



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA VISIÓN DE UNA MODERNIDAD EN TRES NOVELAS DE
JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:
PAMELA VICENTEÑO BRAVO

ASESORA:
MTRA. ANA LAURA ZAVALA DÍAZ



MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la Universidad Nacional Autónoma de México, *alma mater*

A Emperatriz y Juan, guías y maestros

A Antonio, al fin

Agradecimientos

Mi más sincero reconocimiento a la Mtra. Ana Laura Zavala Díaz, por darme la oportunidad de trabajar con ella, por enseñarme, por confiar en mí y por tener paciencia hasta el final. Al Dr. Rafael Olea Franco, quien me ha permitido aprender a trabajar con rigor y disciplina. Asimismo, agradezco a la Dra. Belem Clark de Lara, a la Dra. Yliana Rodríguez González y a la Mtra. Luz América Viveros Anaya, por su disposición para leer este trabajo en breve tiempo; sin su atenta y precisa lectura, el buen fin de este trabajo no hubiera sido posible.

Quiero agradecer profundamente a Erik A. García Torres de la Secretaría de Relaciones Exteriores, por su ayuda en el préstamo del Expediente Cuéllar. También agradezco a Samantha Vicenteño, compañera incondicional. A mis amigos que hicieron más llevadero este trance, en especial a los de la Facultad de Filosofía y Letras: Coral Velázquez Alvarado, Jacobo Hernández, Daniel Hurtado Guzmán y Brenda Gutiérrez, a todos ustedes gracias por escuchar. De igual manera, a todas mis compañeras y amigas de El Colegio de México, las cuales también han andado el mismo camino.

Índice

Presentación	IX
--------------------	----

Capítulo I

Del nacionalismo a la modernidad

1. Ideas teóricas sobre el nacionalismo.....	3
2. Voces al interior	5
3. ¡Derramen los bálsamos, es momento de formar una Nación!	10
4. El héroe nacionalista	13
5. La modernidad: esperanzas y temores	19
6. La modernidad en México	26
7. Un símbolo moderno: la Ciudad de México.....	31
8. El héroe moderno	36

Capítulo II

En el reverso de un retrato

1. Vistazos	43
2. Los primeros trazos	47
3. El retrato del narrador	55
4. Primer ciclo (1848-1870)	55
5. Segundo ciclo (1871-1872)	57
6. Tercer ciclo (1882-1886)	60
7. Los colores de la linterna	63
8. El creador moderno	69
9. En el reverso de un retrato	79

Capítulo III

Lo que sucede a toda prisa no son “tiempos felices”

1. La ciudad “en esos tiempos que corren”	89
2. De afuera hacia adentro	96
3. Una ciudad que exhibe	102
4. Rostros y máscaras	111
5. El cambio de un ranchero	119
6. “Lo que son los trapos”	129
Conclusiones	137

Bibliohemerografía

1. Directa	141
2. Indirecta	145

PRESENTACIÓN

Vista de conjunto, la narrativa de José Tomás de Cuéllar (1830-1894) ha sido considerada como un claro ejemplo del costumbrismo mexicano. *Ensalada de pollos*, *Las jamonas* y *Baile y cochino...* son algunas de las obras más conocidas del escritor que por décadas han quedado inscritas en este rubro, a pesar de haber sido creadas dentro de un período de cambio en el contexto cultural mexicano del siglo XIX.

¿Qué otras líneas sigue su narrativa? ¿Por qué no hacer una nueva lectura de aquellas novelas que lo hicieron famoso en la época contemporánea? A partir de estos cuestionamientos, creí necesario descubrir qué había además del costumbrismo multicitado. Para ello, decidí estudiar las novelas hito en la carrera de Cuéllar e identificar los elementos que, aventuro, se pueden caracterizar como modernos. Los textos que forman el corpus son las primeras versiones de *Ensalada de pollos*, *Los fuereños* y *Baile y cochino...*

El presente trabajo está compuesto por tres apartados. Acaso por resultar más didáctico, cada capítulo tiene una introducción donde se esboza su contenido, y al final el lector encontrará la conclusión del planteamiento previo. En la primera parte, titulada “Del nacionalismo a la modernidad”, se hace un recorrido por el fenómeno nacionalista en el México decimonónico hasta la llegada de la modernidad. En la segunda sección (“En el reverso de un retrato”) se traza, *in extenso*, la carrera de Cuéllar como escritor para situarlo en el entramado cultural al que perteneció. Finalmente, el último capítulo, “Lo que sucede a toda prisa no son «tiempos felices»”, corresponde al análisis de las novelas, que se hace a partir de dos elementos simbólicos: la ciudad y el héroe.

