficiente para que el veracruzano haya sido "el más completo de nuestros novelistas" --juicio que compartirá y desarrollará aproximadamente veinte años después Mariano Azuela.

Jiménez Rueda menciona a otros novelistas de fin de siglo, algunos de los cuales estaban aún vivos, por lo que deliberadamente evita hacer juicios de valor.

⁸ Publicada por primera vez en Madrid (Saturnino Calleja, 1926), recogido por Lourdes Franco Bagnouls en Obras en prosa de Montellano (México: UNAM, 1988): 379-395.

Más que en su Historia, será en Letras mexicanas del siglo XIX, publicado dieciséis años después, cuando este crítico se ocupe en mayor detalle del veracruzano.

2 Carlos González Peña⁹

Como Jiménez Rueda, Carlos González Peña formó parte de la Academia Mexicana,¹⁰ y así nos lo hacen saber los editores de su Historia de la literatura mexicana en la portadilla, poniendo bajo su nombre la leyenda "De la Academia Mexicana". Se nos ofrece así, al autor, a su historia y al libro, el aval de una institución prestigiada. El subtítulo del libro es "Desde los orígenes hasta nuestros días".

El libro lleva dos dedicatorias: una, a los escritores mexicanos "que con abnegación y nobleza han trabajado durante cuatro siglos por la cultura de México"; la segunda, a su protector, "A mi amigo el Sr. Dr. D. José Manuel Puig Cassauranc, quien como Secretario de Educación Pública generosamente patrocinó esta obra".

El estudio arranca en el siglo XVI, dejando de lado a las literaturas indígenas. Esta amplia obra tiene 550 páginas. Las primeras 200 transcurren entre el XVI y el XVIII. La Independencia empieza en la 217 y corre a través del XIX hasta la quinta y última parte. La última sección,

⁹ Historia de la literatura mexicana, México: Cvltvra (SEP), 1928.

¹⁰ Fue electo el 25 de noviembre de 1921; de número el 21 de agosto de 1931; fue cuarto censor y ocupó la silla número I (Anuario de la Academia Mexicana 1988).

ya sin número de parte, se llama simplemente "Conclusión: nuestros días". Es decir, aproximadamente la mitad de esta historia se ocupa del siglo XIX.

En el Prefacio, declara el autor su pretensión de abarcar "en conjunto la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días" (I), de la cual desea hacer un "resumen" que la presente en términos "escuetos, llanos", en sus "lineamientos generales" (I).

En el segundo párrafo del prefacio plantea González Peña la tan manida pregunta de si existe o no una literatura mexicana. Pensó, agrega, que la respuesta se "desprendería, por sí misma, de una revisión de valores, de una ojeada retrospectiva encaminada a investigar lo que literariamente se ha hecho en México" (I).

Como en el de Jiménez Rueda y en tantos otros libros antes de éste, el autor se disculpa de antemano por los errores u omisiones en los que haya podido incurrir, dada la magnitud de la empresa, señala, "tan piadosa, tan ardientemente realizada" (II). Como último atenuante, pone en la mesa su intención: se basó, escribe, en "profundo apego a la tierra nuestra", con la idea de "revivir una tradición espiritual de la que debemos gloriarnos y a la que insistentemente hay que conocer y amar" (II).

Coincide con Jiménez Rueda en que el estudio de la literatura mexicana es, en ese momento --1928--, "un vasto campo inexplorado" en el que era necesario aventurarse.

En el primer capítulo, "Los orígenes", la primera oración dice así: "La literatura mexicana es una rama de la española. Como ésta, sírvese de un mismo instrumento: el idioma común; pero de ella difiere por las modalidades que ha llegado a imprimirle el espíritu nacional" (7).¹¹

Ya en el siglo XIX, en el campo de la novela, para González Peña es Emilio Rabasa "el introductor del realismo en la novela mexicana" (440). Partiendo del costumbrismo de Cuéllar, Rabasa va

más allá: sin desentenderse de la pintura de ambiente, sin dejar de presentar, por artística manera, el cuadro de las costumbres, tendería más bien al estudio de caracteres y daría a la novela una trascendencia política y social (440-441).

El siguiente realista del que se ocupa es José López Portillo y Rojas. En La parcela "el novelista traslada el habla regional y revélase minucioso y fiel observador de las costumbres" (445). Si en Rabasa advierte la influencia de Pérez Galdós, en López Portillo siente la de Pereda.

A estos dos novelistas añade a Rafael Delgado, para cerrar el trío de novelistas mexicanos que, "dentro del realismo, procedían de cepa española" (445). Vale la pena transcribir el siguiente párrafo, donde distingue a Delgado de los otros dos novelistas y define lo que para él son las grandes cualidades del veracruzano:

¹¹ La visión de González Peña es europeizante e hispanocéntrica, pues escribe que, después de la conquista, los españoles se enfrentaron a la difícil tarea "de incorporar los pueblos aborígenes a la civilización hispánica" y "crear, aquí mismo, la civilización" (7).

Como los anteriores, mexicanísimo, de ellos se distingue por una más delicada sensibilidad que infunde en sus páginas grato soplo de poesía; por su regionalismo y por su sentido de lo pintoresco, todavía más acentuados; y, muy particularmente, por sus extraordinarias facultades descriptivas que, en cuanto a sentir a la naturaleza y reproducir, animado, palpitante, el paisaje, le colocan en primer lugar entre los novelistas mexicanos (446).

Francisco Sosa, en su prólogo a La Calandria, resaltaba el mexicanismo de la novela como una cualidad destacada y digna de encomio (Sosa 1891 vii). González Peña, por su parte, retoma este aspecto del veracruzano como una cualidad inherente y encomiable.

Sosa, asimismo, ya había mencionado las cualidades pictóricas del paisaje delgadiano, vinculándolo con Pereda. El campechano estableció un paralelo entre el paisajista José María Velasco y Delgado.

González Peña da como fecha de La Calandria 1891, ateniéndose, sin duda, a la primera edición en forma de libro, soslayando la versión periodística. Menciona, además de las novelas conocidas, La apostasía del P. Arteaga, "todavía inédita" (446), dice, aunque sin aportar pruebas. En su primera novela "se reveló tal y como era; apenas si las restantes la superan en técnica y estilo" (446-447). Como síntesis de esta novela ofrece las siguientes líneas:

En la elección de asuntos gusta de la simplicidad: la tragedia de la muchacha pobre que oscilando entre el amor de un hombre de su clase y el de un lechugino depravado, al optar por este último labra su desgracia (447).

González Peña percibe, sin hacerlo explícito, el mensaje conservador de Delgado, a saber, que más vale

casarse con alguien de su propio estrato social. Pese a que, planteada así, una 'buena' elección parecería ser obvia, la muchacha opta por la 'mala', de tal modo que todo el peso de la responsabilidad parecería caer, en la síntesis de este crítico, sobre ella. Se privilegiaría, así, el dominio del libre albedrío sobre la determinación biológica o social.

Basándose en las palabras del propio Delgado, en el prólogo (fechado en 1893) a Angelina,¹² a González Peña, como muchos otros críticos, le parece que el fuerte de Delgado no es la trama, la historia; que no es el edificio en su conjunto el que atrae, sino, más bien, cada uno de los ladrillos que lo conforman, que hay que observar y apreciar detenidamente:

Más que en la significación intrínseca de estas 'historias sencillas, vulgares, más vividas que imaginadas', el interés y la belleza de las novelas del veracruzano se cifran en los incidentes menudos y pormenores con que las reviste (447).

Siguiendo una retórica esteticista decimonónica, como otros críticos antes y después de él --y de manera notable en 1953--, González Peña identifica el arte literario delgadiano con el pictórico, al referirse a las descripciones de los paisajes que tan celebradas han sido: "aquel pincel maestro que reprodujo en La Calandria, en maravillosos lienzos, la sierra veracruzana".

¹² Dice Delgado que la historia es "sencilla, vulgar, más vivida que imaginada" (Prólogo del autor 3).

Como resumen de las cualidades del escritor Delgado, aporta los siguientes rasgos del veracruzano, con términos muy elogiosos:

el hechizo y el arte que tenía para contar, y, sobre todo, su inagotable y comunicativa facultad de emoción, hacen que las novelas de Delgado, escritas todas ellas con noble pulcritud y a la vez con rica abundancia, a la par que genuinas obras de arte, sean documentos del más acendrado nacionalismo (447).

3 Julio Jiménez Rueda (1944)¹³ ,

En sus "Palabras iniciales", escribe Jiménez Rueda en sus Letras mexicanas del siglo XIX que, dado que gran parte de lo que sucede en la literatura del siglo XIX viene de la centuria precedente, ha considerado necesario remontarse hasta ese siglo. Su estudio, que él llama 'panorama', llega a un alto en el modernismo: "Realismo y naturalismo se prolongan muy poco, como tendencia, en el siglo actual. Son escuelas que tuvieron su explicación en el XIX" (9), mientras que el modernismo "es el pórtico adecuado para el estudio de la poesía contemporánea" (9).

Con el afán de delimitar los alcances de su panorama, con tono modesto, escribe el autor --como es ya casi un lugar común-- que no ha "pretendido agotar un tema o una serie de temas que no han sido estudiados a fondo todavía"

¹³ Letras mexicanas del siglo XIX, Col. Tierra Firme 3, México: FCE, 1944; (rústica) Colección Popular 413, México: FCE, 1989; primera reimpresión México: FCE, 1992 (1000 ejemplares).

(9). Las palabras finales de esta introducción siguen la misma línea:

Gran parte de la obra del siglo XIX permanece inexplorada. Se ha querido, solamente, dar una visión amplia, coherente, de una época trágica para México, como para todo el resto de América. La tragedia del Peer Gynt ibseniano, que se pasó la vida tratando de encontrarse a sí mismo (9).

Consta este libro de 199 páginas y catorce capítulos. Los primeros cinco se ubican, como ya nos había advertido en sus palabras iniciales, en el siglo XVIII (hasta la página 69). El resto (6 a 14) transcurren ya en el XIX.

Lo que afirma de novelistas como Inclán y Payno puede servir para explicar la opinión más alta que de Delgado tuvo, tanto este crítico como, más tarde, Mariano Azuela. De ellos dice que producen

novelones, escritos sin deseo de realizar obra artística, sino de interesar a los lectores, conmovierlos en los episodios sentimentales, horrorizarlos con los hechos espeluznantes que describen, hacerlos reír con los pasajes cómicos que suelen ser más abundantes de lo que acostumbra, generalmente, contener una novela romántica (112-113).

Para hablar de Altamirano, a quien considera "el mejor novelista de su época" (115), cita Jiménez Rueda la segunda edición de la Historia de la literatura mexicana de González Peña.

En el capítulo 13 ("Positivismo, realismo y naturalismo") se ocupa este crítico de Rafael Delgado. Ante la fatiga del romanticismo --el agotamiento del paradigma romántico, diría Jaus-- , junto al desarrollo de las

ciencias y del positivismo, se da un desarrollo particular en la observación de la realidad circundante.

Al seguir la implantación y el desarrollo del positivismo en México, Jiménez Rueda escribe que "la ciencia como medio, el progreso como fin, fue de hecho, el lema de los economistas de este periodo liberal que se extiende hasta los primeros años del siglo en que vivimos" (164). Con una crítica inclemente, agrega que los Científicos

fincaron el desarrollo de México sobre una base deleznable: la de los intereses materiales. Andando el tiempo el edificio levantado sobre unos cimientos tan frágiles había de caer por tierra. El positivismo contribuyó a una bancarrota moral de la que todavía no se recupera el país (164-165).

Párrafos después, ya con respecto al realismo, afirma que "no es una cosa nueva. Ha existido en la literatura desde los tiempos más remotos", coincidiendo, tal vez, con Auerbach. Como ejemplos da a Eurípides, a los bucólicos griegos, al relato de Daphnis y Cloe, al Mio Cid, La Celestina, la novela picaresca. Pero, siguiendo muy de cerca los conceptos de Zola, precisa:

el siglo XIX designó como realistas una serie de obras que se oponían a lo romántico. La realidad substituía a la imaginación. Reproducir, exactamente, la vida en todos sus aspectos: ambiente, individuos, sentimientos, reacciones; llevar a la escena o a la novela la 'tajada de vida' palpitante, era el propósito del naturalismo, que así convertía al hombre y a la mujer en un objeto de estudio biológico, psíquico o social. El escritor que seguía esta corriente se convertía en un hombre de ciencia, sus personajes en el resultado de una investigación, su trabajo en un ensayo de laboratorio. El naturalista no retrocedía ante ningún obstáculo. La clínica aparecía en las páginas de los libros. Lo morboso, lo patológico eran casos dignos de estudio (170).

Los conflictos dejaron de ser pasionales como en el drama o la novela romántica para convertirse en sociales. La lucha de clases llegó a ser tema literario, en las obras de dramaturgos y novelistas de fines del XIX, como Hauptmann o Zola (171).

Antes que el realismo o el naturalismo, y relacionándolo directamente con el romanticismo, se dio el costumbrismo:

El romanticismo, por otra parte, había puesto de moda el costumbrismo. Pedía el 'color local' como indispensable a toda buena narración romántica. Esto lo realizaban ya los costumbristas. No es extraño, pues, que el realismo haya venido a favorecer el auge de la novela regional tanto en España como en México (171).

En esta corriente costumbrista coloca a Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, "en cierto sentido" a Emilio Rabasa y los cuentos de Cayetano Rodríguez Beltrán (172).

Pasa luego, ya de manera particular, a Rafael Delgado, que "escribió novelas para reproducir el paisaje de la región" (172). Ello no le impide, sin embargo, ofrecer "retratos". En claro rechazo a los escritores como Ciro Ceballos y Amado Nervo, para quienes el meollo de la primera novela de Delgado es trágico, y circunscribiendo el problema de La Calandria a un asunto amoroso, escribe:

Las gentes de la provincia aparecen retratadas en la obra de Delgado con perfiles netos y gran verdad psicológica. Sus temas no son complicados. Sus conflictos sentimentales no adquieren trágicos perfiles. Conflicto de dos amores, puesto uno en un honrado trabajador, otro en un joven depravado, constituye el de La Calandria, la mejor obra de Delgado (172).

Siguiendo con la vena descriptiva que a Jiménez Rueda le parece fundamental en Delgado, finaliza:

Las descripciones son minuciosas, exactas. Se complace en el detalle nimio, en la pincelada segura. Sigue en ello el patrón del novelista español que admiraba más, que consideraba como maestro: D. José María de Pereda (172).¹⁴

4. Mariano Azuela¹⁵

Los editores de este libro nos informan, en la portada misma, que es "miembro del Colegio Nacional".¹⁶ Además, para el año que se publicó Cien años de novela mexicana, Azuela tenía una sólida reputación como novelista. Si bien el Colegio era muy joven en 1947, hay una clara intención de parte de los editores de otorgarle una legitimidad y reputación similar a la de la Academia.¹⁷ La membresía del autor resulta pertinente, pues el libro se basa, como nos informa Azuela en el "Preliminar", en "varias pláticas" dadas precisamente en esa institución. En 1943 el presidente Avila Camacho invitó a Azuela, junto con otros diecinueve miembros, a fundar y formar parte del Colegio Nacional. En

¹⁴ Entre la historia de Jiménez Rueda y la de Azuela, apareció en Veracruz Escritores veracruzanos (1945), de Francisco R. Illescas y Juan Bartolo Hernández. Ahí consideran a Delgado como "uno de los mejores novelistas de México" (178). El resto del texto dedicado a él es fundamentalmente informativo, y se incluye el soneto "En las montañas", así como el cuento "Mi única mentira".

¹⁵ Cien años de novela mexicana, México: Botas, 1947.

¹⁶ Inicialmente, sus miembros fueron designados por el gobierno; los siguientes, por el cuerpo colegiado. Entre los miembros fundadores estaban el propio Azuela, Alfonso Caso, Antonio Caso, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, José Clemente Orozco, Diego Rivera, José Vasconcelos y otros.

¹⁷ En 1942 la Academia giró una invitación a Azuela a formar parte de esta institución; el novelista la declinó (Leal 27).

ese mismo año, en una serie de conferencias, se ocupó de Fernández de Lizardi, Inclán, Cuéllar, Altamirano y Delgado, y cuatro años más tarde (1947) de Payno, López Portillo, Riva Palacio, Rabasa, Manuel H. San Juan, Gamboa y Heriberto Frías, abarcando así cien años de novela mexicana, desde la Independencia "hasta la segunda década del siglo XX, con el triunfo de nuestra última gran revolución" (11).¹⁸

Si bien esta colección de conferencias nunca alcanzó a tener dimensiones de un best-seller,¹⁹ sí tuvo una fuerte influencia entre quienes se dedicaban a la crítica y al estudio de la literatura mexicana, como puede observarse en los comentarios sobre Delgado, emitidos en 1953 por una amplia gama de estudiosos y comentaristas de la literatura. El peso que había adquirido en el mundo literario se había incluso incrementado a raíz de su muerte, el año anterior a la celebración del centenario del nacimiento del veracruzano. Para ese año, Azuela tenía un prestigio sólido e incuestionable.

Ya desde 1925, señala Luis Leal, Azuela era una figura "de renombre internacional" (25). En 1949, además, se le

¹⁸ También en 1947 apareció el libro de Rubén Salazar Mallén Tres temas de literatura mexicana, que se ocupa de la literatura entre la Independencia y la Revolución, con una división entre poesía y prosa. Ahí considera que "el verdadero brote del realismo" en el romanticismo se dio con Astucia.

¹⁹ Según la bibliografía de Mariano Azuela preparada por Alí Chumacero para el Fondo de Cultura Económica, desde la edición de Botas no había vuelto a aparecer el estudio. Aparece también en el volumen 3 de las Obras completas de Azuela (México: FCE, 1960), es decir, a trece años de distancia, con una primera reimpresión en 1976, o sea, dieciséis años después.

otorgó el Premio Nacional de Artes y Ciencias (en el área de literatura). El gobierno de su estado natal le concedió en 1951 una medalla de oro en reconocimiento a sus méritos; al año siguiente, rodeado de reconocimientos oficiales, muere de un infarto.

Desde el inicio se autodeclara Azuela como un crítico independiente; advierte que "con frecuencia alarmante disiento de los juicios consagrados" (12). Para sus opiniones, dice, "me coloco en el plano del lector ordinario que lee y da la impresión de lo que lee, despreocupadamente y sin cuidarse de pareceres ajenos" (12). Afirmación ésta un tanto retórica, pues, siendo él mismo escritor, difícilmente puede considerársele como un "lector ordinario". Intentaba distanciarse, tal vez, de los críticos profesionales o académicos. Su visión de la literatura, en tanto que la de un escritor, lo coloca en una posición particular, a la que aparenta renunciar, tal vez en un alarde de falsa modestia --o una modestia retórica--, o bien con el fin de dar la impresión de tener amplio respaldo en el llamado "lector ordinario" para sus opiniones. Él sabía, además, que gozaba ya de un amplio prestigio en el mundo literario mexicano.

El epígrafe es de Saint-Beuve, de quien, ya en el texto, se manifiesta Azuela ferviente admirador. El crítico francés afirma que hay "dos clases de espíritus separados por la más profunda antipatía; los que prefieren lo natural a todo, aun a lo distinguido, y los que prefieren lo delicado a todo, aun a lo natural"; Azuela "da gracias a

Dios" de pertenecer a los primeros, lo cual le ha permitido leer a Lamartine, Stendhal, Musset y Zola.

Después de considerar lo importante que es ser un "escritor honrado", recurre de nuevo a la modestia para afirmar que sus estudios son "viejos recuerdos marginales" y, por tanto, "tan limitados que su valor se reduce a meras divagaciones" (13).

Las 226 páginas de este libro se dividen, en su mayor parte, en capítulos que llevan los nombres de los autores tratados. La excepción son los dos primeros apartados, a saber, "¿Hay novela mexicana?" y "Antecedentes de la novela mexicana".

En el primero escribe Azuela que se trata de una "peregrina disputa de literatos que hasta la fecha perdura" (17). A fin de intentar dar respuesta a esta pregunta, se plantea "pasar revista de las novelas que parecen más significativas en la historia de este género" (17), para llegar después a alguna conclusión.

"En ciertas épocas, como la que estamos atravesando, el valor de una novela puede reducirse a lo meramente documental, siempre que la aliente un soplo creador" (19). La novela, según Azuela, "puede condensar lo que el lector difícilmente podría encontrar, echándose en un océano de periódicos, folletos, libros" (19).

"Lo valioso de muchas novelas no se estima debidamente sino situándose en el medio y tiempo en que fueron escritas" (18-19). Advierte que es menester evaluar ponderadamente,

de modo que resulta injusto una comparación entre nuestras novelas del XIX, por ejemplo, y las que se producían, en la misma época, en Francia, Inglaterra o Rusia. Al establecer este tipo de comparaciones, dice Azuela, "la crítica cobarde o insuficiente contribuye al desdén con que se mira lo nuestro" (20). Curiosa reflexión. Si bien tiene razón en tanto que resulta hasta cierto punto ociosa la comparación entre, por ejemplo, La Calandria y Madame Bovary, no obstante, creo que vale la pena mencionar la distancia entre la novelística europea y la mexicana, al menos como punto de partida --o como punto final--, independientemente de que el grueso de algún estudio se circunscriba al ámbito nacional.

El propio Azuela parece ser víctima de lo que critica, pues manifiesta cierto desdén por las novelas mexicanas decimonónicas cuando confiesa "que sólo por necesidades de mi oficio me puse a leer la mayor parte de las novelas del siglo XIX", en una tarea que considera "fastidiosa" (20). Sólo a través de comparaciones --siempre dentro del ámbito nacional-- pudo valorar, por ejemplo, La bola de Emilio Rabasa después de leer El señor gobernador de Manuel H. San Juan.

En el capítulo dedicado a Astucia, Azuela rescata "la pintura maravillosa que hace del alma de nuestros rancheros, por los procedimientos más primitivos y toscos" (64). Se identifica con los relatos que escuchó de su abuelo ranchero

y, sin decirlo explícitamente, le parece una novela viril.²⁰ También se advierte un desprecio soslayado por lo citadino, en contraste con una admiración de tono idealizado hacia lo rural.

Al lector de hoy le resulta "sumamente cansada" (68) la lectura de Astucia,

Pero para el investigador o para el curioso que se interesa por la historia viva de nuestro pasado y quiere conocer a fondo esta época tan importante que medió entre las luchas de Independencia y la guerra de Reforma, resultará de toda evidencia, no sólo la indumentaria y el gesto de nuestros rancheros, sino sus pensamientos, su alma como parte fundamental de nuestra raza, eso que a nuestros críticos ramplones no les ha pasado por las narices. Su atención se mantendrá viva, no obstante lo prolijo de la relación y la infinidad de episodios y redundancias, por su veracidad y vigor no superados pero ni siquiera igualados hasta hoy (68-69).