Creo que adentrarse en la obra de Cuéllar y verla desde otros ángulos contribuirá no sólo a ampliar la perspectiva de su obra, sino que incluso nos abrirá otros caminos para el estudio de las letras mexicanas del siglo XIX.

CAPÍTULO I

DEL NACIONALISMO A LA MODERNIDAD

Para revelar el espíritu de un pueblo e intentar reconstruirlo, es primordial ahondar en cada resquicio que lo constituye. Aunque ello sea una labor por demás prolija, no hay que olvidar que durante el curso del tiempo ocurren diversos sucesos que, vistos a la distancia, forman un todo, pero que al focalizarlos por separado proyectan características peculiares e independientes a las demás. Aquellos componentes (políticos, sociales, culturales) tendrán la facultad de configurar la historia.

Durante el siglo XIX, en México destacaron etapas cruciales en la separación y estructuración de un territorio que logró independizarse, buscar su identidad y, finalmente, mostrarse al mundo como una nación articulada. La segunda mitad de este período, en particular, estuvo colmada de abruptos pero consecuentes cambios: intervenciones extranjeras y levantamientos armados; inestabilidad social y económica; adopciones de modelos políticos y rupturas forzosas; en fin, acontecimientos todos que por diferentes tiñeron de complejidad su propio tiempo. Después de casi cincuenta años de guerras internas y de un Segundo Imperio, el poder quedó en manos liberales y se logró restaurar la República liderada por Benito Juárez. En ese momento de estabilidad aparente, no sólo se evidenció la necesidad de cimentar las bases del país en el nacionalismo, sino que, paradójicamente, esa medida propició el trayecto hacia la modernidad, cuyos intereses centrales propendieron a rechazar lo antiguo y renovar todo sin intermisión.¹

En ese panorama oscilante convergieron dos líneas fundacionales: la política y la cultura, a veces hermanadas y comprometidas; otras más, hostiles y contrarias. Cada hecho y acción políticos tuvieron su correlato en el mundo cultural decimonónico; y, así como existió un grupo político dominante, su contraparte, notable de suyo, tomó como foro la

¹ Una preocupación generalizada en países occidentales en vías de emancipación fue sentar un origen con tales tendencias. Edmundo O’Gorman, al igual que otros estudiosos, explica este proceder en términos de una alternativa propia de la época moderna; sin embargo, para efectos de esta investigación, me sujetaré a la idea de modernidad a modo de fenómeno sociocultural que se centró en la diversificación y en la importancia del objeto (cf. E. O’GORMAN, *México. El trauma de su historia...*, pp. 15-44). De la República Restaurada a finales del XIX hubo una propensión por los aspectos considerados “modernos”; con ello me refiero a la manera en que recibieron el avance tecnológico y científico, a cómo modificaron el método de enseñanza, y cómo las esferas política y social se concentraron en campos como la arquitectura, la moda, las diversiones (reuniones en cafés y restaurantes), la alimentación, etcétera.

literatura, entre otras manifestaciones artísticas. Ambas esferas muchas veces estuvieron integradas por intelectuales que defendían sus causas.

Dentro de este singular entramado se destaca la figura de José Tomás de Cuéllar, autor objeto del presente análisis, quien fue uno de los más prolíficos escritores comprometidos con el mundo político y el literario. Al igual que el país, él transitó por distintas vías y corrientes que se desarrollaron en los entornos antes mencionados, ya que nació en 1830 y consolidó su obra literaria entre 1848 y 1872: Cuéllar fue un hombre educado en los principios nacionalistas, pero esculpido sigilosamente por la modernidad, como intentaré demostrar a lo largo de este trabajo.