Así, la novela parecería tener un valor eminentemente histórico y documental. Inclán, sigue Azuela, "nos deja un tipo nuevo y perdurable: el rancharo, producto legítimo de la guerra de Independencia" (71).

Según el crítico, "está de moda hablar bien de don Manuel Payno y de su novela Los bandidos de Río Frío" (75). Sin embargo, hubo una época, cuando era estudiante, en que "no pude escapar al contagio del snobismo que imperaba entonces entre los literatos más jóvenes. Su afrancesamiento

²⁰ Por ejemplo, del padre de Lorenzo dice: "Nada de lloriqueos sensibleros ni de sentimentalismos citadinos. Estas almas de roble sabían sacrificar a su calidad de hombría sus más íntimos afectos" (63). La descripción de la vida de los rancheros está permeada de una clara admiración, resaltando siempre su carácter recio y valiente (véanse las páginas 63-65).

hacía que todo el que se preciaba de culto repudiase con asco nuestra humilde producción nacional" (75). En esa época, sigue, "la novela --el género menos cultivado--, no se discutía, simplemente se negaba" (75).

En el capítulo dedicado a Rafael Delgado, replantea Azuela la pregunta de si hay o no novela mexicana. Teniendo en la mira a los autores que ha venido comentando hasta ese momento, escribe: "Si la novela como género literario debe entrar necesariamente en la categoría de arte y si el arte debe dar una auténtica emoción estética, ninguna de estas obras amerita el nombre de novela" (128).

Delgado es, afirma Azuela, "un novelista mexicano de indiscutible valor" (129). Pese a las diferencias de opiniones entre críticos y lectores en lo que toca a muchos escritores, con respecto al veracruzano, dice Azuela, hay prácticamente una coincidencia total (130). No obstante los aciertos individuales, por diferentes motivos, en distintos ámbitos de la novela, afirma categórico Azuela que "no apareció novela de real valor hasta el advenimiento de don Rafael Delgado con La Calandria" (130).²¹

Retomando un rasgo del carácter de Delgado que ya había sido mencionada antes por Joaquín Ramírez Cabañas, Amado

²¹ Para Salazar Mallén, Clemencia es la novela que reúne las cualidades que Azuela le atribuye a La Calandria: Altamirano "ya no es un un improvisado ni un entusiasta nada más, sino que pule y trabaja su obra con pleno conocimiento de lo que hace"; en Clemencia "ya se encuentra la novela propiamente literaria, la que aspira a ser obra de arte y no simple retrato o simple documento" (58).

Nervo y Paul Allemand, Azuela se refiere al veracruzano como un "modesto profesor de provincia" (130).

En su primera novela se percibe "el caso del amor sincero y desinteresado que el autor de La Calandria muestra por las clases desvalidas" (131). Azuela no lee las ambigüedades de Delgado en cuanto a sus actitudes hacia la clase de Carmen y Gabriel; no ve las dosis de racismo y clasismo presentes en esta primera novela: ¿será por compartir él mismo estos prejuicios, que le parecen naturales y normales, al grado de no distinguirlos y considerarlos dados?

Según Azuela, quien haya leído el Periquillo, Astucia, La linterna mágica o Los bandidos de Río Frío, al leer La Calandria o Los parientes ricos disfrutará, desde las primeras páginas, "de un sentimiento de frescura y bienestar, y se dirá 'he aquí, por fin, una verdadera novela'" (132).²²

En efecto, Delgado es el primer escritor mexicano que arremete con el género novelístico, no sólo con dotes naturales de buen narrador y excelente descriptista, sino con una preparación literaria y conocimientos, seguro de la técnica de ese oficio. Comprensivo, inteligente y artista sobre todo, lleva a cabo su tarea con decoro, sin tanteos ni indecisiones de principiante (132).

Pero no basta la buena factura para que una novela perdure, continúa Azuela, es indispensable que tengan "humanidad" (133).

²² Luis Leal se ocupa de la crítica de Azuela; curiosamente, en su breve apartado, no menciona a Delgado, pero sí a López Portillo y Rojas y a Inclán (Leal 81-83).

"La nueva generación no podrá estimar la obra de Delgado, sin haber leído antes algo de la novela mexicana anterior y posterior a él" (133), asienta.

Coincide Azuela con muchos críticos en que La Calandria

es la novela más popular de Delgado y a ella debe este escritor la justa fama que conserva de máximo novelista de México. Emotiva, fresca, muy bella, pero con algunas leves fallas que ya no se observan en Los parientes ricos, en mi concepto la mejor de sus novelas (134).

En la misma línea de comparación con los novelistas que lo precedieron, observa que

la obra de Rafael Delgado ya no es un ensayo sino una feliz realización. La Calandria y Los parientes ricos son novelas que México puede presentar con todo decoro en cualquier país civilizado, como muestra de nuestra cultura (135).

"Pero no hay que pasar de allí", agrega, en un afán de poner los pies sobre la tierra y valorar lo propio sin perder de vista lo de fuera.

Para Azuela, tanto en La Calandria como en Los parientes ricos encontramos desde el inicio

personajes definidos, trazados con sobriedad y firmeza. El autor los para, los empuja y los hace caminar. Vestidos con decencia, se mueven y viven en el sosegado ambiente de la provincia, que nadie como él ha descrito con tanta propiedad y donaire (135-136).

En esta cita llaman la atención tres ideas. Por un lado, para este crítico los personajes de Delgado se asemejan a seres vivientes que tienen una vida independiente del autor, pese a que él sea quien los ha creado. Por otro, es curioso que destaque que los personajes están "vestidos con decencia", lo cual alude, supongo, a la moderación

delgadiana, a su recato moral, al hecho de que no cedió a las tentaciones extremistas del naturalismo francés. Además, Azuela habla del tipo de descripción del veracruzano: la hace, dice, con "propiedad y donaire". En la primera palabra, "propiedad", hay de nuevo implícita la idea de contención, de lo que es adecuado, de lo que no es exagerado ni se sale de las líneas establecidas; siguiendo esa línea, el "donaire" podría emparentarse aquí con una cierta dignidad y tal vez, incluso, --de nuevo--, decencia.

Lo que sigue tiene que ver con el mexicanismo de Delgado, mencionado con tanta frecuencia: "Humilde como fue, lejos de toda pedantería, no necesitó tomarle nada prestado a Virgilio, ni a Homero, ni a Cicerón, ni a Aristóteles, ni a los clásicos hispanos. Es nuestro y sólo nuestro" (136),²³ escribe Azuela en una exageración plena de euforia mexicanista, pero que no por el entusiasmo se vuelve verdadera. Ningún escritor trabaja en el vacío, y menos un escritor como Delgado, que también era maestro y estaba muy al tanto, no sólo de las corrientes literarias de su tiempo, sino de las precedentes. Azuela disiente, así --como ya nos lo había advertido-- de sus antecesores Julio Jiménez Rueda y Carlos González Peña, quienes, como vimos, detectan en Delgado una cepa española y castiza.

²³ Parece que escuchamos al narrador de La Calandria hablando de la originalidad de Gabriel como ebanista: "Nada de hojear catálogos extranjeros para tomar idea; no señor, nada de eso" (43).

Otra cualidad la encuentra Azuela en el lenguaje, que es "claro y fácil, su estilo depurado" (136), siguiendo la idea de la accesibilidad, de la falta de dificultades para un lector medio. Considera a Delgado un buen narrador; su escritura atrapa: "Desde el primer capítulo nos capta y nos hace seguir la narración sin fatiga ni fastidio" (136).

Pero parece ser el mexicanismo de Delgado lo que más atrae a este crítico:

Girones de nuestro país palpitantes de vida, riqueza de imágenes, escenarios, ambiente, paisaje, todo tiene tantos encantos y es tan fiel y vigoroso, que las figuras humanas, lo mismo en sus diálogos y monólogos como en su acción, palidecen notablemente ante la fuerza de aquellos. Sin este desnivel La Calandria, en su primer vuelo, habría llegado a la cima más alta de la novela en América. Sin embargo el acento inconfundible de lo mexicano rezuma en cada página y en cada renglón. Y ello, sin descender jamás a la vulgaridad y menos aún a la chabacanería. Es obra de literato y de novelista verdadero (136).

Con respecto al papel del paisaje en las novelas delgadianas, opina Azuela que el veracruzano, a diferencia de los autores que lo utilizan como truco, por carecer de "aptitudes de novelista" y para "embaucar lectores ingenuos y desprevenidos", Delgado "con sentido de autocrítica, con gran sobriedad, da sólo lo que es necesario para el andamiaje escénico, donde libremente pueden actuar sus criaturas" (136).

Tradicionalmente se ha definido a Delgado como un escritor realista; para Azuela lo es, pero "sólo en apariencia, tanto por temperamento como por educación" (137). En cierta medida puede afirmarse que Delgado siguió

la moda y que "supo aprovechar los recursos de la escuela literaria en boga", pero no domina la psicología de los personajes, que es "de una gran fragilidad" (137).²⁴

Cierto romanticismo mañosamente oculto, asoma no muy de tarde en tarde, y en ocasiones, cuando se descuida, se impone en pasajes muy importantes. Pero la mesura y la discreción que son su característica, lo salvan de estos desfallecimientos, permitiéndole escalar cumbres a donde nuestra novela jamás había llegado (137).

Aparecen de nuevo aquí las palabras "mesura" y "discreción", claves para explicar el relativo éxito de Delgado entre la crítica literaria mexicana.

Como ya resulta característico de los comentarios de Azuela, alterna un elogio con una crítica, una reserva. Ahora toca lo segundo: "Largas enumeraciones, superabundancia de calificativos, explicaciones prolijas, suelen empañar el bellísimo cuadro de La Calandria. Cuatro páginas dedica a describir la tragedia del guajolote" (137). Azuela es un poco injusto, sobre todo con respecto al capítulo dedicado a la muerte del guajolote. Por un lado, olvida que, si bien La Calandria no sigue una estructura de novela de folletín de manera consistente, sí ofrece, de vez en cuando --en este capítulo y en el 7, dedicado a las fiestas religiosas-- cuadros autónomos, que tuvieran validez por sí mismos y que, a la vez, se relacionaran con el resto de la novela. En el capítulo 7, el hilo --aunque sutil-- es

²⁴ Para Salazar Mallén, con La Calandria "el realismo mexicano empezó a alcanzar su elevación"; esta novela "significa un ascenso en el cultivo de la novela en México" (62).

Angelito; aquí es Malenita. El capítulo del guajolote es un sólido recurso para la presentación de la mulata como un ser cruel, primitivo y despiadado con el infeliz animal que está a punto de ser sacrificado --todo se narra con ironía y humor.

A Azuela le parecen innecesarias ciertas explicaciones del narrador (137), comunes en las novelas del XIX. Tampoco le gustan sus reflexiones sobre ciertos asuntos: "diserta sobre problemas del corazón humano, especialmente de la mujer, como cualquier burgués cuya vida intachable apenas le permite vislumbrarla" (137).

El autor de María Luisa insiste en que la parece mejor novela Los parientes ricos, en la medida en que su autor

aplica con rigor sus facultades de autocrítica, se limpia de los defectillos de su primera producción, llegando al resultado más perfecto, hasta donde su inteligencia y sus facultades de artista se lo permiten (138).

En la caracterización de sus personajes, que "carecen de complicaciones", Delgado se asemeja a Fernández de Lizardi y a Inclán: "Las almas de sus personajes son como él las concibe; sencillas y diáfanas como una gota de agua" (138). Ya antes, Sosa había calificado las narraciones cortas de Delgado como "simples cuentecillos", y Ramírez Cabañas había utilizado el mismo adjetivo para referirse al lenguaje del veracruzano. Moore y Bickley, por su parte,

hablaron de los "lugares sencillos" en los que suceden las obras de don Rafael.²⁵

En la misma línea de la sencillez, tampoco se advierten grandes complejidades ni complicaciones en la trama ni en los asuntos que trata el veracruzano:

Los problemas que [...] se plantea son de aritmética elemental; dos y dos son cuatro, dos por dos son cuatro; sus conflictos, lugares comunes tanto en la novela como en la vida. El bien aquí y el mal acá, Dios en este sitio y el diablo en este otro. La lucha perenne entre la luz y las tinieblas y el triunfo eterno del Bien, de la Verdad y de la Justicia, como ejemplos que nos conforten y nos hagan buenos. Rompe en absoluto, por tanto, con la escuela realista imperante (138).

Caben algunos matices. Es cierto que la visión delgadiana tiende a ser maniquea, pero de ahí a que triunfe el Bien, la Verdad y la Justicia, hay un amplio trecho que recorrer. Carmen es castigada por intentar romper con la norma de su estrato social, pero la última vez que vemos a Alberto Rosas, precisamente en yuxtaposición con Gabriel haciendo el ataúd de la muchacha, es divirtiéndose con sus amigos --es decir, no recibe castigo alguno, a menos que creamos que recibirá su merecido en el otro mundo.

Las características de las novelas de Delgado lo hacen popular entre la "gente bien", dice Azuela. Este público "comodino" quiere divertirse,

siempre que no se lastimen sus conveniencias sociales, no se toque su religión, ni a la familia, ni a sus sagradas funciones animales. Nada de excesos en el drama, de violencias en la tragedia, de frases

²⁵ Para Salazar Mallén, "gustaba Delgado de los asuntos sencillos, aunque no triviales" (64).

que desentonen, de pasajes escabrosos que lo alarmen (139).

Sin embargo, el público para el que escribe Delgado no es el "comodino" ni el de la "gente bien": es el de la clase media, capaz de identificarse en alguna medida con los de abajo y compadecerlos, y de censurar las conductas inmorales de los de arriba.

En esta misma línea, Azuela no explica porqué si Delgado retrata de un modo no precisamente complaciente ni benévolo a las clases acomodadas, cuyos miembros le parecen más bien inmorales y oportunistas, puede haberles resultado atractivo leer una novela como La Calandria, y no solamente ésa, sino de manera más insistente, Los parientes ricos. Ahí se apela a los lectores que se identifiquen con la familia venida a menos, plenamente en la clase media; en La Calandria no hay un personaje (o grupo) similar.

Al público comodino le gusta "que los buenos lo sean de una pieza y los malos aborrecibles sin tregua hasta el fin de su actuación y sufran el castigo que se merecen" (139). No es eso lo que sucede en la primera novela de Delgado, como ya vimos: ni Gabriel ni Carmen son de una pieza, ni Malenita ni Rosas son absoluta y totalmente malos, ni se castiga al catrín por seductor, a Jurado y a Muérdago por difamar a un sacerdote, ni a Malenita por malaconsejar a la muchacha.

Tiene razón Azuela en que en Delgado no hay "excesos", "violencias", ni "pasajes escabrosos" y, en ese sentido, se acomoda a más lectores. Y también tiene razón en que los

'malos-malos' en Delgado lo son de manera constante: Pepe Arévalo y Jurado; los demás están ligeramente matizados.²⁶ Los 'buenos' tienen más bemoles: Carmen oscila de un lado a otro; Gabriel es esencialmente bueno, pero ello no le impide tener un momento de debilidad con una mujer. El único personaje 'bueno-bueno' es, claro, el cura.²⁷

Azuela parece tener una idea muy pobre del público lector, con un gusto poco refinado y sofisticado, y escasa experiencia en el mundo de las letras --o experiencia en un tipo de literatura menos demandante y crítica.

Pese a las debilidades de los personajes delgadianos, de su escasa profundidad psicológica, para Azuela nunca pierden su identidad, "mérito que está fuera de las posibilidades de los que escriben novela sin ser novelistas" (140). La explicación que ofrece para la superficialidad psicológica no es particularmente convincente: Delgado "fue un panteísta para quien el hombre se redujo a su mínima expresión en la esplendidez de un gran paisaje" (140), en contradicción con una afirmación previa, donde declaró que el paisaje es un "andamiaje escénico donde libremente pueden actuar sus criaturas" (136).

Volviendo al público a quien se dirigía el cordobés, según Azuela,

Las novelas de Delgado son fundamentalmente burguesas, escritas para la burguesía por un burgués

²⁶ Recordemos la defensa de los curas que hace Alberto Rosas, o la generosidad de Malenita.

²⁷ Véase, en esta misma tesis, el apartado dedicado a la religión.

satisfecho y contento de la clase a que pertenece, pero también de un artista que con fidelidad laudable deja la imagen de su pueblo y de su tiempo (140).

Cabe aquí una disensión. El punto de vista de Delgado tal vez podría identificarse con el de un burgués, pero no concuerdo en que se trate de un "burgués satisfecho y contento". Como ya se vio en el análisis de La Calandria, hay muchos más matices y facetas en la novela de las que podría ofrecer un escritor "satisfecho y contento de la clase a la que pertenece". La crítica que hace de la clase alta y su falsa e hipócrita moralidad, dista de ser autocomplaciente.

Sin embargo, al circunscribir más el grupo lector del veracruzano, es más acertada la apreciación de Azuela:

Delgado escribió para los literatos y la clase media más ilustrada; su obra, por tanto, nunca llegó ni ha llegado al corazón del pueblo, así hayan sido elegidos de su propio gremio los tipos de La Calandria. Si su nombre y el de esta novela son ahora muy conocidos se debe a una mala cinta cinematográfica²⁸ en la que --como es lo común en los casos similares-- la belleza original de la obra fue sacrificada sin compasión (142-143).

Esta idea se probará con los artículos publicados en el centenario del nacimiento del veracruzano: su ámbito de influencia parece restringirse al mundo literario y "la clase media más ilustrada" --lo cual ni asombra ni extraña.

Azuela no parece advertir la crítica delgadiana a las clases acomodadas. Fundiendo las artes en una sola, califica al veracruzano de "panegirista":

²⁸ En la parte relativa a la recepción de la novela en el cine, me ocuparé de la adaptación cinematográfica de La Calandria.

La vida semipiadosa de los pequeños centros de población de la era porfiriana, dejó en Delgado no sólo su mejor pintor, sino su más sincero y leal panegirista. Sus frescos del paisaje provinciano son tan bellos y exactos como sus descripciones de las solemnes festividades piadosas (140-141).

Podría decirse que Delgado admira los paisajes de su región, pero no aplicaría el mismo juicio a la vida provinciana que traza. Azuela soslaya el aburrimiento, la tristeza, la mediocridad, los chismes, las hipocresías e inmoralidades de las ciudades provincianas delgadianas.

Fiel a su método, toca ahora el planteamiento de un nuevo reparo de Azuela: el exceso de detalles en los cuadros de costumbres, aunque lo entiende como parte de la moda de la época:

Se encontrarán demasiados detalles en los cuadros de costumbres y recargo de escenas de poca importancia, pero tal reparo es el que en general se le puede poner a la escuela naturalista, imperante entonces en todo el mundo. Sin embargo sus novelas se leen con interés y emoción estética (141).

Nótese, a mediados del siglo veinte, el uso de naturalismo como sinónimo de realismo.

Para Azuela Delgado representa una cima en la historia de la novela mexicana: supera a los escritores que lo precedieron, y después de él la novelística decayó de nuevo (142). Y el jalisciense no sólo se refiere al periodo inmediatamente posterior, sino que, en un arranque de entusiasmo, lo alarga hasta su propio tiempo: "La Calandria y Los parientes ricos son los jalones más importantes en la novela mexicana y los esfuerzos de Rafael Delgado son el

éxito más legítimo en este género literario hasta nuestros días" (142).

Termina Azuela con una recopilación de sus juicios sobre cuatro novelistas mexicanos que considera fundamentales en la historia de nuestra literatura: Lizardi, Inclán, Cuéllar y Delgado.

5 Manuel Pedro González²⁹

De entrada, en el prefacio, escribe el historiador cubano, radicado en California, que la producción literaria mexicana es abundantísima, pero que, "desdichadamente, los [libros] dignos de leerse y de estudiarse por su mérito intrínseco y por su vigencia actual son escasísimos" (5).

No es de la opinión de quienes consideran que hay que abordar los textos literarios independientemente de sus autores y/o del momento y lugar en el que se escribieron. En su declaración de principios establece, asimismo, que su apreciación será honesta y sincera, aun cuando a varios les pueda parecer equivocada.

Pese a que la edición es mexicana (Botas), en su introducción afirma que no escribe "para los mexicanos, a quienes, por estar demasiado familiarizados con el tema, acaso estas notas críticas les parezcan obvias o demasiado pueriles" (10). Sin embargo, señala, "el libro tiene el muy

²⁹ Trayectoria de la novela en México. México: Botas, 1951. 1ª ed. 2000 ejemplares.

relativo mérito de constituir la única monografía completa que del desarrollo de la novela mexicana existe" (10), y abarca desde Lizardi hasta la década de los años cuarenta. Se ocupa más del siglo XX, dice, porque "la novela del decimonono está ya mucho más y mejor estudiada" (10), en alusión, probablemente, tanto a las Letras mexicanas del siglo XIX (1944) de Jiménez Rueda, como al estudio Cien años de novela mexicana, publicado cuatro años antes por la misma casa editorial. La novela más reciente es la que más interesa fuera de México y, además, "en el periodo que se inicia con el doctor Mariano Azuela, se ha producido la novela más original y de espíritu más auténticamente mexicano que el país ha engendrado hasta ahora" (10). Aunque la novela mexicana reciente "tiene el mérito de haberse enfrentado con la realidad nacional y la ha reflejado lealmente", padece deficiencias considerables en la forma, "improvisación, anecdotismo" e "impresionismo periodístico". En estos defectos se distancian de la "dignidad artística que Delgado y López Portillo y Rojas [...] le dieron a sus obras" (10-11). Concuerta así con Azuela en la valoración de Delgado e incluye bajo el mismo rubro a López Portillo y Rojas, a diferencia del jalisciense.

Con respecto a la novela de fines del siglo XIX, dice González, en una declaración general no exenta de cierta injusticia, que

La novela finisecular era mimética y falsa, escrita siguiendo pautas europeas y de espaldas a la circunstancia en que los autores se movían; pero

estaba bien escrita y con excesiva preocupación académica (11).

González dedica un espacio que a algunos puede parecerles excesivo, a Lizardi y a Azuela. Estos escritores son, a su parecer, fundamentales. El primero

le marcó el norte al género durante la primera centuria (1816-1916). Por los cauces costumbristas y moralizantes que Lizardi le abrió a la novela con su Periquillo, se deslizaron todos los que en pos de él vinieron, hasta que Azuela, a un siglo justo de distancia, le desvió el rumbo y le señaló otros derroteros al género (11).

En el periodo porfirista "llegaron a México casi simultáneamente dos conceptos afines de la novela, ambos originados en Francia, pero sólo uno de ellos --el naturalismo-- arribó a México directamente. El otro --el realismo-- llegó por los caminos de España y ya muy modificado" (53).