Con ese fin, en la primera sección de este apartado ofreceré una probable caracterización del nacionalismo y revisaré lo que algunos críticos han precisado acerca del tema; asimismo, presentaré dos componentes simbólicos nacionales que considero significativos para el estudio posterior, tres novelas de Cuéllar: *Ensalada de pollos* (1869-1870), *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino...* (1885). En la segunda parte, expondré el concepto de modernidad desde diferentes opiniones para asentar cómo se pasó de un interés nacionalista a la inserción de aquél en el entramado urbano. Con ello me propongo examinar, en general, la manera en que ese fenómeno transitó y se afianzó en México durante los últimos decenios del siglo XIX. De igual forma, observaré cómo ocurrió tal transición que, junto con el proyecto nacionalista, se vivió en el país y, en particular, cómo quedó plasmado este intrincado proceso en la producción narrativa de Cuéllar, caso que será desarrollado con mayor detenimiento en los capítulos subsiguientes.

Por último, cabe señalar que, para fines del análisis, hablaré sólo de los hechos y las corrientes de pensamiento ocurridos en la Ciudad de México, lugar que vio confluír fenómenos nacionalistas y modernos; puesto que vivir en la Metrópoli, durante la segunda mitad del XIX, significó, entre otras cosas, experimentar novedosas formas de expresión y diferentes maneras de actuar en los ámbitos social y artístico. En tal período, la urbe algunas veces se convirtió en una representación inmediata de sus habitantes y, otras más, aquéllos fueron un espejismo del cosmopolitismo que ostentó la capital mexicana. Al haber sido José T. de Cuéllar un hombre que estuvo la mayor parte de su vida en espacios ciudadanos, formó parte, aun sin quererlo, del complejo entramado que envolvió tanto al centro del país como a otras capitales del mundo en las postrimerías de aquella centuria.

1. IDEAS TEÓRICAS SOBRE EL NACIONALISMO²

La atmósfera de confusión que cubría al país ante la necesidad imperiosa de desarrollar una identidad, no sólo de sus ciudadanos, sino de la nación en general, fue un detonante político para que los diferentes grupos que se disputaban el poder se ocuparan de ello e intentaran crear una estrategia que consiguiera los objetivos de sus partidos.

Nociones como ser mexicano, identidad nacional, patriotismo y nacionalismo, convivieron y erigieron los principios para la configuración de la cultura mexicana decimonónica. En este estudio me interesan, en particular, las dos últimas (patriotismo y nacionalismo), pues considero que están presentes en la obra de José Tomás de Cuéllar y, por lo tanto, son ejes fundamentales para el examen ulterior.

Si se parte de un plano muy general, en una primera distinción de los términos “patriotismo” y “nacionalismo”, el *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* se refiere al primero como el amor o los sentimientos manifestados a la patria (tierra natal o adoptiva ordenada como nación); mientras que el nacionalismo alude directamente al apego de los naturales a su nación, con la ideología que atribuye identidad propia y diferencia a un territorio y a sus ciudadanos, en la que se fundan aspiraciones políticas diversas.³

En su libro *Nacionalismo y Estado*, John Breuilly analiza el nacionalismo como una “forma política” de oposición, cuyo interés es obtener o ejercer el poder del Estado. Según su propuesta, el nacionalismo, en tanto que doctrina política, se construye desde tres afirmaciones elementales:

- 1) Separación (acción en contra de una potencia dominante).
- 2) Reforma (cambios en la estructura política del Estado).
- 3) Unificación (adopción de modelos de un Estado restaurado).⁴

² Las dos partes temáticas de este inciso se alimentaron de las líneas históricas expuestas por Lilia Díaz, Luis González y Josefina Zoraida Vázquez. Respecto a cuestiones teóricas generales del nacionalismo, sigo lo propuesto por John Breuilly, y los planteamientos de David A. Brading, Josefina Zoraida Vázquez y Edmundo O’Gorman, al hablar de hechos específicos de México. Y para saber cómo se fue desarrollando esta idea en el México del siglo XIX, se verán testimonios de Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Justo Sierra y Francisco Bulnes (*vid.* *Bibliohemerografía indirecta*).

³ *S. v. nacionalismo y patriotismo (DRAE, 21ª ed., 1999)*.