El introductor del concepto realista de la novela, como técnica nueva y como filosofía del género, fue Emilio Rabasa, quien publicó su primera novela exactamente treinta años después de que Gustavo Flaubert lo había inaugurado en Francia con Madame Bovary en 1857. Pero Rabasa no procede de Flaubert, sino de los realistas españoles y lo mismo sus continuadores mexicanos José López Portillo y Rojas y Rafael Delgado. Federico Gamboa, en cambio, procede directamente de Emilio Zola a quien se mantuvo fiel hasta su muerte (53).

Los escritores del XIX comparten ciertas características, según González, a saber: 1) siguen influidos por un "espíritu colonial", 2) hay un "sentido clasista" en sus obras, 3) "todos escriben para las clases media y alta, cuya moral y cuya filosofía de la vida reflejan", 4) "todos escriben de espaldas a la trágica

realidad mexicana, todos ignoran al indio y lo desdennan y lo excluyen de sus obras", 5) de sus novelas están "desterrados" "el lenguaje del pueblo humilde, sus formas de vida, su idiosincracia y su miseria", 6) "el empaque" de las novelas es "académico y de inspiración foránea" (54). De todas estas características exceptúa a Angel de Campo.

De entre estos elementos, el que más le asombra es la "ceguera" de los escritores ante la pobreza de su país. Como explicación ofrece el ya mencionado espíritu clasista, "que los identificaba con la moral hipócrita y egoísta de la burguesía adinerada" (55) y la coexistencia del positivismo, que "justificaba el triunfo de los más aptos y fuertes y su derecho a la expoliación y al gobierno de los humildes" junto a las prédicas de la iglesia católica, que "predicaba a diario que Dios hizo a los ricos y a los pobres, y que éstos debían resignarse" (55).

En el capítulo sin número titulado "La novela bajo la dictadura: realismo y naturalismo" reitera González que Rabasa fue el introductor del realismo en México.

De hecho, ni España ni la América latina produjeron un solo novelista que se ajustara a los cánones flaubertianos. Nuestro temperamento es demasiado emocional y subjetivo para alcanzar el grado de absoluta objetividad, de absoluta imparcialidad, que Flaubert demandaba del novelista (64).

Y hace descender a Rabasa, siguiendo a otros críticos, de Galdós. Sin embargo, continúa, el autor de La bola "debe más a José J. Fernández de Lizardi" (65), para probar lo cual alude al tono picaresco y al sentido del humor.

De López Portillo parece La parcela la mejor de sus novelas, pese al cuadro idílico y utópico del mundo rural que presenta y que contrasta con el que ofrece, veintiún años después, en Fuertes y débiles. En la última novela de López Portillo cree detectar González una influencia de la Mala yerba (1909) de Mariano Azuela, que le ayudó a "ver la verdadera realidad mexicana --sobre todo la realidad rural-- en todo su horror" (68). Hay aquí una crítica a estas novelas exactamente inversa a la que en su tiempo se hizo a algunos realistas, pero sobre todo a los naturalistas. La verdad, para él, es el horror.

Con respecto a la vida de Rafael Delgado, el crítico cubano usa dos de las palabras que se le han aplicado de manera sistemática: "Modesta y sencilla fue [su] vida [...]. Consagróse a la docencia y catedrático fue toda su vida. Era católico por los cuatro costados y católicas a marcha martillo su novelas" (68).

Siguiendo a Sosa, vincula al veracruzano directamente con Pereda: "Como su maestro, el autor de Peñas arriba, es el novelista de ambiente provinciano por antonomasia en México" (69).

Apunta, como muchos otros críticos, que, pese a haber incursionado en distintos géneros, "su principal aporte a las letras mexicanas fue su labor como novelista, que es el único aspecto que le ha sobrevivido y por el cual se le recuerda hoy" (70).

También concuerda en la "escasa imaginación creadora" del veracruzano, que se observa en la "limitada originalidad en la elección de temas" (70). En su primera novela, "la más interesante y más elaborada de sus obras", que aún se lee, Delgado usa un tema muy usado en España y Francia:

el de la muchacha bella y pobre solicitada por un joven honrado de su misma clase que desea hacerla su esposa, y simultáneamente por un pisaverde de la clase adinerada que sólo aspira a gozar su belleza física para luego abandonarla (70).

No hay en este breve esquema nada sobre las aspiraciones de ascenso social de parte de Carmen. La muchacha es vista como la recipiendaria de los deseos de los hombres que la rodean, sean honrados o sinvergüenzas.

Ni el tema ni su desenlace, al que califica de "un romanticismo estilo 1830 en Europa o 1850 en América" son originales. "Lo que en realidad salva esta obra es la pintura del ambiente y las costumbres locales y la plasticidad de las descripciones paisajistas", aunque agrega un reparo: "Pero aun en esto, el autor se detiene demasiado y da en la nimiedad pormenorizada" (70).

Sin grandes aspavientos y con un cierto afán de objetividad, con términos que se mueven en un rango medio, sin estridencias, González considera que "Delgado, por lo general, es escritor académico, correcto y no exento de elegancia" (70). Adecuadamente, detecta en el veracruzano la coexistencia del romanticismo con el realismo. Bajo la influencia de la primera corriente, "a veces cae en lo trivialmente sentimental y hasta en la retórica romántica"

(70). La "propensión moralizante" iniciada en la novela mexicana por Lizardi aparece en Rafael Delgado "más acentuada" (71) que en Rabasa y López Portillo y Rojas.

Con honradez confiesa no haber leído las novelas de Micrós y haberse meramente asomado a una antología. Este atisbo le da valor suficiente para afirmar que "se le ha sobrevalorado, lo mismo que a todos sus congéneres del siglo pasado" (79). En Hispanoamérica esta sobrevaloración es frecuente entre la crítica "estrechamente nacionalista" (79), que tiende a exagerar los valores nacionales.

A Heriberto Frías lo considera como "una especie de precursor de la nueva novela y ser punto de enlace entre la modalidad que fenecía con don Porfirio y la que ya alboreaba con Azuela a la cabeza" (79).

Para su estudio, González se basó, entre otros, en los siguientes libros: Cien años de novela mexicana (1947) de Mariano Azuela, Los orígenes de la novela mexicana (1922) de Luis Castillo Ledón, La novela mexicana (1914) de Federico Gamboa, la Historia de la literatura mexicana (1928) de Carlos González Peña, la Historia de la literatura mexicana (1928) y las Letras mexicanas en el siglo XIX (1944) de Julio Jiménez Rueda, "La novela en México" (1887-1888) de José López Portillo y Rojas, "Alrededor de la novela mexicana moderna" (1941) de Mauricio Magdaleno, "Las letras patrias. De la época de independencia a nuestros días"

(1946) y Literatura mexicana. Siglo XX (2 vols.) (1949-1950) de José Luis Martínez.

6 Ralph E. Warner³⁰

En su introducción señala el crítico estadounidense que "el exuberante florecimiento del romanticismo después de 1867 lo yuxtapone con el realismo y el naturalismo. Los tres movimientos corren paralelos en las dos décadas últimas del siglo" (xiv). Para establecer una diferencia entre la sensibilidad romántica y la realista, escribe Warner que

el romántico observa la vida. Cree y dice que pinta lo que ve. [...] Pero el romántico, la mayoría de las veces inconscientemente, se cree con derecho a suprimir observaciones o a pulirlas con el objeto de embellecer la vida. Tal derecho no cabe en el credo realista (xiv).

El capítulo IX, "Principios del realismo", se ocupa de Delgado. Consciente de la pervivencia de las viejas tendencias literarias junto a las nuevas, señala el crítico estadounidense la mezcla de romanticismo con realismo en varias novelas mexicanas de mediados de siglo y después. Así, las novelas realistas serán aquellas en las que esta corriente sea la predominante, no la única (91).

Arcadio Zentella con su novela Perico (1885) es el primer escritor que ilustra esta coexistencia de corrientes. De Emilio Rabasa, por su parte, considerado tanto por

³⁰ Historia de la novela mexicana en el siglo XIX. México: Porrúa, 1953. 2000 ejemplares.

González Peña como por como Manuel Pedro González "el introductor del realismo en la novela mexicana", opina Warner que es más bien "el primer realista de indiscutible valor" (92).

Demetrio Mejía (Oaxaca) y Pablo Robles son dos realistas de menor talla mencionados en este capítulo, antes de pasar al "primer artista literario en la novela y el de mayor éxito novelístico" (96): Rafael Delgado.

Luego de unos breves esbozos biográficos del veracruzano, Warner (97) sigue y amplía la valoración que de Delgado hizo Azuela (Azuela 143). Agrega algunas consideraciones, que consolidan y refuerzan el importante lugar que en la novela mexicana ya le había otorgado el autor de Los de abajo: "el veracruzano es el mejor estilista que ha tenido México en la novela del siglo pasado".

Warner, como antes Moreno Cora, subraya el hecho de que Delgado tuvo una sólida preparación antes de iniciarse en el campo de la novela. Pese a sus lecturas previas, al estadounidense le parece que Delgado no "imita a ningún escritor específico". En cuanto a su estilo, lo califica, de manera poco original, de "sencillo" y "claro", y agrega, "sin pedantería y sin esquivar el lenguaje mexicano" (97). También lo considera un buen narrador: "Su narración es fácil, cautivadora y se va haciendo más directa conforme más practica su arte" (97).

La trama de sus novelas, que a otros críticos les parece simple, a Warner le parece esmerada: "Cuida

especialmente que no haya acción por parte de sus personajes sin la debida preparación" (97). Así, continúa, sabemos del peligro en el que se encuentra Carmen, "pero la Calandria misma nos muestra los móviles psicológicos que la impulsan a error cuando se dice a sí misma, al acercársele el calavera Rosas en el baile de Malenita, 'soy tan decente como él'" (98). Warner reconoce, sin embargo, implícitamente, que no es la trama la causa principal del interés en la novela, "sino el desarrollo psicológico de los personajes" (98). Le atrae más el plano psicológico de Delgado que el social, al que volverá unas líneas después:

Dentro de los límites que nos hemos impuesto, Delgado es el primer buen psicólogo de su país. Con todo su mexicanismo, sus personajes no son meros figurines que llevan los vestidos de su país; son personas con vida interior que el novelista tiene la habilidad de dejarnos conocer. Respecto a la psicología, Delgado es un novelista esencialmente moderno (98).

No abandonará, sin embargo, el aspecto social de La Calandria, al grado de definirla como "el estudio de una situación social" (100). Warner sí percibe las bases sobre las que se cimienta la ambición de la joven:

Carmen se cree con derecho a una posición de que no disfruta, y, tratando de alcanzarla, se deja seducir por un libertino a pesar de los esfuerzos, a veces mal dirigidos, de su novio carpintero. El conflicto interior entre el amor y el orgullo está bien ejemplificado en Carmen y en Gabriel, cada uno por su lado torturado por los mismos motivos. A pesar de un desenlace demasiado rápido, la combinación de un tema genuinamente humano con las descripciones luminosas del ambiente de Pluviosilla hizo que La Calandria sorprendiese a un público acostumbrado a medianías y lograra una fama casi inmediata (100).

Como casi todos los críticos después de Sosa, Warner no puede soslayar la mexicanidad de Delgado, que conjuga con "el poder descriptivo, evocativo, del veracruzano [que] es uno de los elementos más importantes para la construcción de sus obras" (98).

Warner ubica claramente a Delgado en la generación "llamada realista", y que no llega nunca al naturalismo, tendencia "que le repugnaba". Del primer movimiento "tiene esa observación exacta del mundo exterior que caracteriza a los realistas de todo el mundo" (99). De hecho, sigue, es posible detectar al menos tres corrientes en el veracruzano: el costumbrismo, el romanticismo y el realismo, lo que lleva a Warner a calificarlo de "ecléctico" --sin connotaciones peyorativas--, pues "deliberadamente escoge un camino medio entre el realismo y el romanticismo, descartando las exageraciones de ambos y buscando lo que hay de bueno en cada uno" (99).

Superior en "ejecución" le parece Angelina, que define como "un intento de crear la realidad con los recursos y recuerdos del romanticismo" (100). Teniendo como antecedente la María de Isaacs, Delgado usa el "viejo tema [...] para darle nueva vida y nueva dirección. No es esto obra de romántico, sino una interpretación moderna" (101).

Atiende luego Warner al aspecto documental de los elementos costumbristas de Delgado cuando afirma que "la gente, sus emociones, la escena veracruzana de fin de siglo

tienen en Rafael Delgado un pintor lleno de sensibilidad, comprensivo y amoroso" (102).

En suma, coincidiendo con Azuela, Warner tiene una muy buena opinión de Rafael Delgado y de su destacado papel y lugar en la historia de la novela mexicana.

CAPITULO VI. En el centenario de su nacimiento

En el centenario de Delgado aparecen, de manera sistemática, artículos sobre su persona y su obra. Esta práctica ha sido constante en el periodismo mexicano: recapitular la vida y obra de los escritores en las fechas conmemorativas.

Ciertamente el momento era importante, pues se trataba del centenario, que estuvo acompañado, por una edición completa de sus textos, apropiadamente, a cargo de la Universidad Veracruzana.¹

En estas celebraciones se trata casi siempre de conmemorar --de traer a la memoria--, al escritor en cuestión. Así, muchos de los artículos contienen, más que crítica, información sobre la vida y obra de Rafael Delgado, --repetidas casi ad infinitum-- con pocas apreciaciones de carácter crítico. En la Ciudad de México, no sólo el Novedades, en su suplemento México en la Cultura, le dedicó un número íntegro, sino que también El Nacional hizo lo propio. Entonces, esos dos suplementos eran sin duda los más importantes e influyentes en México, como corrobora Emmanuel Carballo (305).²

Dado que muchos críticos alaban el mexicanismo delgadiano, vale recordar que la polémica entre nacionalismo

¹ En su momento se verá el número de homenaje que le dedicó la revista de esta Universidad.

² Carballo escribe en sus Memorias que en su juventud jalisciense le parecían excelentes, y que gracias a ellos estaba al tanto de las novedades bibliográficas de la capital (305).

y cosmopolitismo literario "puede registrarse con diferentes grados de intensidad y diversas modulaciones a partir de 1920", llegando a "uno de sus momentos culminantes en 1932"³ (Sheridan 1994 385-386).⁴

Ermilo Abreu Gómez, del lado de los nacionalistas, planteó los siguientes principios, resumidos por Sheridan:

- 1) La idea de que la literatura debe "responder al medio", responder "a la biología de nuestro país" con su propia "biología", buscar "la entraña de su medio y ambiente".
- 2) La literatura debe dar cuenta de lo nuestro (nuestro conflicto, nuestra sensibilidad, nuestra mentalidad); debe "buscar nuestro pulso y vivir con su ritmo".
- 3) Lo universal es lo original, o bien, lo propio es lo universal.
- 4) Una literatura no nacionalista rompe la tradición y, por ello, carece de "referencias" y, por tanto, de "guía en la ruta" (391).

En la búsqueda de la expresión del "verdadero sentimiento nacional", quienes se oponían a los universalistas sostenían que

El escritor, como miembro sensible, vocal y guiador de la sociedad, debe aprender a escribir llanamente; es decir, debe aportarle una representación verbal e imaginaria de sí misma que, de manera "sencilla", concelebre sus factores de unificación general (lenguaje, origen étnico, historia común, ideas y sentimientos). La escritura "llana" (cuya descripción forma difícilmente puede ir más allá de la adjetivación: por ejemplo: llano=sencillo) se identifica con la correspondiente "llaneza" expresiva, mental y sentimental del pueblo (400).

³ En el contexto latinoamericano hubo un resurgimiento de la novela regionalista en la década de los veinte y después (La vorágine (1924), Doña Bárbara (1929)). En Recife, Brasil, tuvo lugar en 1926 un Congreso Regionalista (Rama 22).

⁴ Véase, asimismo, la parte intermedia del capítulo VI, "Hacia una reconstrucción del horizonte de expectativas en México I", en Vital (1944 199-234).

Importa recordar, asimismo, la popularidad que alcanzaron las novelas llamadas de la Revolución mexicana, publicadas entre la década de los años veinte y los treinta. Entre las características que pudieron haber contribuido a su éxito, señala Vital:

realismo, valor documental, casi absoluta ausencia de experimentación en los planos del contenido y de la expresión, estilo en el cual por lo común la voz del narrador se distingue claramente de los personajes, tratamiento de temas muy próximos a la realidad geográfica e histórica del público (1994 218).

Es fácil vincular estos elementos con la literatura delgadiana, y especular que pudieron haber estado aún en el aire para cuando se dio la celebración del centenario del veracruzano.

Veinte años después, Mariano Azuela hará suya la idea y, a partir de entonces, se repetirá ad infinitum en 1953.

Sin necesidad de aludir a la polémica explícitamente, la discusión debe haber estado aún presente en los medios literarios mexicanos a principios de los años cincuenta, de manera que no parece casual que, especialmente en los artículos aparecidos durante el centenario del nacimiento de Delgado (en 1953), se repitan adjetivos como "sencillo" y "mexicano", con un signo francamente positivo, al hablar de Delgado.

Más de una década después, a principios de los años cincuenta --como apunta Carballo en Ya nada es igual-- , todavía, "los escritores mexicanos se planteaban, entre

otros, problemas necios (pero capitales entonces) como éste: nacionalismo versus universalidad" (328).

En la década de los cuarenta, el cine mexicano pasaba por uno de sus mejores momentos. Entre los actores que alcanzaron una gran popularidad estaba Pedro Infante, quien en películas como Nosotros los pobres interpretó a un carpintero simpático, honrado y siempre propenso a las tragedias:⁵ "Nadie como Pedro Infante logró, ni ha logrado, constelar [sic] tantos signos de la identidad nacional" (José Agustín 1: 96).

A mediados de este siglo, siguieron produciéndose reflexiones en torno a 'lo mexicano', como ha escrito Roger Bartra:

A partir de 1950 las especulaciones sobre 'lo mexicano' viven un auge extraordinario, apuntalado en forma decisiva por la publicación de El laberinto de la soledad de Octavio Paz, que recoge las reflexiones de todos sus antecesores. Además, con la bendición de Alfonso Reyes y bajo la dirección de Leopoldo Zea, se inicia la publicación de una serie de estudios sobre 'lo mexicano' (de Jorge Carrión, José Gaos, Salvador Reyes Nevares y Emilio Uranga, entre muchos otros) que, junto con los libros de Paz, Ramos y Vasconcelos constituirán el corpus filosófico y literario del nuevo mexicano (Bartra 20).

El código nacionalista logró sobrevivir, no sólo en la década de los años cincuenta, sino incluso hasta los sesenta, como señala Vital. Entre sus rasgos, enumera los siguientes:

⁵ El Gabriel de La Calandria tiene algo de precursor de este personaje, como acertadamente ha señalado Emilio Carballido en su introducción a esta novela (1987): "¿No estamos sin duda en el mundo de los hermanos Rodríguez? ¿De Pedro Infante y Blanca Estela Pavón? El pobre carpintero y la joven bonita y buena se aman" (iv).

la preponderancia de los temas nacionales sobre los internacionales, un radical optimismo, una preferencia por los asuntos del campo y un esencialismo implícito, que creía en la pureza de ciertas nociones y de lo que éstas representaban en la realidad (por ejemplo, la de un ser nacional intrínseco) (Vital 1994 207).

En la discusión entre universalidad y nacionalismo, Delgado quedaría claramente ubicado en la segunda posición. Esta ubicación --considerada en muchos casos en sí misma como una cualidad, casi como una necesidad--, es patente en muchas de las opiniones que los críticos vertieron sobre Rafael Delgado en el primer centenario de su nacimiento.

En Veracruz se llevaron a cabo festejos y actos conmemorativos, que culminaron en la edición, como ya se dijo, de las Obras Completas de Delgado, así como en un número monográfico de la Revista de la Universidad Veracruzana, con base en un concurso sobre distintos aspectos de la obra de Delgado. Vale la pena mencionar, asimismo, que en el 53 acababa de iniciarse el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, cuyos orígenes jarocho pudieron haber contribuido, en alguna medida, a la importancia otorgada a sus paisanos.

1. En El Nacional

El Nacional Revolucionario fue fundado dos meses y medio después del flamante Partido Nacional Revolucionario (4 de marzo de 1929), como su órgano oficial, el 27 de mayo de 1929 (Garrido 107). Apenas dos años más tarde (15 de mayo de 1931) perdió su apellido "Revolucionario" y quedó como

circula hoy, El Nacional (Garrido 130). El partido-gobierno al que servía cambió, a su vez, de denominación a Partido Revolucionario Mexicano en 1938. De manera oficial, en 1941, el presidente Manuel Avila Camacho lo definió como "órgano del Estado, dependiente de la Secretaría de Gobernación" (Diccionario Enciclopédico Mexicano 1989). En 1953 --y hasta 1956-- su director era Guillermo Ibarra, quien había sucedido a Fernando Benítez (1947-1948).

1.1 Manuel Torre⁶

Desde los primeros meses de 1953 empezaron a publicarse algunos artículos sobre el veracruzano, como los cuatro de Manuel Torre⁷ en El Nacional. En abril publicó el primero y terminó con el cuarto en agosto, mes en el que se aparecieron los suplementos dominicales de El Nacional, el Novedades y el Excélsior dedicados al veracruzano.

En el primero de los artículos de Manuel Torre (19 de abril de 1953) sobre Delgado --cuyo título no guarda una relación estrecha con su contenido--, el periodista delinea unos brevísimos apuntes de la carrera del escritor donde ubica a este autor en la corriente romántica (3).

⁶ Torre escribió cuatro artículos: "Rafael Delgado, el apóstol del paisaje" (El Nacional 19 abr. 1953; 3, 8); "Rafael Delgado en el cuento" (El Nacional 19 jul. 1953; 3, 6); "Rafael Delgado en la poesía" (El Nacional 26 jul. 1953; 3); "Rafael Delgado en la técnica literaria" (El Nacional 2 ago. 1953; 3, 6).

⁷ Este autor no aparece registrado ni en el Diccionario de escritores mexicanos (1967) ni en el Diccionario Enciclopédico de México (1989).

Los comentarios de Torre encajan muy bien dentro del código nacionalista, cuyas características enumeró Vital (207). Escribe que la obra de Delgado, como el escritor, es "serena y noble", "acendrada y patriótica". El término "patriótica" es un paso más allá en la polémica entre nacionalismo y universalismo de los años treinta. Es una demostración del triunfo (relativo y oficial) de la primera postura, dada por sentado a principios de los años cincuenta. Un escritor como Delgado es un espécimen perfecto para la reafirmación de e insistencia en la importancia y supremacía de una literatura de corte nacionalista.

Según Torre, la juventud de la época de Delgado "bebía las brisas galas". Dentro de esa literatura, "Flaubert con su Señora Bovary y Edmundo Goncourt con su Renata Mauperin escenificaron el drama amoroso dándole el suicidio como catártico" (3). Sin embargo, para los novelistas mexicanos, más que los escritores franceses, fueron los españoles una influencia definitiva, como bien señala luego Torre. En particular, en el caso de Delgado, es indispensable hablar de Pereda, quien, "con sus primeras obras montañesas saturadas de naturaleza bravía y Palacio Valdés con sus primeros escauceos asturianos donde la vida rústica se enmarcaba con el santo olor al terruño natal" imbuyó a Delgado de "un regionalismo panteísta". Las novelas de Delgado, dice, "en esencia y despojadas de su trama simple y de sus personajes rurales o provinciales, son una égloga" (3). Torre confunde, me parece, la presencia de paisajes en

Delgado con la naturaleza en la égloga, que poco tiene que ver con las novelas del veracruzano.⁸

Siguiendo su idea de la égloga, escribe Torre, los primeros cuentos de Delgado "nos ofrecen apenas tipos, pero sí arrestos bucólicos pletóricos de observación" (3). Ya listo para una obra narrativa de mayor extensión, "surge La Calandria, pequeña obra maestra, en la que el argumento es menos importante que los personajes y el ambiente" (3). Aunque matizado el elogio por el adjetivo "pequeña", Torre califica no obstante la primera novela del veracruzano como "obra maestra", siguiendo a González Peña y a Azuela. Torre hace luego una síntesis de la novela, poniendo especial atención en los personajes:

El severo don Eduardo Ruiz es padre --amoríos clandestinos-- de Carmen, que por su temperamento jubiloso y cantarín admite el apodo la calandria. Carmen sostiene un amor romántico con Gabriel, el carpintero. Al lado de don Eduardo vive Lolita, la hija legítima, animando su viudez. Alberto Rosas, el don Juan orizabeño, asedia a Carmen. Gabriel, celoso, la desprecia por creer que ella entrega sus favores al ricacho vicioso. Para librarla del pecado, don Eduardo envía a Carmen al pueblo de Xochiapan al cuidado del cura González. Pero Alberto no se da por vencido y con la súa complicidad de Jurado, el chantajista, envía a la prensa sueltos comprometedores para el honor, no sólo de Carmen, sino del sacerdote. Gabriel escribe a Carmen repudiándola; ignorando la verdad, don Eduardo devuelve a Pluviosilla la viajera, que despechada por el desdén de Gabriel se entrega a Alberto. El ricacho se hastía al poco tiempo. Y añorando el gran amor por Gabriel, al sentirse despreciada y despreciable, Carmen se suicida con fósforo. Gabriel, en el póstumo perdón, le labra por su propia mano primoroso ataúd (3).

⁸ Véase la sección 1.12 de este trabajo, "El paisaje". La visión del campo como idilio sólo es asumida por Gabriel.

Caben algunas precisiones: Gabriel efectivamente rechaza a Carmen por sus coqueteos con Rosas, pero sobre todo porque llega a saber que la joven ha besado al catrín, lo cual en el contexto decimonónico provinciano equivalía, si no a ser una "perdida", al menos a estar al borde de serlo. En el resumen de Torre, Carmen no parece tener ninguna participación en el asedio de Rosas, salvo por la ligera mención inicial del temperamento "jubiloso y cantarín", que no alcanza a sugerir la atracción que Carmen siente por Rosas. Otro matiz: Torre soslaya las aspiraciones de ascenso social que Carmen alberga y ubica el drama en un ámbito pasional. Una imprecisión: Ortiz nunca envía de regreso a Pluviosilla a Carmen; ella abandona la casa cural para huir con Rosas.

En una aparente contradicción, después de calificar a La Calandria de "pequeña obra maestra", Torre escriba los siguientes reparos: "Forzado el argumento, muy del sabor estridente de la época, la pintura de los tipos salva y dignifica la novela" (3). Aun así, en el mismo párrafo parece recapacitar --vuelve a un buen concepto de la novela-- y luego de un recuento de los personajes, dice: "un mundo pintoresco de pasiones, concupiscencias e hipocresías, esa estampa provinciana de marchamo universal, con excelente sabor de envidia, intriga, deseo, perversión, superstición y generosidad", en un buen compendio de los elementos de La Calandria.

Lo mejor de la novela para Torre, es "la parte descriptiva del ambiente general de Pluviosilla" (3). La descripción de las flores del jardín en el capítulo X le parece "sencillamente magistral", aunque no deja de apreciar otros aspectos: "El tono humorístico, los diálogos vivaces, chispeantes, los defectos personales y colectivos perfectamente logrados, hacen de La Calandria una novela inolvidable" (3).

Angelina y Los parientes ricos le parecen "inferiores en los detalles, pero superiores en la extensión moral". Este tipo de argumento es común y relativamente convencional: un texto vale más por x y menos por y.

Por el resto de la obra de Delgado pasa rápida y superficialmente. A sus obras de teatro las califica de "jubilosas comedias", sus estudios literarios le parecen "sesudos", sus sonetos "bien cincelados". Sin ofrecer pruebas, da por hecho la existencia de La apostasía del padre Arteaga⁹ y la clasifica como un drama. Vale recordar que, según Bickley, quien sostuvo correspondencia con Miguel Hernández Jáuregui, discípulo y heredero de los papeles de Delgado, esta novela nunca llegó a completarse. El maestro escribió un borrador que no alcanzó una forma definitiva.

Torre hace luego un resumen de la vida de Delgado que no parece tener mucho que ver con la realidad --a juzgar por

⁹ Torre y todos los demás críticos que mencionan esta novela se basan en el Prólogo del propio Delgado a Los parientes ricos, donde el autor espera que esta novela "deje convidado" al lector "para leer otro librito que tengo en cañamazo, La apostasía del P. Arteaga".

algunos testimonios de alumnos, conocidos y estudiosos, familiarizados en particular con los últimos años del escritor--, sino más bien con una versión idealizada de la vida provinciana. Escribe: "Así transcurrió esta vida ejemplar, devotamente honesta y jubilosamente optimista, que ahuyentó la tristeza y el dolor con donosuras y risas" (8). Este tipo de idealizaciones podría relacionarse, asimismo, con el supuesto implícito de que en un homenaje habría que cargar las tintas hacia el lado positivo del homenajeado, o bien podría aludir, más simplemente, a una falta de conocimiento más profundo del autor en cuestión.

No podía faltar la evaluación final:

Delgado queda ubicado en las letras patrias como un admirable narrador costumbrista y un emérito apóstol de ese paisaje mexicano característico, cuyo milagro cantaron desde Bernardo de Balbuena a Alfonso Reyes, nuestros amadores de la Rusticatio Patria (8).

Coherente con los sesgos nacionalistas mencionados arriba, Torre no habla del corpus de la literatura mexicana, sino, significativamente, de las "letras patrias". El tono nacionalista resulta apropiado en un periódico cuyo nombre es precisamente El Nacional, y que ha estado encargado, desde su fundación, de exaltar y reafirmar los llamados valores nacionales, que el Estado define, reconoce, valora y ofrece como tales.

* * *

En el segundo de los artículos, "Rafael Delgado en el cuento" (19 de julio de 1953), a Torre le parece que el

veracruzano es "un gran escritor injustamente olvidado": señala como prueba del olvido los cuarenta años que mediaron entre la edición de Agüeros y la de la Biblioteca Universitaria.

"Delgado defiende noblemente el costumbrismo regional, su lenguaje, sus giros, modismos y refranes", dice Torre, al colocarlo junto a Inclán, Lizardi, Riva Palacio y López Portillo y Rojas. Esta veta, en Delgado, se remonta a Pereda. En los cuentos detecta Torre la "influencia decisiva" de los franceses Daudet, los De Goncourt, Maupassant y Zola, junto a la de los españoles Palacio Valdés y el ya mencionado Pereda. "La estructura de los cuentos es naturalista, sin excesos dogmáticos en ningún sentido" (6).

Al final de este artículo, Torre reitera la necesidad de la

revisión de la obra literaria de Rafael Delgado con motivo de su aniversario centesimal de natalicio. Es la ocasión propicia para valorar definitivamente una obra breve, pero meritoria, que a no ser por esta circunstancia de pública exhumación, permanecería indefinidamente ignorada o limitada, debido a la escasa publicidad de sus obras (6).

Como veremos en los artículos subsecuentes publicados durante 1953, la valoración de Delgado en ese año fue positiva, salvo en algunos escasos comentarios más críticos. Así, el centenario del nacimiento del veracruzano sirvió, más que para llevar a cabo una verdadera evaluación crítica de su obra, para difundir sus escritos --en los distintos

géneros-- y asegurarle un lugar importante en la historia de la literatura mexicana.

El tercer artículo de Torre se llama "Rafael Delgado en la poesía" (26 jul. 1953) y abunda en ejemplos de algunos de los sonetos que al autor le parecen los más logrados. El cuarto y último, titulado "Rafael Delgado en la técnica literaria" (2 ago. 1953), está dedicado a los manuales de literatura que el maestro preparó para sus alumnos. Usando ejemplos de literatura francesa y española, Torre intenta mostrar en Delgado la "maestría en el conocimiento de los secretos formales del idioma y maestría subsecuente en la ejecución funcional del mismo" (6).

1.2 Salvador Calvillo Madrigal¹⁰

Si bien este artículo se publica en el año del centenario del nacimiento de Rafael Delgado, su autor lo hace coincidir con el aniversario luctuoso de su muerte --hacia treinta y nueve años--, el 20 de mayo de 1914.

Como el texto apareció tres meses antes de que se celebrara el centenario, y como para entonces aún no se habían publicado muchos escritos sobre el cordobés, se entiende que, de inicio, ofrezca una semblanza biográfica del personaje recordado.

¹⁰ Salvador Calvillo Madrigal. "Rafael Delgado." El Nacional (20 mayo 1953): 3.

Calvillo considera a La Calandria una "obra de carácter regional", donde se "manifiesta una de las más salientes cualidades del autor, que fue su paisajismo literario". Las descripciones paisajistas del cordobés han sido mencionadas con frecuencia por la crítica, como hemos visto, pero Calvillo es el único que llega al punto de aislarlo y ponerlo por encima de lo demás.

En la misma línea, y con respecto a las demás novelas, Calvillo concuerda con otros críticos en que en ellas "aparece el paisajista con sus más finos dones de observación y colorido" (3).

No sólo en la novela destacó el veracruzano, "también en el cuento aparece Delgado como una de las figuras más encumbradas de las letras mexicanas" (3). Y menciona las distintas ediciones que de sus cuentos y notas se han hecho hasta esa fecha (1953).

El crítico clasifica luego la corriente literaria en la que ubica a Delgado y escribe que "la historia de nuestras letras¹¹ consagra a Rafael Delgado como iniciador del realismo literario entre nosotros; pero de un realismo que no imita al europeo, sino que se enraiza profundamente en la tierra de México" (3). Acierta Calvillo en que el realismo de Delgado está más emparentado con el español que con el francés, y también es cierto que la práctica de esta

¹¹ Para entonces se habían publicado ya los textos comentados en el capítulo anterior: Jiménez Rueda (1928 y 1944), González Peña (1928), González (1951), Warner (1953). De ellos, González Peña y Warner dicen que el introductor del realismo en México fue Rabasa, no Delgado.

corriente en México se da en una versión más temperada que en el ámbito español.

Cita Calvillo a José Luis Martínez, para quien Delgado llevó a cabo una versión propia del realismo, "desde su propio temperamento". En ese sentido, concluye Calvillo,

la importancia de Delgado en la historia de la literatura nacional, se mide no solamente por haber sido el introductor del realismo en nuestras letras, sino porque al seguir esa tendencia por caminos personales que felizmente lo apartaron de la copia servil inspirada en los modelos de Europa, halló la mejor expresión de sus rebeldías espirituales contra hipocresías y convencionalismos de la sociedad y de la época en que vivió (3).

Es decir, este crítico sí advierte la exposición que Delgado hace de un aspecto no muy agradable de la sociedad --característica, además, propia de la corriente realista.

2 En el Suplemento Dominical de El Nacional

En el mes de agosto de 1953, cuando se cumplieron exactamente los cien años, El Nacional dedicó íntegro su Suplemento Dominical a Delgado. El director del suplemento era el sonoreense Guillermo Ibarra. En la portada apareció un grabado en linóleo de la cara de Delgado hecho por Erasto Cortés Juárez. Ahí escribieron Jesús Zavala, Carlos Aguilar Muñoz, Gilberto Loyo, Carlos Fruvas Garnica, José Mancisidor, Francisco Monterde, Salvador Reyes Nevares, R. E. Montes I. Bradley, Pedro Caffarel Peralta, Antonio Magaña Esquivel, Andrés Henestrosa, Salvador Calvillo Madrigal y Antonio Castro Leal --los tres últimos, miembros de la Academia Mexicana de la Lengua. Se reprodujo, asimismo, el prólogo de Francisco Sosa --también académico--, que había aparecido en 1902 con los Cuentos y notas de Delgado. Los artículos serán revisados en el orden en que aparecen en el suplemento.

2.1 Jesús Zavala¹

Este artículo recorre rápidamente la vida de Rafael Delgado, con base en los datos recogidos por Francisco Sosa. Y en relación con La Calandria, cita a el libro de Mariano Azuela Cien años de novela mexicana (1947).

¹ Jesús Zavala. "Don Rafael Delgado. Rasgos biográficos." Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 2.

Zavala menciona brevemente las piezas teatrales de Delgado, luego opina que "su obra poética es breve, pero estimable", para finalmente llegar al cuento y a la novela, géneros en los que "descolló". Sus novelas, escribe, "son obras que nos enorgullecen" (subrayado A.S.). Este plural tendría la aspiración de representar a los mexicanos que gustan de la literatura nacionalista, en un eco de la discusión literatura universalista-literatura nacional; como ha señalado Alberto Vital (1994: 201), busca fortalecer el poder del crítico, envolviéndolo bajo enunciados colectivos.

Zavala se apoya ampliamente en Azuela y concluye con la siguiente cita del autor de Los de abajo: "La Calandria y Los parientes ricos son los jalones más importantes en la novela mexicana y los esfuerzos de Rafael Delgado son el éxito más legítimo en este género literario hasta nuestros días".

Luego de la parte literaria, se ocupa de la vida del veracruzano. Para describir su apariencia física recurre a Amado Nervo, a Ciro B. Ceballos y a Federico Gamboa. Ello no le impide esbozar una versión propia: "Se distinguió por su pulcritud en el vestir, su galana y sencilla conversación y sus corteses ademanes; pero, sobre todo, por su modestia, su sensibilidad exquisita y su aire dulcemente melancólico".

Zavala no cuenta con todos los datos relativos a la muerte de Delgado, de modo que afirma que, estando en Guadalajara, el veracruzano enfermó en mayo de 1913, por lo que tuvo que volver a Orizaba, donde murió el día 20 del

mismo mes.² Tampoco tiene todos los datos correctos Zavala cuando escribe que "al morir, daba los últimos toques a una novela titulada La huelga", que nunca se escribió, al decir de Bickley, con base en la información proporcionada por Miguel Hernández Jáuregui.

En suma, se trata de un artículo general, biográfico, panorámico, que recurre al prestigio de Mariano Azuela para valorar la calidad literaria de Delgado, pero que no ofrece ninguna aportación personal crítica. Funciona para los fines de un suplemento dominical que dedica un número íntegro a celebrar el centenario de un escritor mexicano.

2.2 Carlos Aguilar Muñoz³

Este autor tuvo una participación activa en la celebración del centenario de Delgado. Diez años antes, --en 1943--, publicó un breve artículo sobre los cuentos del veracruzano, en la revista orizabeña nombrada en honor de la primera novela de don Rafael, La Calandria. Ahí mismo, ya en 1953, escribió sobre los festejos conmemorativos. Entregó,

² Véase mi resumen de la muerte de Delgado, basado en Bickley, en IV.2.

³ Los artículos que escribió Aguilar Muñoz son: "Los cuentos de Rafael Delgado," La Calandria 122 (27 mar. 1943): 3 ; "El centenario de Rafael Delgado," La Calandria 523 (5 abr. 1953): 5, 12; "Estudio crítico de la obra de Rafael Delgado. (Fragmento)," Revista de la Universidad Veracruzana 2.3 (jul.-ago. 1953): 51-54; "Pluviosilla y Villaverde," Suplemento de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 2, 6, 10) ; reimpresso en la Revista semanal de El Sol de Puebla (25 oct. 1964): 7.

asimismo, un texto en el Suplemento de El Nacional ("Pluviosilla y Villaverde") que nos ocupa en esta sección --reproducido en 1964 en El Sol de Puebla. También en la Revista de la Universidad Veracruzana apareció de este autor un fragmento de un trabajo con el que participó en un concurso organizado precisamente con motivo del centenario; el fragmento será comentado en su oportunidad.

Las publicaciones en las que aparecen los artículos de este crítico parecerían ser otro indicio de que Rafael Delgado puede ser considerado más como un orgullo local que nacional. Su repercusión parecería darse en círculos concéntricos: más poderosa en su región y más débil mientras más lejana. Ejemplo de ello es este artículo, que se ocupa de dilucidar un pequeño asunto en las novelas de Delgado, de interés muy local y restringido, sin repercusiones entre otros críticos que se ocuparon de Delgado en estas mismas fechas.

La única repercusión significativa aparece en el Prólogo de Salvador Cruz a la edición de La Calandria de Porrúa, casi veinte años después (1970): Cruz acepta que los críticos que llegaron a saber que las ciudades literarias delgadianas son distintas facetas de la misma Orizaba, "no elevaron tal conocimiento a la calidad de idea clave" (ix).

El artículo "Pluviosilla y Villaverde" está presentado en forma de carta al licenciado Guillermo Ibarra, director del periódico El Nacional. Su propósito es aclarar "un error" en el que han incurrido numerosos críticos al

identificar Orizaba y Pluviosilla, por un lado, y Córdoba y Villaverde, por el otro. Según Aguilar Muñoz, si bien en Angelina y en Los parientes ricos Delgado habla de Villaverde y de Pluviosilla como dos ciudades distintas, "para quien conozca Orizaba, no es posible la confusión"⁴ (2). A continuación establece la coincidencia entre los lugares geográficos de la literaria Villaverde con sitios de la Orizaba real.

Debido al calificativo de "villa triste" y a la caracterización de Villaverde como una ciudad en la "se murmura de todo y de todos", a los cordobeses, dice Aguilar, no les agrada mucho la identificación entre su ciudad y la villa literaria. El autor de este artículo acepta las críticas de Delgado a los orizabenses y recuerda que "desde Cervantes hasta nuestros días, sobre todo en la novela realista, ha sido frecuente que el escritor sea atacado porque pone de relieve las fealdades y defectos" (6). Así, el padre Coloma recibió censuras cuando publicó Pequeñeces, al igual que le sucedió a Pereda con Tipos y paisajes, a lo que el santanderino respondió: "De dos maneras puede representarse a los hombres: como son o como deben ser. Para lo primero, basta el retratista; para lo segundo, se necesita el pintor de genio, de inspiración creadora" (6). Recurre así, Aguilar Muñoz, a autores universalmente

⁴ Se refiere en particular a los artículos de Carlos González Peña, en cuatro partes, "Pluviosilla y Villaverde", aparecidos en El Universal (1948), donde el historiador de la literatura mexicana identifica a Pluviosilla con Orizaba y a Villaverde con Córdoba.

aceptados para sustentar sus opiniones, con el fin de legitimarlas.

Delgado "censura acremente los defectos de los orizabeños" (10); esto lleva a González Peña a afirmar que Villaverde no es Orizaba, sino una ciudad imaginaria.⁵ Aguilar Muñoz cree haber demostrado que Villaverde es Orizaba y por ello, continúa, Delgado "no pudo sentir desdén, ni mucho menos saña, por una ciudad que amó con todas las venas de su corazón" (10); además, agrega, siendo un buen cristiano, el veracruzano era ajeno a un sentimiento como la saña. Es decir, Aguilar acepta que hay crítica, pero no considera que sea de mala fe ni desprecio --no entiendo por qué los cordobeses no pudieron tener esta misma actitud, suponiendo que su ciudad fuera la que apareciera retratada en las novelas delgadianas. La apreciación de Delgado, entre los críticos de su región, parece oscilar entre el costumbrismo --como una tendencia de legitimación-- y el realismo --como una tendencia deslegitimizadora. En Aguilar parecería dominar la reivindicación de lo regional, por encima de la descripción realista.

El artículo termina insistiendo en que espera haber corregido el error de tantos críticos que, sobre todo por ignorancia, identificaron a Villaverde con Córdoba.

⁵ Salvador Cruz, en su Prólogo a La Calandria para Porrúa (1970) señala que González Peña "se convenció por sí mismo que el río de la Angelina, que <corta en dos partes la ciudad>, no se ve en Córdoba; <lo vi en Pluviosilla>, exclama" (ix).

2.3 Gilberto Loyo⁶

Este artículo --originalmente una conferencia pronunciada en el Casino del Estado de Veracruz en noviembre de 1950-- se ocupa, como su título indica, del paisaje en la poesía de Rafael Delgado. En ese entonces, el orizabeño Loyo era director general de estadística; para 1953 formaba parte del gabinete de Ruiz Cortines, como secretario de economía nacional.

Para empezar, declara que su paisano es autor de "magníficas novelas, que le aseguran uno de los primeros y más brillantes lugares en la literatura mexicana" (3).

El soneto "En las montañas", le parece a este crítico "el poema más hermoso y de mayor valor" (15). Al respecto, escribe: "Este soneto tiene una característica única en la poesía de Rafael Delgado, tanto más valioso cuanto que corresponde a una época anterior a la Revolución Mexicana, en que todavía no se había hecho la revaloración de lo mexicano en la literatura nacional" (15). Dado que este comentario no proviene de un especialista en literatura mexicana, sólo puedo atribuirlo a su ignorancia con respecto a la literatura del siglo XIX, pues deja de lado a Altamirano y una pléyade de literatos que se esmeraron de manera significativa precisamente por buscar, definir y exaltar lo mexicano en las letras.

⁶ "El paisaje en la poesía de Rafael Delgado," Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 3, 14, 15.

Con un tono oficialista, donde se percibe el carácter de funcionario de su autor, el largo artículo termina con una exhortación al pueblo veracruzano, propia de un homenaje, a que pague "con un monumento digno del poeta, la deuda que tiene con este gran maestro de la novela y cantor lírico de la naturaleza y de la vida" (15). La reivindicación de Delgado se da, así, más en el terreno regional que en el nacional.