⁴ *Cf.* J. BREUILLY, *Nacionalismo y Estado*, pp. 11-48. El autor sugiere la alternativa de abordar el nacionalismo a partir de múltiples vertientes con precisiones específicas para cada etapa, y no sólo eso, también menciona la posibilidad de estudiarlo siguiendo teorías como la marxista, la de las comunicaciones, la psicológica y la funcional.

Sobre el caso concreto del nacionalismo mexicano, pocos se han dedicado a estudiar tal fenómeno; trabajos como los de David A. Brading, Josefina Zoraida Vázquez y Edmundo O’Gorman, proporcionan una idea más o menos clara de él; sin embargo, no existe una teoría que tipifique cómo se originó y se ha desarrollado a lo largo del tiempo. Acerca de esto, Josefina Z. Vázquez puntualiza: “Durante poco más de cien años se ha estudiado el fenómeno del nacionalismo y aún no existe una definición clara”.⁵

Para David A. Brading, el patriotismo es el orgullo que alguien siente por su pueblo, o la devoción que su país le inspira; en contraste con el nacionalismo, tipo específico de teoría política, que es la reacción frente a un desafío extranjero, ya sea cultural, económico o político, el cual es considerado como una amenaza para la integridad o identidad nativas.⁶ Este crítico sostiene que en sus orígenes México atravesó por un sentimiento “primitivo”, fundamentado en el amor y la simpatía (patriotismo), que después se consolidó con la ayuda de un plan premeditado, razonado y elaborado (nacionalismo).⁷

Por su parte, Josefina Z. Vázquez asegura que el nacionalismo, sin ser fácil de delimitar, se distingue del patriotismo a partir de algunas diferencias como el cariño expresado de manera natural por medio del patriotismo, al contrario del nacionalismo, una forma meditada y artificial:

La lealtad de los individuos al grupo al que pertenecen, primero por necesidad y luego por las ligas de la convivencia, produce el sentimiento de patriotismo. Éste surge también naturalmente y por ello es más intenso en relación al grupo en el que verdaderamente se convive y sólo a través de un esfuerzo intencionado mediante la

⁵ J. Z. VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación en México*, p. 7. No obstante, existen obras importantes que, aunque no tratan el nacionalismo desde el punto de vista teórico, sí dibujan la cultura y la ideología mexicanas, así como también proponen una idea del origen y construcción del país; entre esos estudios destacan: *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y *La jaula de la melancolía*, de Roger Bartra.

⁶ Por lo tanto cabe preguntarse si entonces existe el nacionalismo sin amenazas externas. Como veremos más adelante, en México las manifestaciones nacionalistas sí se activaron ante peligros foráneos, mas también existieron por el deseo de determinación y unión territoriales.

⁷ Los temas que caracterizaron al patriotismo criollo, según Brading, fueron: el neoztequismo, el guadalupismo y el repudio a la Conquista, que fluyeron y afianzaron el camino hacia el nacionalismo mexicano (cf. D. A. BRADING, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p. 58). Josefina Z. Vázquez, en consonancia con el argumento anterior, comenta: “El ánimo conciliador de las palabras de Iturbide no podía acallar aquel profundo resentimiento criollo, que quería borrar todo rastro de pasado colonial. La tendencia era tan poderosa que el mismo Iturbide elegiría el nombre de Imperio Mexicano y el empeño de resucitar grandezas propias pondría de moda los nombres indígenas. La nueva nacionalidad empezaba a dejar de ser América Septentrional para convertirse en México” (J. Z. VÁZQUEZ, *op. cit.*, pp. 24-25).

educación o la propaganda o ante el peligro general, empieza a relacionarse al todo que es la nación.

*El nacionalismo es generalmente un producto artificial. Se abona con la propaganda del gobierno para cumplir sus fines, mediante la educación organizada, el culto a los símbolos cívicos y a los héroes de la “patria”.*⁸

Después de saber lo que para algunos estudiosos es el nacionalismo, trabajaré apegada al que considera que, para que éste se diera en México, fue primordial un móvil externo, una circunstancia que activara ya fuera la inconformidad o la aceptación de los individuos y, así, generara la unión de pensamiento y de acción. Hay que agregar a ello el papel de la política, que sirvió para dar uniformidad a un plan nacido de las esferas predominantes y que, con seguridad, benefició directamente a quienes lo establecieron y no a la sociedad en general. En el XIX, muchos fueron los intelectuales comprometidos con su momento que se ocuparon de la cuestión nacionalista, sobre la cual emitieron juicios y generaron propuestas acerca de cómo mejorar sus prácticas para bien del país, como analizaré a continuación.