2.4 Carlos Fruvas Garnica⁷

Este señor simplemente republica un discurso pronunciado por el veracruzano con motivo de la "Segunda exposición de flores, pájaros y peces de ornato", en el mes de mayo de 1896.

El texto reproducido en El Nacional es prácticamente igual al incluido por el Doctor Francisco Vargas, encargado de recopilar los escritos dispersos de Delgado para la edición de sus obras completas, a cargo de la Universidad Veracruzana. El "refrito" es una práctica periodística desafortunadamente común en los homenajes, que señala, es claro, la pereza de los críticos. Según Alberto Vital, un homenaje con varios "refritos" disminuye la seriedad del medio y la importancia que se concede al homenajeado, al

⁷ "Páginas desconocidas de Rafael Delgado" Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 4, 15.

salir los periodistas simplemente del paso, sin mayores reflexiones ni valoraciones.

2.5 Antonio Castro Leal⁸

En 1945, Antonio Castro Leal se hizo cargo de la Colección de Escritores Mexicanos en la editorial Porrúa, a la muerte de Joaquín Ramírez Cabañas. A su carrera de crítico, ensayista y cuentista, aunó la de editor, en cuya capacidad se publicaron alrededor de cien títulos. Sin duda, sus prólogos han tenido una profunda influencia, para bien y para mal, entre los estudiosos de la literatura mexicana.

En 1953, Castro Leal ya había fundado y dirigido la Revista de Literatura Mexicana (1940), había sido rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, jefe del Departamento de Bellas Artes, primer director del Palacio de Bellas Artes, embajador ante la UNESCO. También era miembro de la Academia de la Lengua⁹ y del Colegio Nacional.

Este artículo es el prólogo que Castro Leal escribió para la edición de Angelina, de Porrúa (núm. 49), en 1947, con otro título. Más que del arte narrativo de Delgado propiamente, como parecería indicar el encabezado, puesto, tal vez, por los editores del suplemento, este texto se ocupa de la segunda novela del veracruzano, Angelina. La

⁸ "El arte narativo de Rafael Delgado," Suplemento de El Nacional 334 (23 ago, 1953): 6.

⁹ Fue electo a la Academia Mexicana de la Lengua desde 1942, pasando a ser miembro de número en 1953 (murió en 1981).

inserción de un prólogo publicado seis años antes parecería indicar que Guillermo Ibarra, el director del periódico, consideró importante para el peso y prestigio del suplemento de homenaje a Delgado, que no faltara un personaje prestigiado como Castro Leal, aunque su colaboración no hubiera sido escrita especialmente para la ocasión. Especulo que, al solicitársele al crítico una colaboración para El Nacional, Castro Leal entregó a este periódico algo ya previamente publicado, mientras que al Novedades entregó -- como veremos más adelante--, algo inédito sobre La Calandria.

Castro Leal es uno de los críticos que no conocen profundamente Orizaba, según escribe en un artículo de este mismo suplemento Carlos Aguilar Muñoz --cuya parte final aparece reproducida en la misma página. Así, Castro Leal no duda en afirmar que Villaverde es Córdoba. Esta ciudad provinciana, dice Castro Leal, está

representada por un manojó de sus hombres y mujeres que dan idea de su vida y sus enredos: el abogado ampuloso y mezquino, el acusador volteriano de los vicios de la sociedad, el hacendado generoso y probo, las niñas cursis y maldicientes; la joven culta, bondadosa y calumniada; el infatigable profesor admirador de la pompa ciceroniana, el sacerdote que muere en el servicio de sus feligreses, el galán envidioso y fatuo, el viejo hipócrita y callado que quiere estar con todo el mundo (6).

Después de esta descripción, es curioso que nunca mencione el término costumbrismo.

El estilo delgadiano, continúa Castro Leal, es "limpio y transparente": "sin separarse de la tradición castiza, no recurre ni a los ásperos sabores populares ni a los dibujos verbales arcaicos". Su prosa "es suelta y flexible, elegante y fácil".

Como es práctica común en este tipo de prólogos/artículos, el crítico concluye con una valoración del texto en cuestión, junto con la ubicación del escritor dentro del contexto de la literatura mexicana:

Angelina ocupa un lugar prominente en la literatura mexicana; pertenece a las obras maestras de nuestra novela que aparecen a fines del siglo XIX, corriente no muy abundante pero sí muy pura, en la que figuran La Calandria, del propio Rafael Delgado, La parcela de José López Portillo y Rojas, Suprema ley y Metamorfosis de Federico Gamboa; novelas en que la vida mexicana de la ciudad y del campo se presenta con intensidad y exactitud, sin recurrir a los violentos contrastes de la caricatura ni a los colorines de lo pintoresco, sino con un equilibrio perfecto en su estilo, en la trama y en la observación de los caracteres (6).¹⁰

Castro Leal nunca menciona por su nombre la corriente a la que pertenecen las novelas que enumera, aunque se entiende que está hablando del realismo. Bajo esta valoración está la idea de lo que para él significa el realismo, que en este caso se acerca más a una idea del justo medio de esta corriente, donde prime un equilibrio armónico, sin excesos.

¹⁰ Aquí termina el artículo del Suplemento. En el prólogo, siguen unas líneas de "Datos biográficos" y una "Bibliografía" del autor.

2.6 Andrés Henestrosa¹¹

La suya es una breve nota, con algunos datos biográficos de Delgado. Como Castro Leal, el oaxaqueño Henestrosa identifica a Orizaba con Pluviosilla y a Córdoba con Villaverde, precisamente en la misma página en la que Carlos Aguilar Muñoz escribe su artículo refutando las equivalencias. Esto demuestra, a mi parecer, que la aclaración de Aguilar Muñoz no le interesa sino a él y a algunos otros orizabeños y cordobeses; es decir, se trata de un aspecto que no trasciende fuera de un ámbito muy localizado.

Henestrosa menciona los géneros en los que incursionó Delgado, subrayando, como todos los críticos, sus logros en la narrativa: "sobresale como novelista, hasta el grado de que no ha faltado quien lo considere como el mejor que haya nacido en México" (6), juicio que él parece no avalar. Como Castro Leal, vincula el nombre del veracruzano con los de Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas, añadiendo los de Porfirio Parra y Manuel Sánchez Marmol. Bien escribe Henestrosa que la novela realista mexicana es "de ascendencia española más que francesa", aunque luego matiza: "o por lo menos equidistante de las dos", tal vez para no comprometerse del todo --igual que lo hizo antes con respecto a la posibilidad de considerar a Delgado como el mejor novelista del siglo XIX.

¹¹ "Apunte sobre Rafael Delgado," Suplemento de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 6.

Siguiendo los juicios de Mariano Azuela en Cien años de novela en México (1947), Henestrosa escribe que Delgado "es autor de tres de las novelas de mayor renombre de la literatura mexicana de los últimos años del siglo pasado y primeros de éste" (6). De nuevo, el oaxaqueño usa el juicio de un crítico prestigiado, aunque no lo hace totalmente suyo. La cita en sí misma es temporalmente restrictiva y el uso que de ella hace Henestrosa es cauteloso, pues le sirve, una vez más, para matizar los elogios al veracruzano, al grado de que aparecen muy diluidos.

Según la información recopilada por Bickley, se equivoca Henestrosa al afirmar que a las tres novelas publicadas por Delgado a las que alude, se añaden otras "dos", "que dejó sin concluir". Probablemente se refiera a La huelga y a La aspostasía del Padre Artega, que Delgado nunca concluyó, y de las que de hecho no se conservan ni los borradores, a decir de su discípulo y heredero Miguel Hernández Jáuregui (ver Bickley). Es de notarse, en este caso y en otros, la prácticamente inexistente repercusión de la tesis de Bickley sobre Delgado, pese a ser, para entonces, el estudio más completo sobre el cordobés.

Pasa luego Henestrosa a comentar las características de la escritura de Delgado, entre las que incluye un "estilo castizo, jugoso, correcto de su pluma" (6), sin menoscabo de utilizar el "habla popular y regional". Como buen costumbrista y realista, posee una observación "atenta y puntual", aunque sin llegar a ser una "fotografía desnuda",

"pues Delgado pensó siempre que si bien la novela es historia y copia exacta de la vida mexicana, no deja de ser copia artística de la verdad" (6).

Otra de las cualidades de Delgado es, para Henestrosa, el equilibrio que el escritor alcanza en su narrativa, sin abusar "del uso de voces populares, giros y dicciones incultas". Por el contrario, su lenguaje es "cuidadoso" y "selecto" (6).

Con respecto a la literatura mexicana, el crítico opta, como antes Torre, por relacionar al veracruzano con Lizardi, "por lo menos en la tendencia a moralizar y a corregir con ánimo burlón las deformidades de nuestra vida colectiva" (6).

En un final un tanto abrupto, Henestrosa añade a las influencias española y francesa en Delgado, la María de Jorge Isaacs, con respecto a Angelina, y termina vinculando a ambas con la Atala de Chateaubriand. Se trata, en suma, de comentarios muy recatados, conservadores, decorosos, pero poco innovadores, que no representan una aportación de peso al estudio de Delgado.

2.7 José Mancisidor¹²

Partiendo de que se cataloga a Rafael Delgado como un escritor realista, el también veracruzano Mancisidor examina

¹² "El realismo de Rafael Delgado." Suplemento Dominical de El Nacional 334 (22 ago. 1953): 7. Este mismo artículo se publicó en la Revista Jarocha (1.4) de Leonardo Pasquel, en 1959.

a Zola y sus teorías sobre el realismo y el naturalismo. Se ha dicho que Delgado no estuvo influido por Zola, pues para el veracruzano el naturalismo no era sino "la demagogia del realismo".

Sobre Delgado, Mancisidor cree que "Quizá este realismo [el europeo], nacido de las contradicciones y el carácter de un país industrial, lastimaba su sensibilidad" (7). Pero no sólo la de Delgado, puesto que varios de los contemporáneos del cordobés manifestaron sus reparos al realismo a la Zola: Sosa, Moreno Cora, Joaquín Cabañas.

Es clara la admiración de Mancisidor por Zola, a quien considera un renovador del arte:

En su naturalismo se encuentran rasgos del romanticismo, cierta tendencia a la hipérbole y al símbolo, pero ya no como una forma decadente y en proceso de descomposición, sino como una expresión, nueva y vigorosa, de la inquietud creadora y del fervoroso amor por la verdad y el decoro de la existencia que siempre alentó en el autor de los Rougon Macquart (7).

Relaciona las ideas sobre la literatura de Zola con las científicas de la época, como lo hizo el propio escritor francés, y menciona libros como los de Darwin y, desde luego, el de Claude Bernard. En términos materialistas, Mancisidor plantea el programa de Zola:

hay que acabar con la literatura tradicionalista, con la retórica elegante, con las 'aspiraciones del alma' y el mojigato ideal de la bondad y la felicidad que subordina la verdad y que domina las doctrinas, exactamente, como domina un vestido... hay que acabar, en fin, con el amor a las nubes filosóficas y con la pasión de creer sin pruebas (7).

Este programa, continúa, refutando a su paisano, "no puede ser demagógico". Consecuente con sus ideas de corte marxista, Mancisidor dice que "por el contrario, halla sus raíces en la realidad de su tiempo y tiende, consciente de su propósito, a pintar a los obreros en su papel de víctimas de las luchas capitalistas, de la competencia y de las crisis de los mercados" (7).

Tal y como caracteriza Mancisidor a Zola, efectivamente, "poco tuvo que ver (...) Rafael Delgado con el realismo de Balzac y con el naturalismo de Zola".

Mancisidor concuerda con Castro Leal --y tantos otros-- en cuanto a que en Delgado influye más el realismo español que el francés. La apreciación es justa, dice Mancisidor,

porque el realismo español coincide, históricamente, con el realismo de Delgado. España y México eran, como lo son hoy todavía, dos países retrasados industrialmente, con taras religiosas heredadas, allá, de un viejo sistema feudal que se sobrevive aún; aquí, de los tres siglos de dominación colonial que no han logrado desterrar del todo, ni la Reforma ni la Revolución (7).

Esta realidad regional es la de Pereda y en México, la de Delgado, aunque la del veracruzano, dice, "sin caer en la intransigencia religiosa del español". Pérez Galdós es distinto porque su realidad es más política y nacional que regional --como la de Pereda. "Delgado está más cerca de Pereda que de Galdós", acierta Mancisidor, sin que ello sea una novedad.

Este autor escribe, siguiendo las palabras del propio Delgado en el prólogo a Los parientes ricos, sobre "la vida

mexicana" de su época, basada en un sistema patriarcal, con la riqueza concentrada en un número reducido de personas, una sociedad todavía muy rural, con una industria incipiente --pese a que, a la muerte del cordobés, la zona del valle de Orizaba era una de las más industrializadas del país.

Delgado es

un intelectual. Un escritor. Un novelista que aspira, como lo repite, a pintar la realidad que lo rodea. No obstante, su realismo se queda en el paisaje físico de los pueblos y las ciudades mexicanas. Un realismo formal que nace de su lenguaje, de su amor a lo mexicano, de su fidelidad descriptiva y de su estilo directo que rechaza, por ocioso, todo lo superfluo (7).

Puede también apreciarse la influencia del romanticismo en Delgado, y para probarlo Mancisidor cita líneas de Angelina, sin duda la más romántica de las novelas del veracruzano. Delgado "es realista en la forma y romántico en el fondo. Su realismo no llega a ahondar en la realidad social de su tiempo. No llega a descubrir, naturalmente, lo que la realidad porfirista pone ante sus ojos" (7). Es decir, estaría de acuerdo con Manuel Pedro González, a quien asombra que los novelistas mexicanos decimonónicos hayan permanecido ciegos ante la gran pobreza que asolaba al país. Habría que agregar, sin embargo, que precisamente en la década de 1890, cuando escribe Delgado sus novelas, se da precisamente el florecimiento y mayores logros del porfiriato --debidamente proclamados en la prensa--, de modo que la pobreza y el deterioro podrían no ser tan visibles,

especialmente si los panegiristas del régimen declaraban continuamente el progreso y el orden.

Mancisidor percibe lo que ningún otro crítico antes que él: pese al rechazo explícito de Delgado a las "novelas tendenciosas",¹³ dice, "no escapa plenamente de la influencia del realismo crítico" (7), en la medida en que expone y denuncia una situación moral injusta, y no sólo social. Además de sus perceptivos comentarios, el acercamiento de este crítico cercano a las ideas comunistas es el único ejemplo de recepción de Delgado desde un enfoque positivista-marxista.

Más que Delgado, según Mancisidor, Heriberto Frías fue "el creador del realismo en México" (7), considerada esta tendencia literaria como una cuestión de fondo, aun cuando en "lo puramente formal se le adelantara Rafael Delgado" (7). Así, distingue Mancisidor entre "el realismo del paisaje, de las costumbres, del medio físico y de la pintura de los personajes de Frías" que viene de Delgado, y el "realismo social" de autor de Tomochic, que "penetra más al fondo de esa urdimbre formada por los hechos históricos en que la novelística mexicana de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX se desarrolla" (7). El realismo de Delgado, insisto, sería más moral.

¹³ En el Prólogo del autor a Angelina, declara Delgado que tiene "en aborrecimiento las novelas tendenciosas". En sus Lecciones de literatura, también, escribe que "las novelas tendenciosas tienen poca vida, si el mérito de principal de ellas reside en las tendencias" (OC 1956 2: 528).

Finalmente, Delgado es "nuestro máximo novelista veracruzano", limitándolo ya a un ámbito más regional, ciertamente en un alcance mucho menos ambicioso que el de Azuela, por ejemplo, quien lo considera el mejor novelista de la literatura mexicana del XIX. El crítico lo define como un "creador de imágenes literarias de belleza sin par". El análisis de Castro Leal, opina Mancisidor, es superficial, habría que hacer uno más "exigente de las situaciones y los personajes de sus obras" (7). El "juicio restrictivo" se ubica en el terreno de la sensatez, pues --pese a ser su paisano-- evita las alabanzas hueras y banales. Se percibe, con Mancisidor, evidencia de una tendencia a restringir paulatinamente el alcance de Rafael Delgado, reconociéndole, no obstante, sus logros dentro de sus límites.

El problema del realismo no radica, como ciertos críticos lo pregonan, en idealizar las cualidades de los personajes pobres y en subrayar los defectos de los personajes ricos: 'el realismo supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas', y la pintura exacta de la realidad, cualesquiera sean las ideas del autor sobre esa misma realidad (7).

No se trata, continúa, de que el novelista dé soluciones a sus lectores, pues éstas "arrancan, indiscutiblemente, de la misma lógica de los hechos". Este tema, concluye, da para largo.

Para cerrar, escribe que Delgado "es uno de los creadores del realismo formal en la novelística mexicana".

2.8 Francisco Monterde¹⁴

Este artículo, como el de Castro Leal, es una reimpresión del prólogo que Monterde preparó para la edición en la colección Biblioteca del Estudiante Universitario de los cuentos de Delgado (vol. 39, 1942). El prólogo se incluyó, asimismo, en el libro Aspectos literarios de la cultura mexicana --colección de sus artículos, en el año de 1975.

Por un lado, podría pensarse que desmerece republicar algo escrito hace ya años, en vez de solicitar a los críticos un texto original. Puede suceder, también, que los propios críticos sean quienes opten --por las razones que sean-- por desempolvar textos ya escritos, antes que releer y repensar un autor, un libro. En esta medida, una republicación, a años de distancia, donde se presenta un texto no muy reciente, parecería implicar, de parte del crítico que elige esta opción, que tiene ya una opinión formada sobre algún autor o libro, y que difícilmente la cambiará. Por otro lado, desde un punto de vista positivo, podría pensarse que, partiendo del hecho triste pero innegable, de la no muy amplia difusión de textos críticos, del no muy difundido hábito de la lectura entre los mexicanos, resulte un bien republicar textos que probablemente hayan sido poco leídos o incluso ignorados. En suma, los homenajes propician la ocasión para reunir textos --antiguos o no-- sobre el libro o persona recordado.

¹⁴ "Rafael Delgado y sus cuentos," Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 10.

Considera Monterde que, dado que los críticos se han ocupado más de las novelas de Delgado, él hará lo propio con sus cuentos, no muy estudiados. Estos cuentos, escribe, hubieran bastado "para haberle situado en primera fila entre quienes poseen estilo propio, en la prosa literaria" (10), aun sin las novelas que los siguieron. Por su parte, tanto La Calandria como Los parientes ricos han sido "merecidamente incluidas entre las mejores novelas hispanoamericanas" (10).

En sus cuentos, Delgado se ubica en medio de la naturaleza veracruzana. Es un botánico aficionado y posee buenas dotes de observador, tanto de plantas como de personas. Parte del "cuadro de costumbres, de los tipos regionales, de lo anecdótico, y va hacia aquello que debe tener carácter más amplio: el relato que, por humano, interese a todos" (10).

Manuel Pedro González y de Mancisidor observan que Delgado no percibe la tremenda realidad social en sus novelas; Monterde escribe que el cordobés vive en la paz porfiriana. "México se adormece en esa paz; hay que describir lo regional, como si fuera nuevo para que adquiriera importancia; hay que pintarlo con mexicanismos, y él lo hace, respetuoso de los nombres vulgares de la rica flora tropical" (10). Monterde no explica las razones de este "hay que describir lo regional": simplemente lo asienta. Detrás de este imperativo podría estar la consideración de la función que cumple el costumbrismo de rescatar y preservar

lo que se está perdiendo, lo que está cambiando, porque se considera que vale la pena hacerlo, que lo que así se conserva es valioso e importante (véase Montesinos).

Tampoco explica el por qué de la siguiente afirmación: "Ciertamente, los asuntos que tiene a mano son tan limitados como el panorama que abarca la vista, como el paisaje y la topografía de la región en que se halla el escritor". En la presunta limitación del paisaje mexicano, en particular veracruzano, difiere de prácticamente todos los demás críticos, quienes han abundado en torno a la riqueza y variedad del paisaje mexicano, que Delgado es capaz de observar, apreciar y describir. Por otro lado, Monterde le adjudica a la limitación de la realidad en la que vivió Delgado una cierta limitación en su literatura, sin detenerse a pensar en cuestiones ulteriores. ¿Se trata tal vez del lugar común que consiste en afirmar que la provincia mexicana es monótona, aburrida y limitada, sin mayores consideraciones? ¿Es ésta la opinión de alguien que siempre ha vivido en la capital de la República y que ve desde lejos, con cierta indiferencia, la vida de los estados? De la misma manera, supone que el temperamento de Delgado es "plácido", siguiendo acaso el lugar común previo, simplemente como una verdad aceptada.

Delgado toma el material para sus cuentos de la realidad circundante:

Al pasar ante las casas que tienen franca la puerta se detiene un rato, y mientras reposa, escucha la confidencia que conserva el acentuado sabor de

fragmento autobiográfico, sembrado de recuerdos; diálogo con un personaje comunicativo; cuadro pintado con deleite, en que se precisan los detalles como en una miniatura. Es, de ese modo, un realista.

Con esta definición tan amplia de lo que es el realismo, prácticamente todos los escritores lo serían, en la medida en que, de algún modo u otro, toman la materia prima de la realidad que los rodea.

No existía, antes de Delgado, una tradición propiamente cuentística en la literatura mexicana, dice Monterde. Se puede mencionar a José María Roa Bárcena --por cierto, también veracruzano-- y a Vicente Riva Palacio. Entre los contemporáneos de Delgado que cultivan el mismo género, Monterde menciona a José López Portillo y Rojas, a Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Victoriano Salado Alvarez, Alberto Leduc y Angel de Campo. Con respecto a estos autores, a Monterde le parece que los relatos de Delgado "oscilan entre el cuadro de costumbres y el cuento literario, sin la precisión que en éste lograron otros cuentistas nuestros" (10). "Por el fondo está frecuentemente cerca de López Portillo; por la sensibilidad se aproxima alguna vez a Angel de Campo" (10).

Partiendo de Sosa, como muchos otros críticos, Monterde considera a José María de Pereda como una influencia importante para el veracruzano, con una salvedad. Para Monterde, el gusto de Delgado es "más pulido", pues "jamás llega a las asperezas de expresión" del español. La medida que le impide llegar a los excesos del español le viene a Delgado, según Monterde, de su formación literaria dentro de

una tradición clásica. Estos adjetivos y sustantivos provienen directamente de un uso decimonónico. Monterde parece juzgar a Rafael Delgado con el mismo sistema de valores que el del novelista. No hay cambio de sistema u horizonte de valoración, como en Mancisidor. Se trata del juicio de académico, poco afecto a los cambios y las innovaciones. Las cualidades que encuentra en el veracruzano tienen que ver con esa franja media, sin estridencias, sin demasiados vaivenes, sin grandes caídas, en que parece haber ubicado gran parte de la crítica a Delgado, y en donde se encuentran con cierta comodidad varios de nuestros historiadores de la literatura mexicana.¹⁵

Delgado tuvo contacto con la literatura francesa, y de hecho tradujo a algunos escritores. En poesía, rechazaba el modernismo como decadente.

"El criollo" es el centro de las narraciones de Delgado, tanto en su versión corta (cuentos y relatos) como en la larga (novela).

Básicamente el lenguaje del veracruzano es castizo, si bien "esmaltado, aquí y allá, con modismos y voces locales". Monterde recuerda que Delgado señaló, a propósito de sus Cuentos y notas, la posible pertinencia de un léxico para lectores no mexicanos, pero afirmó que no sería él quien lo

¹⁵ Es básicamente la misma opinión que expresará Monterde en la Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana, publicada junto con Guillermo Díaz Plaja, dos años después, en 1955: "La medida es cualidad distintiva en Delgado" (600).

elaboraría.¹⁶ El crítico señala, asimismo, la declaración explícita de Delgado --en el mismo prólogo-- de su deseo de impulsar "nuestra naciente literatura" y hacerla digna "del pueblo que habrá de inspirarla y producirla".

El final del artículo de Monterde es más bien abrupto. Rafael Delgado sigue de lejos a Pereda y "por ello hay en sus relatos giros castizos".

Hay en todo el artículo ecos del prólogo de Francisco Sosa a la edición de los Cuentos y notas en la Biblioteca de Autores Mexicanos de Victoriano Agüeros (vol. 42, 1902),¹⁷ tanto del contenido como del lenguaje algo llano, serio y académico de ambos.

2.9 Salvador Reyes Nevares¹⁸

Es éste un interesante artículo que se ocupa, como su título indica, de ubicar a Rafael Delgado en las letras mexicanas.

El punto de partida es el libro de Mariano Azuela, Cien años de novela mexicana. A través de todo el artículo, el duranguense se apoya de manera constante en el ya consagrado escritor y crítico. Reyes Nevares concuerda con las

¹⁶ En el prólogo del autor a la primera edición de sus cuentos, en Agüeros (1902). Sugiere, por cierto, que la elaboración del glosario podría estar a cargo del "inolvidable García Icazbalceta".

¹⁷ Reimpreso en la edición de Porrúa (1953), dentro de la Colección de Escritores Mexicanos 69, que contiene tres relatos más que la original de Agüeros.

¹⁸ "Rafael Delgado en las letras mexicanas," Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 12.

opiniones de Azuela, y a reiterarlo dedica este artículo, colocando a Delgado por encima de los escritores que lo precedieron.

Haciendo suyos los argumentos de Azuela, para Reyes Nevares, Delgado posee una buena técnica, además de ser "tan medurado en sus construcciones, tan pulcro en su habla y tan buen observador de tipos y costumbres" (12). De nueva cuenta, parecería que el justo medio aristotélico, la medida, el no exceso, son cualidades ampliamente apreciadas, por Azuela, luego por Monterde y ahora por Reyes Nevares.

El Periquillo, pese a su importancia por ser la primera novela mexicana, adolece, según Reyes Nevares, de varios defectos. Entre ellos, cuestiona el que pueda catalogársela de hecho como una novela, cuando se trata más bien de una "prolija urdimbre de sucedidos imaginarios", sin equilibrio ni armonía, con un fuerte peso de discursos morales (12). Sin embargo, le parece que "los tipos populares desfilan ante el lector reproducidos en forma muy exacta y minuciosa" (12).

En cuanto a Luis G. Inclán, sucede algo similar en el descuido, que obedece tal vez "a la prisa con que el autor traza su trama", además de que hay "descripciones demasiado prolijas" (12).

Tal vez esto sea cierto, pero tanto a Azuela como a Reyes Nevares parece olvidárseles el importante hecho de que Astucia, la novela más leída de Inclán, tiene la estructura de un folletín. No es posible compararla, por ello, con

novelas que responden a una forma predeterminada y que no concuerda precisamente con la idea de novela que ellos tienen. Además, este 'descuido' parece obstruir la visión de los críticos de modo tal, que van más allá. Ciertamente La Calandria de Delgado fue publicada, asimismo, por entregas, pero en este caso la forma no está tan supeditada a la manera en que se leyó --al menos inicialmente--, tal vez por lo errático de la periodicidad de la Revista Nacional de Letras y Ciencias.¹⁹

Altamirano, por su parte, continúa Reyes Nevares,²⁰ si bien puede ser considerado, en cierto sentido, como el padre de la literatura mexicana, "fue como novelista un mediocre observador de tipos, y un mal constructor de caracteres. Sus personajes --recuérdense los de El Zarco y los de Clemencia-- visten ropaje mexicano, pero actúan como de una novela francesa a la moda" (12). Precisamente de la construcción de los personajes de Delgado se ocupará más ampliamente este crítico un poco más adelante, estableciendo un contraste con los novelistas mencionados.

José T. de Cuéllar, tanto para Azuela como para Reyes Nevares, tiene cualidades, pero también numerosos defectos, entre ellos el descuido: "más que novelista", dice este crítico, es "escritor de artículos de costumbres, pese a que

¹⁹ El desglose de capítulos publicados por entregas en esta revista se incluye en el Apéndice sobre las variantes entre la edición de la publicación periódica y la de forma de libro, al año siguiente.

²⁰ Este mismo crítico editará seis años después, en Oasis, las Obras literarias completas de Ignacio Manuel Altamirano.

sus obras tienen la presentación de novelas formales" (12). Tampoco los personajes de Cuéllar están bien logrados en cuanto tales: "más que caracteres, son tipos, es decir, que no tienen individualidad propia, sino que solamente ostentan las notas generales y distintivas de determinada especie ciudadana" (12).

Y a partir de este momento Reyes-Nevares se ocupa, fundamentalmente, de los personajes de Delgado. Si bien no puede decirse que sus caracteres alcanzan la profundidad de los de la novela rusa decimonónica, tampoco puede criticársele una carencia de lógica interna. El planteamiento negativo es significativo: alude, una vez más, a una valoración tibia, con reparos. Partiendo de un ámbito más amplio, el crítico sitúa a Delgado más dentro de un círculo restringido, apenas un poco afuera de lo regional. Elabora a sus personajes "a base de datos superficiales pero coherentes" (12); en suma, plantea un reparo, que matiza de inmediato. En todo caso, continúa, puede tachársele al novelista de "poco explícito". Lo que define a los personajes del veracruzano, en última instancia, es "su eterno medio tono, su discreción irrenunciable" (12). Hay aquí una declaración explícita que confirma lo señalado antes en relación con Azuela y Monterde, y explica parte del éxito de Delgado entre especialistas del mundo literario. Se trata de una característica, asimismo, del propio Delgado:

Nunca un estallido violento. Nunca una escena en que se perciba la palabra definitiva. Nunca rompimientos sin remedio, ni decisiones irrevocables. Sus escenas

son escenas familiares, en que el juego interno de los personajes va encorsetado por convencionalismos y conveniencias (12).

Esta contención se aprecia, según el crítico, sobre todo en Los parientes ricos. Las de Delgado, resume, son "novelas de costumbres, en las que no se sabe si hubo --un poco lo que sucede con Cuéllar-- más interés por la figura humana que por el cuadro social, para cuya pintura aquélla no sería sino un pretexto" (12). En el caso de Carmen y de Gabriel, me permito disentir: sin llegar a grandes profundidades psicológicas, estos dos personajes experimentan oscilaciones emocionales.

La diferencia entre Lizardi y Delgado estribaría en que en el primero hay menos estudio psicológico. Los personajes de Lizardi no crecen, no evolucionan, no cambian. En el veracruzano ciertamente hay estudio psicológico, dice Reyes Nevares, pero "no se nos da el estudio, sino sus resultados" (12).

Reyes Nevares también subraya el "mexicanismo" de Delgado. Se trata, dice, de un "mexicanismo de provincia, en que por primera vez sale sin cosméticos a la luz pública la vida de las pequeñas ciudades del interior" (12). Esta pintura de la provincia urbana mexicana es única y no ha tenido rivales en la literatura mexicana posterior -- haciendo caso omiso, por ejemplo, de Al filo del agua de Yáñez (1947).

El ambiente de las ciudades provincianas de Delgado es porfirista: "Las calles de Orizaba --Pluviosilla en las

novelas de Delgado-- están llenas de paz porfiriana, de fe en la ciencia y en el progreso, de confianza en que México, por fin, iba en camino de ser igual a las potencias europeas" (12). No creo que sea posible percibir este progreso en las novelas delgadianas. En Historia vulgar, incluso, se da una crítica burlona a la introducción de los nuevos métodos y terminología en el campo educativo, ajenos a esta supuesta fe en la ciencia y el progreso de la que habla Reyes Nevares.

En todas las novelas de Delgado hay, además, por el contrario, diría yo, una cierta amargura, canalizada a través de la ironía, ante los nuevos personajes que han surgido precisamente a partir de este supuesto progreso. Hay más bien la percepción de un desfase entre la sociedad anterior al porfiriato y la que se palpa en desarrollo; y en este desfase podrían ubicarse personajes tales como Jurado (quien aparece en las cuatro novelas, con el mismo nombre).

Sigue Reyes Nevares a Mariano Azuela cuando afirma que:

El mundo de Delgado es el de la burguesía en prosperidad, que ignora muchas cosas pero que vive a gusto entre sus confidentes de mimbre, sus consolas de caoba y sus sillerías de Viena. Burguesía ajena a la tragedia --tan próxima y tan oculta-- de la plebe en el surco; y de la fábrica apenas perceptible en el caserío de Río Blanco (12).

Mis reparos frente a Reyes Nevares son los mismos respecto a Azuela: el mundo de Delgado es el de la clase media, atrapada entre la burguesía --que sí participaría de las características que describe Reyes Nevares-- y las clases bajas, con las que no se identifica.

Novelas porfirianas las suyas, como mojadas en chocolate, que vierten sobre el lector moderno un rumor desusado de un México apenas ayer vivo, y que hoy sólo se ve en cuadros de época, o en uno que otro villorrio de muy lejos, que ha resistido cuantas transformaciones han dictado los tiempos.

Pese a la declaración anterior, en el sentido de que Delgado ofrece la vida del "provincialismo mexicano" sin "cosméticos", hay en estas líneas la sugerencia --sobre todo con el chocolate-- de una sociedad provinciana porfirista idílica, que está lejos de las ciudades provincianas de Delgado, donde se perciben, bajo una superficie aparentemente apacible, las contradicciones del México provinciano de fines de siglo. Hay también la percepción de la literatura decimonónica como una fuente documental.

Pese a mis desaveniencias con Reyes Nevares, su artículo es uno de los más interesantes y provocadores de los que aparecieron en el suplemento. Hay un intento más serio de profundizar en las novelas de Delgado, aunque las conclusiones no sean del todo precisas. Hay una mayor originalidad en los juicios y en el enfoque que en los demás artículos, que lo alejan de una mera repetición de las apreciaciones que se habían hecho hasta entonces del veracruzano.

2.10 R.-E. Montes Bradley²¹

Se trata de un artículo menor, de un escritor no muy conocido,²² quien se basó en el escrito de Silvestre Moreno Cora, La novela en México --que por cierto, nunca menciona explícitamente por nombre, ni en donde se publicó-- y en la relación entre Delgado y el jurisperito. No aporta nada, salvo repetir las apreciaciones de un crítico, en un texto que tal vez ya no haya sido de fácil acceso al público en general. El estilo es decimonónico, en el sentido de alambicado, pseudoelegante y rebuscado.

2.11 Pedro Caffarel Peralta²³

Se trata de una enumeración de las principales obras de Rafael Delgado que habían sido recogidas hasta ese momento en libros. No recoge ni los artículos literarios del veracruzano que aparecieron en el Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza, ni los títulos individuales de los sonetos, ni los artículos periodísticos (o en revistas) de Delgado.

²¹ "La vitalidad de La Calandria, En la advertencia sagaz de Silvestre Moreno Cora," Suplemento de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 13.

²² No está registrado en el Diccionario de escritores mexicanos de Ocampo y Prado, en el Diccionario Enciclopédico de México de Humberto Musacchio.

²³ "Bibliografía de Rafael Delgado," Suplemento de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 15.

2.12 Francisco Sosa²⁴

Este artículo de Sosa es parte del texto que el yucateco escribió como prólogo para los Cuentos y notas de Delgado (Biblioteca de Autores Mexicanos 42, ed. Victoriano Agüeros, 1902). La fecha y el lugar que aparecen al final son los mismos. Parecería, pues, que los editores del suplemento decidieron publicar parte de ese prólogo, escrito por un personaje con gran peso en la crítica literaria decimonónica.

²⁴ "Rafael Delgado, novelista," Suplemento Dominical de El Nacional 334 (23 ago. 1953): 4.

3 En el Novedades

El suplemento México en la Cultura del Novedades, junto con el de El Nacional, fue uno de los más importantes en esta época, como se mencionó en la introducción al capítulo V. En 1953 estaba a cargo de Fernando Benítez y de Miguel Prieto.

Benítez ha tenido una amplia y sólida trayectoria en el periodismo cultural mexicano. Antes de fundar el suplemento México en la Cultura, del cual fue director (1949-1961), había dirigido El Nacional. Más tarde encabezaría el no menos importante suplemento de la revista Siempre!, La Cultura en México (1962-1970). Desde ambos suplementos supo reunir a un inteligente grupo de escritores y críticos, jóvenes y reconocidos, que marcaron y guiaron el periodismo cultural durante dos décadas.

El Novedades tuvo, en estos años, una visión tal vez más abierta hacia aspectos de la vida nacional como el cultural; sobre todo si se le compara con la visión un poco más oficial de El Nacional.¹ Una prueba de su carácter más equilibrado puede apreciarse en el hecho de que, cuando aparecieron los artículos dedicados a Delgado, en 1953, no todo el suplemento en cuestión estuvo dedicado al veracruzano. Es decir, se le consideró como un escritor importante, sin otorgarle un lugar de suma relevancia.

¹ Desde las páginas del Novedades, por ejemplo, José Revueltas defendió su novela Los días terrenales (1949) y El cuadrante de la soledad (1950). Véase el capítulo 4 de Vital (1994).

3. 1 Jaime Torres Bodet²

Desde el inicio, Torres Bodet reconoce la importancia de Delgado en la historia de la novela en México. La celebración de su nacimiento es importante por "el respeto y la gratitud" que debemos a los hombres que, con fe, "en la vida como en la ciencia y en la ciencia como en el arte, trataron de sentir y expresar a México" (4).

Luego de un brevísimo recuento biográfico, inserto en el contexto histórico del país, comenta el también escritor que Delgado, como "realista y poeta a la vez, como todos los realistas auténticos", descartaba la impersonalidad en la literatura.

Con una larga cita del veracruzano, Torres Bodet ilustra las facultades descriptivas de don Rafael. Así, no asombra que le otorgue a Delgado un sitio importante dentro de una posible antología del paisaje mexicano, "más cercano quizá al observatorio de los poetas que al de los prosistas de su generación". El cordobés es "un poeta de los colores y de la luz", lo cual lleva a Torres Bodet, al final de su comentario, a una comparación con José María Velasco (8).

² "El centenario de un novelista" Novedades (18 ago. 1953): 4, 8.

3. 2 Victor Adib³

Víctor Adib es un ejemplo de la mayor apertura mencionada en la breve introducción a este apartado: una curiosa excepción en el centenario donde, de manera casi unánime --aunque con matices, como hemos visto--, los críticos exaltaron lo que consideraron los valores de la obra del cordobés. Su artículo se encuentra en la página cuatro del suplemento, es decir, no fue considerado de suficiente importancia como para aparecer en la primera plana, pero tampoco está en lo más profundo del suplemento.⁴

Ya desde el título mismo de su artículo se plantea la pregunta de si vale la pena o no hacer un homenaje a este escritor. Según él, Delgado ha corrido con "suerte para recibir el elogio de la crítica": hay ya, pues, la implicación de que los elogios que se le han tributado no obedecen necesariamente a los valores de su obra. Aparentemente sin otro afán que el deseo de hacer un análisis imparcial, a Adib le parece que el veracruzano es un ejemplo en donde "la Fama, parienta de la Fortuna, no siempre ha corrido parejas con la Verdad" (4). Si se le considera "imparcialmente", sigue, el caso "ofrece ejemplo decisivo de este divorcio tan frecuente entre el prestigio de un autor y el verdadero mérito de su obra" (4). Y remata:

³ "¿Homenaje a Rafael Delgado?" Novedades. México en la cultura 233 (6 de sept. 1953): 4.

⁴ Adib no aparece en el Diccionario de escritores mexicanos, ni en el Diccionario enciclopédico de México. Hizo estudios de posgrado en el Colegio de México entre 1949 y 1959, y publicó artículos en periódicos y revistas.

"La [obra] de Delgado no pertenece, ni con mucho, a ese género de obras maestras de la literatura mexicana en que han querido incluirla algunos críticos" (4). Pero Adib no dice, por lo menos aquí, cuáles serían, a su parecer, las verdaderas obras maestras de la literatura mexicana.

Después de haber asentado su desacuerdo con la valoración que se ha hecho de Delgado, este crítico usa citas del propio veracruzano para establecer los propósitos que se marcó como escritor: "No pretendía [...] nuestro autor, narrar cosas grandes y maravillosas, sino más bien las comunes y corrientes, sencillas y vulgares, de todos los días; más las vividas que las imaginadas; y, entre ellas, las que fuesen fiel reflejo de la vida mexicana" (4).

En la siguiente sección se ocupa de establecer lo que, según su opinión, son las cualidades y los defectos de la obra de Delgado. Mientras el escritor se atuvo a sus propósitos expresos en Los parientes ricos ("la novela es historia", "debe ser copia artística de la verdad, algo así como la historia, arte bello", "he querido que Los parientes ricos fuesen así, copia exacta de la vida mexicana"), sus logros fueron "encomiables", pero cuando se apartó de sus fines, "demostró que no era del todo equivocada su modestia al expresar teóricamente tan breves afanes literarios". Al calificar de "modestas" las aspiraciones de Delgado, manifestadas como el deseo de hacer "una copia exacta de la vida mexicana"; hay, más bien, una crítica, no a sus fines,

que pueden considerarse, desde otro punto de vista, como ambiciosos, sino al logro de esos fines.

Para Adib, lo mejor de la obra de Delgado está en donde él "encuentra asuntos llanos, sencillos, sin complicaciones: en la vida de provincia, en suma". Así, Delgado es, "por excelencia, un novelista de la provincia". Establece, pues un claro contraste implícito entre la vida de la capital y la de la provincia: la primera es, complicada y compleja, frente a la sencillez y llaneza de la segunda. En el término provincia, Adib engloba indistintamente a las ciudades de la provincia y al campo, en una generalización que, a su vez, se antoja simplificadora.

Delgado se encuentra en su mejor momento cuando "pinta el mundo provinciano, su ambiente, tradiciones, costumbres, tipos humanos", es decir, cuando se presenta más como un escritor costumbrista o regionalista. Delgado muestra una "habilidad para describir estos aspectos de la vida mexicana", lo cual está relacionado con su "ineptitud para adentrarse en otros asuntos".

Adib disiente de la mayoría de los críticos mexicanos, que han coincidido en señalar La Calandria como la más terminada y la mejor de las novelas de Delgado. Para él, Historia vulgar es la "que mejor lo representa y sitúa dentro de nuestra historia literaria", "pues en ella narra su autor, con las mayores sencillez y llaneza que tuvo nunca su pluma, uno de los asuntos más simples y triviales de la vida provinciana". Hay aquí, detrás, como se vio arriba, una

idea preconcebida por parte de Adib de lo que "es" la vida provinciana; en la medida en que Delgado se atiene a un asunto "llano y sencillo", cumple, según él, con los fines que como escritor se propone.

Pasa luego a lo que considera los defectos de la obra de Delgado. Antes de entrar en esta materia, reitera la mediocridad del veracruzano: "Mientras se mantiene en los estrechos límites de lo que se había propuesto, si no pasa de la medianía, tampoco cae en la desproporción". Es decir, concordaría con Azuela y Monterde, aunque lo coloca en la medianía, mientras que aquéllos colocan al veracruzano en el margen superior de ese rango intermedio.

Entre las "desafortunadas características" de la obra de Delgado, Adib cita las siguientes: "desequilibrio en la acción y en la tensión dramática, por una parte y, por otro, endurecimiento, falta de libertad en los personajes". Los personajes del veracruzano le parecen demasiado ceñidos y limitados en sus acciones. Ya para 1953 se han publicado importantes novelas mexicanas --Los de abajo (1915) de Mariano Azuela, El águila y la serpiente (1928) de Martín Luis Guzmán, Ulises criollo (1936) de José Vasconcelos--, en donde la actitud hacia la técnica literaria, hacia los personajes, hacia la novela, hacia la literatura, en fin, ha cambiado considerablemente --para no hablar del contexto literario más amplio (Joyce, Faulkner, Proust).

El resumen que hace Adib de las novelas de Delgado incluye: 1) la idea de que la historia de La Calandria es un

lugar común (la seducción de una muchacha pobre por un joven rico), 2) la historia de Angelina plantea un amor imposible, 3) los infortunios de una familia pobre al entrar en contacto con los parientes ricos, en la novela del mismo nombre.

Para Adib, las preconcepciones de Delgado con respecto a sus personajes lo llevaron a "clasificar de antemano a sus personajes, y los hizo reaccionar, viniera o no a cuento, conforme él había pensado que deberían hacerlo". Considera al cordobés, así, un creador de tipos y no de personajes.

Adib percibe en el uso de estas caracterizaciones, con razón, la falta de espacio para una participación más activa por parte del lector, puesto que el narrador --él lo hace equivaler siempre con "el autor"-- nos está imponiendo ya su visión de cada personaje, sin dar margen a nuestra propia evaluación. Continúa Adib:

La mayoría, si no la totalidad de sus personajes, representan generalmente una idea moral o una condición social, y reaccionan conforme a ella, pese a que sus reacciones no siempre correspondan a los motivos que las circunstancias les ofrecen.