2. VOCES AL INTERIOR

Como se ha visto hasta ahora, el patriotismo –sentimiento primario– se aleja por mucho del nacionalismo, cuyos orígenes se asentaron en la intención de absorber espacios cada vez más significativos dentro de la política y la sociedad, valiéndose para ello de tipos simbólicos conocidos (españoles y prehispánicos). En este sentido, el gobierno mexicano estuvo en constante disyuntiva por establecer un orden ideal al pretender perseguir un modelo político extranjero e institucionalizar sus prácticas, o bien pensar en uno basado en piezas regionales que diera sustento a los prototipos impulsados por el grupo en el poder.

Así, cualquiera que fuese la facción política (liberal o conservadora) compartía un mismo beneficio y anhelo, aunque con particularidades diversas: lograr la introducción y subsistencia del nacionalismo en la sociedad. Los que ostentaban cargos privilegiados venían de un estrato letrado, lo que significa que el nacionalismo que se deseaba implantar respondía a intereses de clase y no sólo de partido.

⁸ *Ibidem*, p. 9; las cursivas son mías.

Cuando una paz relativa se instauró con la República Restaurada, fue necesario situar en primer plano el campo de las ideas y hacer a un lado el de las armas. Al dejar de ser la Iglesia la encargada de la instrucción social y pasar ésta al gobierno liberal, se tomó la enseñanza como un medio idóneo para transmitir el nacionalismo. Alrededor de 1867, Gabino Barreda fue el encargado de la modernización de la educación preparatoria y profesional con la puesta en marcha del positivismo importado de Francia que, con ciertos ajustes a su propia situación, proclamaba “paz, orden y progreso” para el territorio nacional. Fue así como los modelos educativos de la época, ya en las últimas décadas del XIX, se alimentaban de las ideas modernas propuestas por aquella filosofía; sin embargo la educación no hizo a un lado del todo su convicción nacionalista. Las evidencias indican que durante aquella época convivieron varias versiones del nacionalismo: una oficial, difundida por el Estado, y otra, popular, especie de adaptación de la anterior que se introdujo a las costumbres y tradiciones.

Voces diversas, inquietas ante ese escenario confuso, revelaron que este fenómeno no se extendió uniformemente, pues la existencia de las distintas expresiones provocó una fragmentación social. Gente inmersa en el mundo político y cultural se dio a la tarea de persuadir a la colectividad para llevar al cabo los planes de “limpiar de toda mancha”, reformar y articular en un solo y fuerte territorio al Estado; es decir, llegar a consolidar la idea de nacionalismo oficial propuesta por el gobierno. La estrategia desde la época de la Reforma había sido recordar tanto las glorias como los abatimientos pretéritos; con relación a esto, Guillermo Prieto expresó:

Pero la fe en la Reforma contiene un dogma de amor y de reconciliación: la única manera posible de lavar esa sangre, de secar esas lágrimas, es no traicionar a la Reforma.

¡Juventud de mi Patria! [...] Si en vista de esos cruentos martirios [...], sientes conmovido tu corazón, aliéntate, alza tu frente... marcha, marcha, marcha y cada tumba sea un altar en que renueves tus preces por la Patria, tus votos por su engrandecimiento, tus juramentos por su grandeza [...] Es tan buena, es tan grande, es tan inmerecidamente desdichada... que nos parece que a nuestra misma madre que nos dio el ser y cuya sangre palpita en nuestras venas, es la que se hiere cuando se la ofende.⁹

⁹ G. PRIETO, “Discurso pronunciado el 17 de septiembre de 1861”, en *La conciencia nacional y su formación...*, p. 332.

A propósito de las celebraciones septembrinas de 1867, Ignacio Ramírez habló de los orígenes prehispánicos del país, en un intento por demostrar que su fortaleza e importancia tenían raíces preexistentes a lo peninsular. México, entonces, no debía verse como un Estado improvisado, sino como una patria con historia:

La superstición y la codicia transformaron en colonia a las naciones aztecas [.....].