El crítico es algo injusto con Delgado con respecto a Angelina. En una exageración --comprensible, en la medida en que desea probar que el amor de Rodolfo por Angelina y luego la ruptura entre ambos se da sin previo aviso--, afirma que hasta la página 175 "en ningún momento [Rodolfo] ha insinuado siquiera que la muchacha le inspirara el menor afecto". Se trata de una lectura apresurada y descuidada. Para citar sólo dos ejemplos en los que se prefigura el amor

entre los dos jóvenes, recordemos que cuando Rodolfo ve por primera vez a Angelina, le parece una joven "alta y esbelta; vestía de blanco, y me pareció de singular hermosura" (18); Angelina le recuerda a Matile, su primer amor: "¿Qué había en el rostro de la doncella que me trajo a la memoria la angelical figura de Matilde, la dulce niña de mi primer amor?" (40). En la página 117 --es decir, casi sesenta antes de la que menciona Adib--, el narrador escribe: "Ahí estaba Angelina, la pobre huérfana objeto de mi amor" (117). Estos ejemplos --por citar sólo tres: hay más-- contradicen las siguientes sentencias del crítico: "hasta el momento a que nos referimos, no ha habido ningún antecedente que permita suponer al lector que estos jóvenes habrán de enamorarse", y "en la citada página 175 Rodolfo nos espet[a] esta sorprendente e injustificada declaración: 'mi corazón era de Angelina'". Adib opta por soslayar flagrantemente la perturbadora presencia de Gabriela en la vida de Rodolfo, por lo que la separación de Angelina le parece inexplicable y absurda. Se trata, al parecer, de no entrar en la corriente de alabanzas hacia Delgado --lo cual es perfectamente válido-- de ninguna manera. El problema es que las críticas son infundadas. En realidad, hubiera sido de sumo interés alguna crítica coherente y refrescante en medio de artículos más bien informativos y exaltantes, pero a Adib le faltaron las herramientas críticas, la constancia y una lectura cuidadosa para hacer una crítica sólida de Delgado.⁵

⁵ Más adelante dice: "Otros muchos defectos podrían."

Una crítica que le hace al narrador en Los parientes ricos es la de "anunciar al lector que la llegada de la parentela rica va a causar desgracias a la familia pobre". Adib califica este recurso de "truco vulgar" y de "mal gusto" (son trece a la mesa la primera vez que se reúnen las familias). Para Adib, éste es un "mal sistema", pues

desde ese momento quedamos esperando el advenimiento de la tragedia, que no habrá de suceder sino hasta después de doscientas treinta y tantas páginas, y que, por lo mismo, cuando se presenta, ya no impresiona, pues para entonces ya estamos cansados de aguardarla.

En el último párrafo de una sección empieza Adib con: "¿A qué seguir?", y sin embargo da dos ejemplos más. En La Calandria, dice hay una "divagación inoperante que dedica Delgado a hablar de un guajolote" y en Angelina le molestan "las simplezas que dice cuando quiere hacer reflexiones pseudofilosóficas y profundas". En el primer caso, el capítulo mencionado del guajolote podría explicarse, tal vez, por el hecho de que inicialmente la novela fue publicada por entregas, de modo que ese capítulo podía leerse como una unidad en sí misma, que al mismo tiempo arroja luz sobre el carácter de Malenita.⁶

señalarse a las obras de Rafael Delgado, los cuales evidencian una torpeza novelística que mucho resta a los supuestos méritos del autor". Dado que ni siquiera se ocupa de enumerarlos, es difícil refutarlos, pero la muestra de sus objeciones infundadas a Angelina me permite dudar de la solidez de los reparos de Adib.

⁶ Como ya observamos antes, para un gusto más moderno, el capítulo es más eficiente y operativo para percibir la personalidad de la mulata, que las sentencias del narrador con información predigerida. Por otra parte, el capítulo es ágil, humorístico --en un tono similar al de Cuéllar-- y hasta divertido, en la medida en que está narrado desde el

Con respecto a las "reflexiones pseudofilosóficas y profundas" de Angelina, ciertamente son los pensamientos de un profesor veracruzano informado y culto del siglo XIX, y no un tratado de filosofía. Más que "reflexiones pseudofilosóficas", me parece que son expresiones más de índole sentimental que filosófica, más emotivas que racionales, y que apuntan a la permanencia de una sensibilidad romántica en Delgado, que conviven con nuevas técnicas y tendencias en la literatura, en el camino hacia el realismo --a pesar de ser la segunda novela de Delgado, parecería que Angelina fue escrita antes que La Calandria, y luego retocada para su publicación.

"Un implacable fatalismo, ligado generalmente a cierto determinismo clasista socioeconómico, preside la producción novelesca de Rafael Delgado", escribe Adib. Sin tomar en cuenta precisamente la corriente literaria en la que se ha inscrito por lo general a Delgado, y su cercanía con el naturalismo, Adib señala que

para Rafael Delgado, el destino de los hombres está determinado desde afuera, por la condición social y económica en que han nacido o en que viven. No son, pues, ellos mismos quienes trazan su destino desde dentro, es decir, con su propia libertad, sino que se someten a cumplir con lo que previamente se les ha asignado. (...) En las novelas de Delgado, difícilmente veremos sufrir a un rico; y, por el contrario, ser feliz a un pobre.

La única novela de Delgado en la que éste no es el caso, según Adib, es Historia vulgar. Tiene razón Adib, pero

punto de vista del guajolote que será sacrificado para la cena.

hay que matizar. La Calandria, por ejemplo, es para Adib una novela en la que "vemos cómo cae en desgracia la protagonista, muchacha de clase humilde, a manos de un joven burgués". Se trata de un resumen un tanto apretado y esquemático de la novela, que hace de lado o no ve el conflicto que se desarrolla en Carmen, sus vaivenes entre Gabriel y Rosas, las bases que a sus ojos le permiten aspirar a una mejor clase social.

Para Adib, tanto en La Calandria como en Los parientes ricos "se manifiesta con toda claridad el pensamiento de Delgado: la riqueza triunfa sobre la miseria, los pobres son destrozados por los ricos". Para este crítico, el determinismo de Delgado es el que domina sus novelas: "no respeta la estructura de las novelas, ni el carácter de los personajes, ni la tensión dramática, con tal de llevar adelante sus ideas". Me parece que el problema está mal planteado. Uno es el que Delgado, según Adib, estructure su novela para llevarla a un fin preconcebido --tarea que parece, además, normal en la práctica de los novelistas-- y otra que a este crítico no le parezca válido o bien ejecutado el determinismo en las novelas en general, y en las de Delgado.

En Delgado no hay lucha de clases, dice Adib:

no existe la pugna entre los de distinta condición, sino sencillamente un hacer y deshacer por parte de la gente acomodada, a cambio del aceptamiento sumiso de los otros. A esta falta de dinamismo se debe el que sus personajes casi nunca den la impresión de auténticos seres humanos, libres, autónomos, sino de

meros representantes de alguna condición o forma de humanidad, con exclusión absoluta de todas las demás.

Tiene razón Adib en su percepción de que en Delgado no hay lucha de clases. Sí hay una clara diferenciación en las novelas delgadianas entre las clases, aunque ésta se da más a la manera de una sociedad estamental, preindustrial, a diferencia de lo que estaba ocurriendo en la realidad real.

Las objeciones son interesantes, pero Adib no menciona la influencia de Taine, de Madame de Staël, las ideas de Zola en la literatura de fin de siglo, en el sentido de condicionantes del medio, de la educación, del entorno familiar, los factores genéticos, que influyen sobre las decisiones de los personajes. A estos condicionantes se aúna, de manera no despreciable, el peso del catolicismo, que recomienda, de manera general, aceptar con sumisión el sufrimiento en esta tierra, ante la promesa de una vida eterna mejor. Así, si bien existe un conflicto de tipo social en Delgado, colinda de manera muy cercana con un conflicto moral. Por ello, no se trata nada más del "hacer y deshacer de parte de la gente acomodada", sino de una mezcla de todos los factores anteriores, junto con las peculiaridades de los propios personajes, lo que lleva al desenlace trágico.

Cuando se refiere al resto de la obra de Delgado, Adib no salva nada. Sus cuentos, dice, "no ofrecen, por cierto, mejor material que el de sus novelas". Ante lo que a él le parece una evidente pobreza, se pregunta: "¿Cómo se explica

que un escritor de tan escasos méritos haya recibido ininterrumpidamente los más altos calificativos por parte de nuestros críticos e historiadores?" Es éste un cuestionamiento importante, que pone en tela de juicio la práctica común de repetir acríticamente los comentarios elogiosos previos sobre algún escritor y su obra.

Luego procede a negar, con base en lo que ha escrito hasta ese momento, las afirmaciones de varios críticos. Entre ellos, rebate a Azuela, para quien Delgado "'es el mejor que ha tenido México en la novela del siglo pasado', cuando frente a él se encuentra la vigorosa pluma de Emilio Rabasa".

La explicación que da Adib para lo que él considera una exagerada exaltación de Delgado, se resume en una palabra: "pereza". Esta "flojera" ha llevado a los críticos a repetir un "rumor" que ha impedido apreciar en su verdadero valor a los escritores contemporáneos del veracruzano, como Rabasa y López Portillo y Rojas.

Tiene razón Adib, pero la palabra "pereza" no parece suficiente como explicación. Él mismo, por cierto, podría adolecer del defecto que condena pues, como vimos en relación con Angelina, su lectura es superficial y a veces descuidada.

Adib termina con una incitación sana: "Ojalá el homenaje que en estos días rinde el país a Rafael Delgado sirva para que sus obras se lean de veras, y se acabe ya, por siempre, con la falsa aureola que lo rodea". La

invitación a releer a Delgado y a revalorarlo es importante, pero habría que precisar que no fue Adib quien la llevó a cabo, ni ninguno de los demás críticos, que comparten, en términos generales, las ideas sobre Delgado. Me parece que de antemano estaba ya predispuesta la crítica de manera favorable, en este primer centenario del nacimiento de Delgado, por el solo hecho de reunir los artículos publicados bajo el rubro de "homenaje" y no relectura o revaloración o crítica.

3. 3 James Bickley y Ernest Moore⁷ (1941)

Ya me ocupé de este artículo --"Rafael Delgado"--, por haber aparecido antes, en dos partes en El Libro y el Pueblo (1ª parte) 14.4 (sept.-oct. 1941): 22-31; (2ª parte) 14.5 (nov.-dic. 1941): 13-33, reimpresso con el mismo título en Novedades. México en la cultura 233 (6 de sept. 1953): 3 (véase III. C. 2).

3. 4 Antonio Castro Leal⁸

Desde el primer subtítulo del artículo --"El gran escritor mexicano"-- tenemos ya una idea clara de la valoración que Castro Leal hace de Rafael Delgado.

⁷ Bickley y Moore habían publicado ya, en dos partes, el artículo "Rafael Delgado" en El Libro y el Pueblo (1ª parte) 14.4 (sept.-oct. 1941): 22-31; (2ª parte) 14.5 (nov.-dic. 1941): 13-33. Se reimprimió con el mismo título en Novedades. México en la cultura 233 (6 de sept. 1953): 3.

⁸ "Rafael Delgado," Novedades. México en la Cultura 233 (6 sept. 1953): 1, 2.

La Calandria, la primera novela de Delgado, dice Castro Leal, avanza en una "marcha paulatina e inexorable a la tragedia final" (1).

Sin decir explícitamente que Delgado es costumbrista, se desprende esa idea cuando escribe Castro Leal que el veracruzano "ha ido dejando --en sus cuentos y novelas-- una serie de cuadros de cuidadoso y discreto realismo, describiendo la naturaleza y el campo, las costumbres y los tipos de la región de Veracruz donde caen Orizaba y Córdoba" (1). El costumbrismo de Delgado es sólo un elemento de la literatura de Delgado, dice, no el factor predominante: "es siempre un fondo, una simple decoración --por más rica y verdadera que sea-- sobre la cual se destacan los personajes y se desarrolla la acción" (1). En los cuentos el costumbrismo es un elemento más dominante que en las novelas, donde "No existe un desequilibrio: el fondo no usurpa nunca el primer plano ocultando o relegando la acción a un lugar secundario" (1). En el caso de Delgado, las escenas costumbristas siempre están "subordinada(s) al interés principal" (1).

Castro Leal trae a cuento a Flaubert, cuya Madame Bovary se subtitula "costumbres de provincia". Pese a los cuadros y los detalles descriptivos, dice el crítico, nadie caracterizaría a esta novela como una novela de costumbres. Cabe una pequeña aclaración, para la que me auxilio de José Montesinos. En francés, la palabra moeurs tiene una connotación más amplia que la que se le da en español. "Por

moeurs los franceses han entendido siempre todos los resortes morales del hombre y de la sociedad" (Montesinos 48). Y al contrastar le roman de moeurs con la novela de costumbres española, afirma que "El roman de moeurs es un primer avatar de la novela psicológica; entre nosotros, el cuadro de costumbres, novelado o no, poco tiene que ver con ella" (Montesinos 49).

Para ilustrar aún más su argumentación, Castro Leal pone como ejemplo la pintura en la que aparecen animales como parte de la composición y aquella en la que los animales son el principal centro de atención.

Después, Castro Leal resume el argumento de La Calandria. En esta sinopsis Castro Leal se convierte en el primer crítico que alude de manera clara y directa a la inconformidad de Carmen con su situación social y económica y a su deseo de elevarse a través de la posibilidad de un matrimonio con un catrín. Esta posibilidad, dice es "sugerida por Magdalena y reforzada, al mismo tiempo, por el afán de bienestar y lujo que siente Carmen y por el anhelo de parangonarse con Lola, su media hermana, tan elegante y admirada en sociedad" (1).

Otro acierto de Castro Leal consiste en delimitar adecuadamente el campo de observación de Delgado entre la clase media, así como entre los obreros.

"El argumento de La Calandria, como, por otra parte, los argumentos de todas las novelas de Rafael Delgado", escribe Castro Leal, "es un argumento sencillo" (2). Y luego

declara su opinión: "A mí me parece que el desarrollo de la novela es perfecto: es continuo, justificado, ascendente" (2). Para Castro Leal, la novela se va construyendo de manera natural y adecuada, hacia el desenlace. Hay una idea de fatalidad, de destino, escribe, que se va cumpliendo. Esta fatalidad deja espacio, sin embargo, para "que el hombre tenga tiempo de buscar algún otro remedio, de encontrar otra solución" (2), es decir, para el libre albedrío, cuya ausencia aducían los cristianos como crítica fundamental a la literatura naturalista. Para el crítico, esta libertad que Delgado da a los personajes es lo que "hace tan real a la novela" (2). Como en el caso de las razones que propician la caída de Carmen, Castro Leal, de nuevo, otorga una importancia a la posibilidad de elección de los personajes.

En cuanto a la psicología de los personajes, a Castro Leal le parece que la de Gabriel y Carmen es "verdadera", y agrega, "creo que ésta es la razón principal de la excelencia de La Calandria" (2).

Castro Leal se percata de los motivos que llevan a Carmen a justificar "su derecho de subir en el nivel en que se encuentra Lola, todo eso crea en ella un impulso que tiende a sacarla de su medio y de su clase" (2). Con esta apretada síntesis, termina abruptamente el artículo, uno de los más lúcidos y agudos sobre La Calandria, pues no se limita a repetir lo que los críticos anteriores han afirmado, sino que aporta una visión más original y acertada

sobre lo que es la novela. Le faltó, tal vez, ir un poco más allá y extraer las conclusiones acerca de la suerte que corre Carmen.

3. 5 León Sánchez Arévalo⁹

Este breve artículo se refiere a la campaña emprendida por dos orizabeños, Carlos Aguilar Muñoz¹⁰ y Miguel Marín Hirshman, que se han empeñado en demostrar que los dos lugares literarios a los que hace alusión en La Calandria y Angelina Rafael Delgado, a saber, Pluviosilla y Villaverde "se apliquen exclusivamente a Orizaba, cuyo perfil geográfico, histórico y de tradición, coinciden, según ellos, los lineamientos trazados por don Rafael al pintar sus dos fantásticas ciudades" (5).

Para Sánchez Arévalo, las ciudades a las que se refiere Delgado son simplemente ciudades ficticias, y disiente de los argumentos de Aguilar y de Muñoz. Para él, Villaverde se acerca a Córdoba, pero se trata de una "Córdoba un tanto esfumada en sus recuerdos, un poco velada por el manto de la fantasía y de la ficción" (5).

Sánchez Arévalo refuta el argumento de sus dos amigos en el sentido de que Delgado no podía haber recordado a

⁹ "En el centenario de Rafael Delgado. Villaverde y Pluviosilla," Novedades (20 ago. 1953): 5.

¹⁰ Uno de estos artículos se publicó en el Suplemento de El Nacional 334 (23 ago. 1953), revisado en VI.2.2 de esta misma tesis.

Córdoba, pues salió de esa ciudad muy pequeño. Este crítico afirma, con bases documentales que han estado en sus manos, que Delgado volvió periódicamente a Córdoba, tanto en su niñez como en la juventud.

Aguilar, Muñoz y después Sánchez Arévalo, establecen una identificación automática y directa entre las voces narrativas de las novelas de Delgado y el autor, de tal modo que aportan como pruebas, en uno y otro caso, citas de estos textos.

En cualquier caso, finaliza Sánchez Arévalo, "es absurdo suponer que Villaverde y Pluviosilla sean una misma ciudad, contemplada en épocas distintas en una sola novela" (5); en todo caso, concluye, "debemos creer, por más verosímil, que aludió a una ciudad imaginaria, con un poco de ésta y un poco de lo ficticio, pero nunca a Orizaba, ya bautizada inmortalmente con el nombre melifluo y grato de Pluviosilla" (5).

* * *

Es interesante la actitud inicial de Víctor Adib, en cuanto que se plantea como una duda saludable los merecimientos de Rafael Delgado como novelista. Sin embargo, la lectura poco cuidadosa que hace de Angelina desmerece sus cuestionamientos, especialmente en la medida en que señala la pereza de los críticos que simplemente repiten juicios anteriores, sin hacer un estudio cuidadoso y personal de los textos analizados. Repite adjetivos como sencillo y modesto al hablar del cordobés --igual que Castro Leal--, con una

connotación más claramente peyorativa. A diferencia de todos los demás críticos, la última novela delgadiana, Historia vulgar, es la que le parece la más lograda. Coloca a Emilio Rabasa por encima del veracruzano, y afirma no entender por qué se ha destacado tanto a un escritor superficial.

Castro Leal habla de los "cuadros de cuidadoso y discreto realismo" y considera que el campo de observación delgadiano es la clase media. Este crítico señala con claridad la inconformidad de Carmen con su situación social.

Sánchez Arévalo se ocupa de la discusión en torno a los modelos de las ciudades de las novelas delgadianas. Señala la identificación automática que hacen quienes han afirmado que todas las ciudades delgadianas se refieren a Orizaba, entre el narrador y el autor de estas novelas. Para él, se trata simplemente de ciudades ficticias.

4 En el Excélsior

4.1 Julián Amo¹

Este crítico tuvo la fortuna de tener acceso al archivo personal de Rafael Delgado, que incluía documentos inéditos, originales de los textos publicados, papeles personales y la correspondencia (alrededor de trescientas cartas) (6) de destacados escritores de su época, como

José María Roa Bárcena, Joaquín García-Icazbalceta, Juan B. Delgado, Victoriano Agüeros, Ciro B. Ceballos, Federico Escobedo, José María de Pereda, Casimiro del Collado, José López Portillo y Rojas, Rafael Angel de la Peña, Victoriano Salado Alvarez, Francisco Sosa, Jesús E. Valenzuela, Luis González Obregón, José María Vigil, Manuel Sánchez Mármol (6).

Este archivo era propiedad de Miguel Hernández Jáuregui, "discípulo predilecto" de don Rafael. Con base en él y en su estudio, Amo planea un amplio y documentado texto sobre Rafael Delgado, partiendo de una semblanza biográfica, que ocupa la mayor parte de este artículo.

En dos artículos más² Julián Amo continúa, de manera detallada, el seguimiento de la vida de Delgado, hasta 1898, en que se le nombró, de nuevo, profesor de lengua nacional en la Escuela Nacional Preparatoria.

¹ "La vida y la obra de don Rafael Delgado a la luz de documentos inéditos," Excélsior (22 ago. 1953): 6-B, 17.

² "La vida y obra de D. Rafael Delgado a la luz de documentos inéditos. II" Excélsior (29 ago. 1953): 6-A, 13; "La vida y obra de don Rafael Delgado a la luz de documentos inéditos. III" Excélsior (12 sept. 1953): 6A, 16.

En el Diorama de la Cultura

No era éste uno de los suplementos culturales más prestigiados ni leídos (véase Carballo 350). La gama de críticos que ahí se ocuparon de Delgado no es ciertamente deslumbrante, ni trascendente. La mayoría de ellos no aparecen en ninguno de los diccionarios sobre México.

4.2 Fernando Diez de Urdanivia, Jr.³

Inicia este artículo ubicando, de una manera original, a Rafael Delgado como un escritor que reacciona en contra de los excesos del lenguaje modernista, con un estilo "sencillo".

Se centra el crítico, primero, en el lenguaje del poeta, al que califica de elegante: "Rafael Delgado posee el alambique de lo simple. Su sílaba, su palabra, su verso todo, es rebuscado, pero rebuscado en el buen sentido" (7).

De su producción literaria, a Diez de Urdanivia le interesa la poesía del veracruzano y, en particular, la forma del soneto, de la que ofrece un par de muestras. En el campo de la poesía, como en los demás de su literatura, dice, "Rafael Delgado es, por excelencia, el cantor de la tierra veracruzana" (7).

La poesía de Delgado no es sólo para las élites, sino también para las multitudes. Termina el crítico con una

³ "Soneto de Delgado. El alambique de lo simple," Diorama de la Cultura. Excélsior (30 ago 1953): 7-C, 10.

declaración netamente regionalista: "Rafael Delgado fue más que un poeta: fue, ante todo, un veracruzano" (7).

Los comentarios, de tono menor e intrascendentes de este crítico, no contribuyen en nada a la imagen de Delgado.

4.3 Gabriel Ferrer Mendiola⁴

Como antes lo hizo Sosa, este artículo establece un paralelo entre la literatura de Delgado y la pintura de José María Velasco. Ciertamente, abundan los paisajes en las narraciones y en las poesías de Delgado, sin que se haya realizado un estudio más profundo del papel que éstos juegan en sus obras.

Fueron contemporáneos y, además, coincidieron en Orizaba en algunos momentos de sus vidas, cuando Velasco pintó, precisamente, los alrededores de esta ciudad. De esta época del pintor destaca, en particular, el famoso "Puente de Metlac" (1891), con un negro ferrocarril en medio de la profunda barranca. Ferrer menciona también "El Citlatépetl" de 1897.

Estos dos artistas, según Ferrer, además de haberse ocupado del paisaje mexicano de manera central, se asemejan también "en el cambio de rumbo que señalan en literatura y en pintura mexicanas" (7).

⁴ "La Calandria y Velasco," Diorama de la Cultura. Excélsior (30 ago. 1953): 7-C, 10.