Esa Patria que robó Hidalgo a los españoles, hoy se atavía porque la hemos salvado de los franceses [.....].

Sobre el templo de Huitzilopochtli, sobre el Palacio de la Inquisición, sobre las cortes marciales, hemos borrado la palabra opresión, escribiendo en lugar de ella: ¡Libertad para los habitantes! ¡Hospitalidad para los extranjeros! ¿No es más honroso dividir nuestros trabajos, no es más digno llamarse mexicano [...]? Venid adonde nuevos ríos, nuevas campiñas, nuevos astros, nuevos hogares y un nuevo porvenir os esperan; aquí hay un asilo para todos los infortunios, un altar para todos los dioses y un sepulcro para todos los tiranos. [...] ¡Tal es la resolución del pueblo mexicano, que ha sabido producir un Rosales para San Pedro, y para Puebla un Zaragoza!¹⁰

Estas posturas permiten conocer la visión de un nacionalismo impuesto casi como dogma, el cual debía ser recuperado, protegido, pero sobre todo engrandecido por una fe, casi a la manera de una religión.

Durante la República Restaurada (1867-1876) estuvo latente el deseo juarista de homogeneizar y definir al país, lo cual se trasluce en las palabras de los autores arriba citados, cuyos compromisos apuntaban con claridad hacia la articulación del territorio.¹¹ La posición ante el nacionalismo, emanada del plano oficial, se modificó notoriamente con el advenimiento del Porfiriato (1877-1911).¹² En este régimen, tanto las condiciones políticas como las ideas (homogeneización y definición) se conservan, pero se espera llegar hasta las últimas consecuencias: en esos momentos, predominó la innovación de estrategias de consolidación y apertura del Estado que, a partir de entonces, esculpieron una cara diferente de México.

¹⁰ I. RAMÍREZ, “Discurso pronunciado el 15 de septiembre de 1867”, en *La conciencia nacional y su formación...*, pp. 336, 337 y 341, respectivamente.

¹¹ En este período sólo hubo dos presidentes: Benito Juárez, quien gobernó de 1867 hasta 1872 (año de su fallecimiento) y Sebastián Lerdo de Tejada, de 1872 hasta 1876.

¹² Porfirio Díaz fue presidente de 1877 hasta 1880, cuando Manuel González asume el poder por cuatro años (1880-1884). Posteriormente, Díaz regresa a ocupar la presidencia.

Dentro de aquel contexto más abierto a las influencias modernizantes, la postura de Justo Sierra –en la década de 1890– contrastó visiblemente con la concepción de nacionalismo del período anterior: “una nacionalidad es un ser vivo en que operan en plena actividad los factores de raza, medio, religión, lengua y costumbres para hacerlo cada vez más coherente y darle una individualidad completa o, lo que es lo mismo, convertirlo en persona moral”.¹³

Se advierte que, para él, la nacionalidad cambiaba de manera incesante; el anhelo nacionalista estaba muy alejado de sus orígenes y de sus primeras expresiones; seguía intereses de partido, pero también pretendía volver la vista a la naturaleza de la sociedad e intentaba considerar todas sus unidades: “raza, medio, religión, lengua y costumbres”, para así constituirse sobre bases sólidas, tomando en cuenta el constante dinamismo de dichos factores. Con seguridad, tal propuesta estuvo ligada al positivismo spenceriano predominante de la época (al que estaba vinculado el autor). Tratar el nacionalismo como “persona moral” era infundirle un valor que se alejaba de la estrategia política propagada en la República juarista. Para finales del siglo resultaba claro que un ser orgánico tendía a desarrollarse y progresar, aun cuando se hablara de moral: “La moral puede ser dirigida como cualquier otra fuerza física; es susceptible de un desarrollo o de una atrofia al igual que cualquier otro órgano fisiológico”.¹⁴

La voz de Sierra se reconoció incluyente con el pasado ibérico; actitudes como la negación y desprecio totales de la herencia española se fueron desdibujando en años posteriores: “¡Ah! madre España, tu gran sombra está presente en toda nuestra historia; a ti debimos la civilización, a ti que en pos del conquistador nos mandaste al misionero; a ti debimos la independencia, a ti que de la sombra del virrey hiciste surgir al tribuno, a ti debemos nuestros errores, nuestros crímenes, nuestras virtudes”.¹⁵

A punto de concluir el Porfiriato, una opinión incisiva fue la expresada por Francisco Bulnes, quien, sin distinguir patriotismo de nacionalismo, criticó la actitud social frente a las instituciones públicas y ante las leyes de la razón. Asimismo, despreció la falsa

¹³ J. SIERRA, “Cortés no es el padre de la Patria [1894]”, en *Obras completas IX...*, p. 192. Esta postura de Sierra coincide con los postulados de Taine quien afirmó que ciertos fenómenos literarios estaban definidos por la raza, el medio y la circunstancia.