Al intentar fundamentar esta afirmación, definitivamente se equivoca Ferrer con respecto a Delgado, pues afirma que "Delgado olvida el romanticismo y el costumbrismo para iniciar la literatura realista" (7). Ciertamente se le ha considerado uno de los iniciadores y más altos representantes de la literatura realista en México, pero nada más falso que afirmar que el veracruzano se olvidó del romanticismo⁵ y del costumbrismo.⁶ Estas dos corrientes siguen vigentes en su literatura, entreverándose con el realismo, pero sin llegar a desaparecer del todo.

En lo que respecta a Velasco, dice Ferrer que, por su parte, "absorbió primero la tradición del maestro Landesio, idealista y romántica, pero la dejó de lado para iniciar la científicista y naturalista" (7).

Ferrer encuentra otro elemento de paralelismo entre estos dos artistas: "los dos fueron católicos convencidos y sinceros, y nunca lo negaron; pero sin sectarismos ni deformaciones. Ellos buscaron su verdad, creyeron encontrarla y la expusieron en sus obras con absoluta sinceridad" (7).

Tiene razón Ferrer cuando afirma que Velasco fue un puente entre la pintura mexicana decimonónica y la del siglo veinte, al igual que Delgado fue el puente entre los costumbristas mexicanos y los escritores realistas. Una diferencia importante es que después de Velasco han

⁵ De manera más patente, en Angelina.

⁶ Para el costumbrismo en La Calandria, véase el apartado I.9 de esta misma tesis.

aparecido grandes pintores como Diego Rivera --discípulo, además, de Velasco--, mientras que en la literatura mexicana "no han aparecido las grandes figuras" (7).

Cuenta luego Ferrer cómo y cuándo conoció Amado Nervo a Delgado,⁷ y recuerda el "pecadillo" que el veracruzano creía detectar en su literatura, a saber, "la abundancia de descripciones" (7). Rip-Rip lo disculpa claramente.

Delgado es "mexicanísimo", dice Ferrer, por describir un paisaje, personajes y costumbres mexicanas, y también por la manera en que lo hace, con "discreción", "sobriedad en el estilo, fácil, ameno, llano", así como por "el desarrollo pausado de la novela de un asunto o argumento sencillo" (7). Se repiten, una vez más, los adjetivos que ubican al veracruzano en una medianía aceptable, no conflictiva, "discreta".

Otros elementos que lo definen como mexicanísimo, para Ferrer, son "el sentimiento manso, el tono velado, la abundancia del refrán, que es la sabiduría popular en nuestro pueblo analfabeta, y la sin par y ya lejana urbanidad o cortesía mexicana" (7).

El párrafo final de Ferrer informa sobre la primera edición de La Calandria en la Revista Nacional de Letras y Ciencia.

⁷ Véase IV.1.6 de esta misma tesis.

4.4 Joaquín Gutiérrez Hermosillo⁸

Acertadamente, define a Delgado como "el retratista fiel de nuestra clase media" (10).

Delgado fue un escritor versátil e independiente de los "halagos de la política". Si bien no destacó en todos los campos en los que incursionó, llegó a ocupar un "sitio decoroso". Coincide este crítico en que la narrativa de Delgado es lo mejor de su producción, al grado que lo demás pasa a un segundo plano.

En sus novelas, continúa, no se dejó llevar por la forma folletinesca, como Payno, Riva Palacio y Mateos, quienes, según Gutiérrez, en un comentario injusto, se dejaron "arrastrar por la manía de llenar cuartillas" (10).

Para este crítico, Delgado tiene afinidades con la tradición de la literatura francesa, dentro de la cual no optó por seguir a Hugo o a Dumas, sino que "prefirió ir por los caminos seguros de Balzac, aunando a la firmeza de los rasgos psicológicos, del colorido en el paisaje y el ambiente, un poco del sentido poético de Musset, de Daudet, de Flaubert" (10).

En su concepción y aplicación del realismo, Delgado "supo alejarse del realismo crudo de Zola o de Maupassant, o

⁸ "Rafael Delgado y su época," Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 10-C, 11-C. Además de este artículo, Gutiérrez Hermosillo dictó una conferencia sobre el estilo literario del cordobés, según aparece consignado en el Novedades, en una nota de Carlos Villamil Castillo, quien, por su parte, define al veracruzano como "nuestro sencillo y exquisito escritor" (5).

del perfume un tanto morboso de Baudelaire o de Verlaine" (10), de modo que "en sus páginas vigorosas alienta, sobre todo, el espíritu inconfundible de Pérez Galdós y de Pereda" (10). Vemos aquí, todavía en 1953, la celebración de una pervivencia de la cercanía entre el realismo mexicano y el español, más que con el francés.

No es Delgado un escritor que "invente"; más bien, como los españoles y como el autor de La comedia humana, "retrata el ambiente que le es familiar" (10).

La literatura de Delgado ofrece un espejo a la clase media, en el que se reconoce: "de allí proviene que casi siempre brote un recuerdo nuestro cuando leemos sus páginas" (10). Y no sólo en los temas y el contexto, sino también en lo que respecta al lenguaje. Éste sería, para Gutiérrez, el público al que se dirige Delgado.

Los temas sociales de Delgado no son "insinuaciones", es decir, no convierte a sus novelas en "tendenciosas" -- como diría el mismo veracruzano--, sino que éstos vienen como "consecuencia del relato mismo, como una sugerencia simple" (10).

Pese a no inventar y tomar sus personajes y temas de la realidad, no puede tacharse a Delgado de ser un mero "copista", pues, a decir de este crítico, el veracruzano "fue un pintor magistral que puso un toque muy suyo en las cosas" (10).

Cita luego las que dice son las "obras más conocidas" de Delgado, pero deja de lado Los parientes ricos y, a

diferencia de otros críticos que se han ocupado de Delgado, incluye Historia vulgar.

4.5 Julia Hernández T.⁹

Julia Hernández hace en este artículo una remembranza de carácter más bien intimista de Rafael Delgado, a quien conoció cuando era niña. Es un retrato amable, narrado desde una perspectiva personal y de cariño, que aporta detalles personales de la vida de Delgado.

4.6 Eduardo Muñúzuri¹⁰

Según Muñúzuri, el veracruzano no sólo fue "un gran sonetista" sino "quizá el mejor de todos hasta hoy" (7).

Ofrece una pequeña selección de "retratos" donde escritores como Amado Nervo, Ciro Ceballos, Federico Gamboa y Jesús Zavala han descrito la figura de Delgado.

Incluye un mínimo párrafo con una selección de los cargos y puestos que ocupó el veracruzano, y concluye con tres sonetos.

⁹ "Rafael Delgado y Sáinz," Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 7-C, 11-C.

¹⁰ "Rafael Delgado, poeta." Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 7-C, 11.

4.7 Aurelio C. Ortega¹¹

Cuando es un veracruzano, y en particular, un orizabeño --con gran amor a la "matria"--, el que escribe sobre Delgado, se desborda la pluma y el estilo se asemeja al del pasado siglo. Esto sucede con el artículo de Aurelio Ortega, para quien, por el solo hecho de haber dedicado su vida a las letras, don Rafael "tiene muy ganado su derecho a la inmortalidad" (7). Ortega fue el fundador (1941) y director de la revista orizabeña La Calandria.

Se trata de un escritor importante para los orizabeños, escribe Ortega, puesto que Delgado "representó además una tradición, pues supo pintar con brillante colorido en sus cuentos y novelas la anécdota y la leyenda que es lo que mejor afirma las características de los pueblos" (7). Su literatura se sitúa dentro del realismo, que Ortega califica de "imponderable". Sin sus escritos, continúa, "Orizaba parecería trunca en su esencia" (7).

Ortega hace un breve y florido recorrido a través de la carrera literaria y docente de Delgado.

Las dotes observadoras de Delgado, dice, lo hicieron

adquirir un conocimiento profundo de las gentes entre las que se mueve, del modo de ser lo mismo del potentado que del menestral, del covachuelista, del hortera; estudiando como nadie la idiosincracia pueblerina, la hace reflejar bellamente en la novela que lo consagra como un costumbrista de primer orden (7).

¹¹ "Centenario. El de Rafael Delgado," Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 7-C, 10.

La idea que da Ortega de la vida de Delgado tiene mucho de selección y de interpretación, si comparamos los datos que aporta con los de, por ejemplo, Bickley. El estadounidense tiene una visión menos idílica y posiblemente más realista de lo que fue la vida de Delgado. Por ejemplo, según Ortega, durante su estancia en la ciudad de México, a Delgado se le colmó de "honoros y de preseas", que no bastaron para convencerlo de permanecer en la capital del país. La nostalgia lo domina y vuelve a Orizaba. Según Bickley, el escritor quedó más bien desencantado de la vida literaria de la ciudad, amén de que tenía que ganarse la vida trabajando en una compañía minera --lejos de sus intereses vitales.

Ortega termina con un párrafo elogioso: "Su gran prestigio lo llevó a ocupar un sitio en la Academia Mexicana de la Lengua de la que era Individuo de Número, así como Correspondiente de la Real Española, estando considerado como el Primer Prosista Nacional" (11).

4.8 Rafael Angel de la Peña¹²

Al inicio de este artículo, los editores agregaron lo siguiente: "El Diorama de la Cultura rinde homenaje, en este número, al poeta y gran novelista RAFAEL DELGADO, con

¹² "El arte por el arte. Estudio crítico de la novela Angelina," Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 7-C, 11.

ocasión del primer centenario de su nacimiento en Córdoba, Veracruz, en el año de 1853". Es De la Peña el más conocido de los críticos convocados para ocuparse del veracruzano en este homenaje. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1857, y su secretario perpetuo desde 1883 hasta su muerte, en 1906.

Esta colaboración es una reimpresión del estudio que escribió sobre Angelina y se publicó por primera vez en el periódico El Renacimiento,¹³ después en las Memorias de la Academia Mexicana de 1895,¹⁴ y se reprodujo en la edición facsimilar de 1975, en el volumen IV (De la Peña, Rafael Angel, "Angelina", Memorias de la Academia Mexicana, ed. facs., vol. IV (1985), México: Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana, 1975: 119-137).

Es éste un interesante estudio de Angelina, la segunda novela de Delgado. Contiene apreciaciones importantes que pueden aplicarse tanto a La Calandria como a las demás novelas.

Para empezar, recuerda De la Peña que en el prólogo del autor, advierte Delgado que su novela no es "tendenciosa", es decir, que no es un texto en el que se plantee ni resuelva un problema. No es, pues, una novela de tesis; lo mismo señaló Sosa en su momento. De la Peña ubicaría así a Delgado en la corriente del arte por el arte, lejos de

¹³ "Angelina. Estudio crítico," en El Renacimiento, 2ª época (1894): 129-132, 145-148.

¹⁴ Ingresó a la Academia en 1857; a partir de 1883 fue su secretario perpetuo. Fue además miembro de numerosas sociedades científicas y literarias.

novelistas que deliberadamente se aboquen en sus textos a "cuestiones morales, políticas, psicológicas o de otro orden y aun intenten convertir el arte de novelar en ciencia experimental" (7), en una clara alusión y crítica a Zola y su novela naturalista.¹⁵

De la Peña concuerda con los críticos que han visto en Angelina un texto eminentemente autobiográfico, donde Delgado, dice, "al poner en alguno de los personajes los sentimientos más elevados y generosos, no hace sino prestarles su propia alma con su modo de ser y de sentir" (7).

Luego de hacer un resumen del argumento, con amplias citas, De la Peña escribe que "la acción no puede ser más sencilla" (7). La sencillez, agrega De la Peña, no implica que la novela no sea interesante; al contrario, lo es, y "esta es la mejor prueba de las grandes dotes de novelista que reúne el señor Delgado" (7). Como ejemplo de otras obras en las que el argumento, no por ser sencillo desmerece la calidad de la novela, cita De la Peña a la Pepita Jiménez de Valera y a la "Muerta" de Feuillet --autor a quien, por cierto, Delgado tradujo.¹⁶ Las únicas novelas cuyo éxito depende de la complicación de la trama son, dice el

¹⁵ Recordemos que este artículo apareció por primera vez en 1894, cuando, aunque un poco trasnochado, todavía surgían ecos de los polémica en contra de Zola.

¹⁶ El caso de conciencia de Octavio Feuillet fue traducido, según Francisco Sosa --en el prólogo a La Calandria-- , por Delgado, y apareció en El Reproductor (Orizaba) vol. 3, 11 ene. 1881; vol. 6, 18 ene. 1881, vol. 9 25 ene. 1881, vol. 15, 8 feb. 1881, vol. 18, 15 feb. 1881. (Bickley y Moore 1943 186).

académico, las folletinescas. Este tipo de literatura está escrita para quienes fijan su atención precisamente en las aventuras, y no para quienes se detienen en la técnica y estilo del escritor. Las novelas folletinescas ciertamente entretienen, pero se olvidan rápidamente, a diferencia de las verdaderas obras de arte, que provocan un placer "más consistente".

Siguiendo, sin decirlo, a Stendhal, De la Peña dice que la novela "ha de reflejar como terso espejo la vida humana, reproduciendo por artística manera, el modo de ser de la sociedad en determinada época y en lugar determinado" (7). No le es posible alcanzar estos fines al escritor que se inclina al lado "enteramente idealista" ni al que utiliza un "servil naturalismo". Hay aquí también ecos del famoso ensayo de doña Emilia Pardo Bazán en su "Cuestión palpitante".

El concepto que de la función del arte tiene este académico es un punto intermedio ideal entre "un mundo mejor que éste en que vivimos", pero sin "sacrificar la verdad a los desvaríos de imaginación calenturienta, extremando el optimismo y ofreciendo a nuestra vista ideales que por imposibles, a nadie pueden servir de consuelo" (7). Hay aquí también la vieja idea humanista de que el arte nos hace mejores personas.

Sigue un ataque a la tendencia naturalista en la literatura, en la medida en que estas obras, dice De la Peña, "no nos presentan un verdadera trasunto de la

realidad", pues no todo es feo, sucio ni monstruoso. Los naturalistas son pesimistas que viven, además, "en triste contubernio" con "un determinismo desconsolador, que privando al hombre de libertad, quita al artista recurso más eficaz y más poderoso para producir en sus obras la belleza moral" (7). De la Peña se aparta, así, de la declaración inicial de Delgado en Angelina (no es una novela "tendenciosa"), deja también de lado la corriente del arte por el arte y se ubica en un terreno que él considera más 'puramente' literario, pero además moral.

Siguiendo de nuevo, implícitamente, a Pardo Bazán, dice De la Peña que el escritor debe encontrar un equilibrio entre la representación de lo "que causa desagrado, pena y aun horror" con "lo que hay de halagador y risueño en la Naturaleza o de noble y elevado en el espíritu humano" (7). Así, dice, citando a Valera, quien a su vez cita a Goethe, el artista no debe solamente imitar, pero tampoco solamente inventar: "el artista y el poeta verdaderos son los que inventan imitando" (7). Este es el "idealismo realista" que defendió Pardo Bazán y que adoptaron muchos de los novelistas contemporáneos españoles. Este idealismo realista es el que adopta Delgado en Angelina, dice De la Peña.

De la misma manera en que los argumentos de Delgado son sencillos, tampoco sus personajes son "muy complejos". Con economía, el veracruzano logra hacer vivir a sus personajes: "Esta rara habilidad para producir grandes efectos artísticos con el menor posible de elementos, es cualidad

concedida sólo a maestros consumados, notables por su talento observador y su poderosa fuerza de concepción" (7).

Para De la Peña, Delgado es un escritor equilibrado también en el delineamiento de sus personajes, pues, de nuevo, se sitúa en un justo medio: "Constantemente evita dos extremos peligrosos: el discreto académico y alambicado que tanto se aleja de la naturalidad, y la vulgaridad y grosería del lenguaje rudo que ponen algunos en boca de la gente zafia, so pretexto de copiar la realidad" (7). Estas características, que para De la Peña pueden sintetizarse en un equilibrio --en la trama, en el diseño de los personajes, en el lenguaje--, son sin duda las cualidades que han atraído la atención de los críticos que han apreciado a don Rafael. ¿Podríamos hablar del reflejo de una cualidad a la que han aspirado los mexicanos cultos durante aproximadamente un siglo? Tal vez este punto medio en el que se sitúa Delgado es el que lo ha hecho atractivo para tantos críticos: no es ni muy complicado, ni muy plano; su estilo no es ni muy preciosista ni muy llano; sus tramas son sencillas pero no desprovistas de interés, etc., etc. La mesura, el equilibrio, el justo medio, serían los términos que definirían y harían valioso a este escritor.

Para De la Peña, las descripciones de Delgado detienen en ocasiones la acción de la novela, "en cuyo caso el pintor perjudica al narrador" (7), aunque admite que es posible que no todos los lectores adviertan el cambio de ritmo, "maravillados" o "hechizados" "por la verdad admirable del

cuadro" (7). Llama la atención que, después de decir esto, De la Peña se confiese humilde e ignorante y deje la tarea de corregir a Delgado a "un severo preceptista", pues él se define como un "simple lector" (7). Sin embargo, agrega, la lentitud del ritmo debido a este solazarse en las descripciones, se compensa "con la rapidez del desenlace" (7).

Después de estas diversas consideraciones, escribe De la Peña, Angelina "no es trascendental, no docente; su autor afirma que 'sólo aspira a divertir' ". Éstas pueden haber sido las intenciones y declaraciones de Delgado, pero, a juicio del académico, la novela "enseña mucho y muy bueno" (7), por haber tanto "elementos estéticos" como "éticos".

En el párrafo que cierra el estudio, compara el crítico a Delgado con (Samuel) Richardson, aplicándole al veracruzano lo que se dijo del británico: "enseña al corazón humano a moverse dentro del círculo de la virtud". Y, finalmente, sintetiza: "En las páginas escritas por Delgado, alienta y vive el espíritu cristiano, engendrador de todo linaje de belleza artística, con esto da ejemplo de noble independencia y garantía de criterio sano, amplio y elevado. Este ejemplo es también útil enseñanza" (7), con lo cual se define aún más el grupo de lectores que apreciaban y aprecian a Delgado: los lectores cristianos, capaces de

apreciar la belleza y los ideales sanos y elevados que, además, enseñan y nos convierten en mejores personas.¹⁷

4.9 Alberto Quiroz¹⁸

Como otros críticos, Quiroz da por buenos los rumores de obras inéditas de Delgado, como La apostasía del Padre Arteaga y otras piezas teatrales que nunca han aparecido y que, de hecho, es Quiroz el primero y el único que menciona por título ("La hostería" y "La gardenia").

Quiroz dice que le interesa más el hombre que su obra, pues ésta "ha quedado técnicamente más o menos bien clasificada y estudiada por los investigadores y los críticos" (10). Le parece fundamental ahondar en la vida del escritor, pues "sin duda", dice, "la obra se explica por el autor".

En la poesía de Delgado destaca Quiroz el paisaje, de corte clasicista, que hace "temblar" al escritor. Los cuentos son valiosos, dice este crítico, pues "lanzan un jalón imperecedero en la historia creadora de la literatura mexicana" (10). En ellos se aprecia "el paisaje regionalista y, a la vez, esencialmente mexicano". Además de las cualidades técnicas, encuentra Quiroz la exaltación de valores patrióticos, que pueden transmitirse en cuentos como

¹⁷ De la Peña ingresó al Seminario Conciliar y fue bachiller en teología.

¹⁸ "Aspectos nuevos de Rafael Delgado," Diorama de la Cultura. Excelsior (30 ago. 1953): 10-C.

"Voto infantil". Este valor adicional "ayuda a comprender la calidad y la pureza humana del hombre novelista".

Con respecto a las novelas, cita un párrafo de Angelina, donde el crítico hace equivaler la voz narradora con la del autor. A diferencia de otros críticos, le parece que vale la pena leer Historia vulgar por los datos que aporta sobre "el estado de ánimo" del autor.

Finalmente, a través de "tres lentes conceptuales", a saber, "el paisajismo, el sentido moderno y la mexicanidad", se podrán descubrir "cosas admirables" de la obra de Delgado. Tanto la obra como el hombre, termina, son "ejemplares".

5 En El Universal

5.1 José María González de Mendoza¹

Después de dar en pocas líneas un esbozo biográfico de Delgado, el Abate se ocupa de la relación entre José María de Pereda y el cordobés. Más que influencia, considera que hay "afinidad temática" y "analogías".

González de Mendoza afirma que el veracruzano "tiene el sentido de lo pintoresco --en su acepción literal: lo que merece ser pintado-- y también la facilidad descriptiva, don asimismo de pintor" (3).

Con respecto a Carmen, el Abate tiene una percepción polarizada que no da espacio para la felicidad: el artesano "la hubiera hecho aburridamente feliz", mientras que el libertino "la hace desdichada". Afirma luego, con tono determinista y tintes machistas que Carmen, "impulsada por su instinto de mariposa, va a la llama en la que perecerá, no podía proceder de otra manera". Aunque luego matiza, con atinadas observaciones sociales: no es la pasión la que pierde a Carmen, sino "la esperanza de ascender en la jerarquía social". Retoma las opiniones machistas unas líneas después, cuando dice que la joven, "como las demás mujeres, [...] toma por realidades sus ilusiones, rehusa ver

¹ Dos notas escribió el Abate en este periódico: "Realismo y poesía en la obra de Rafael Delgado", (19. ago. 1953): 3, 21, 1^a sec., y "Las Obras completas de don Rafael Delgado", (2 sept. 1953): 3, 7.

el peligro; presume de sus fuerzas, sobreestima la intensidad y la calidad de la dicha que su belleza y las dotes de su espíritu son capaces de dar".

Si bien reconoce "la sencillez de la acción", le parece que hay una compensación en la "complejidad psicológica" de los personajes.

Hace luego un esbozo del tipo de lectores que aprecian novelas como las de Delgado:

el lector busca el agrado y la emoción, y sólo quiere que los sentimientos sean verídicos y que esté bien presentado y desarrollado el asunto, bosquejados con vigor los caracteres, descrito con agradable colorido el medio (3).

Es éste el perfil de un lector complaciente, poco exigente, que lee por pasar el rato, por diversión.

Termina llamando a Delgado "gran novelista", que ocupa un "honrosísimo lugar" en las letras mexicanas.

* * *

En la segunda de las nota el Abate da cuenta de la edición de las Obras completas de Delgado, proyectada y parcialmente realizada por la Universidad Veracruzana, con motivo del centenario del nacimiento del cordobés. Hasta ese momento -- septiembre de 1953-- , se habían publicado ya cinco (del uno al cuatro más el once)² tomos de los doce proyectados. La edición se planeó de 1500 ejemplares por cada volumen y

² Nunca se publicaron más volúmenes. Quedaron pendientes las novelas, de las cuales ya había otras ediciones. La edición en dos tomos de Cajica (Puebla: 1956) recoge estos textos más las novelas.