¹⁴ Leopoldo ZEA, *El positivismo en México...*, p. 111.

¹⁵ J. SIERRA, “El día de la Patria [1883]”, en *op. cit.*, p. 109.

exaltación patriótica como un estallido de sentimientos primarios, en lugar de un apoyo consciente al país:

Pueblos sin carácter no pueden ser demócratas; el maíz ha sido el eterno pacificador de las razas indígenas americanas y el fundador de su repulsión para civilizarse.

Nuestro patriotismo no puede vivir sin molinos de viento, sin campos de batalla, sin bálsamos de Fierabrás. Nunca suena para nosotros la hora del patriotismo cuando se trata de acatar una ley contraria a nuestros intereses o a nuestras quimeras; en cambio nuestro patriotismo se incendia cuando redobla un tambor, vibrando como carcajada de exterminio contra el pueblo que se nos ha enseñado justa o injustamente a odiar.

La primera deficiencia que noto en el patriotismo latinoamericano es la falta de unidad nacional.¹⁶

Tal y como se ha revisado, durante la segunda mitad del siglo XIX los mexicanos concibieron el nacionalismo, en primera instancia, como una misión necesaria para ser diferentes de España, la cual partía del orgullo y se proyectaba hacia acontecimientos históricos previos a la Colonia (Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez). Más tarde, se vivió una etapa que aceptaba la raíz hispánica como una condición histórica insoslayable; hasta llegar a un momento en el cual discutir acerca del nacionalismo equivalía a hablar de un proceso evolutivo, actual, de una “persona moral” (Justo Sierra), cuya movilidad mostraba cierta transfiguración a causa de elementos como “raza, medio, religión, lengua y costumbres”. En las postrimerías de aquella centuria, esos atributos fueron indispensables para la concepción del nacionalismo, supuestamente ya más alejado de ser un producto artificial y en vías de convertirse en una unidad orgánica que sentara sus bases en la sociedad y ejerciera su influencia en las instituciones.

La profunda reflexión que hizo Bulnes con respecto a los fundamentos nacionalistas (“Nuestro patriotismo no puede vivir sin molinos de viento, sin campos de batalla, sin bálsamos de Fierabrás”), sugiere que este fenómeno debió tener componentes “ficticios” (quijotescos) que contribuyeron a la unificación del Estado. El medio idóneo para alcanzar esto fue la instauración de símbolos que validaran el discurso oficial y, a la par, erigieran un nacionalismo mexicano con el que se identificara el ciudadano común.

¹⁶ F. BULNES, “Pensamientos [1899]”, en *Páginas escogidas*, p. 187.

3. ¡DERRAMEN LOS BÁLSAMOS, ES MOMENTO DE FORMAR UNA NACIÓN!

Como apunté, el “ser mexicano” se ha constituido mediante múltiples y valiosos símbolos, algunos nacieron de las arcas oficiales y otros manaron de forma natural desde el pueblo.¹⁷

En el siglo XIX, la esencia del país fue tan cambiante, que los encargados del poder estuvieron obligados a moldear sus propios intereses de acuerdo con las circunstancias; sobre esto Beatriz González Stephan apunta: “el proyecto nacional [de las sociedades latinoamericanas] implicaba la elaboración de un nuevo entramado cultural, de una nueva red simbólica que direccionara –al menos en los grupos sociales ilustrados y urbanos– el horizonte de un imaginario de esa comunidad nacional [...]”.¹⁸

De modo que los mandatarios se apoyaron en la fuerza de los símbolos para tender un puente entre su modelo político (representado y concretado en diversas formas), y la realidad que se vivía.

En teoría, según Mircea Eliade, un “símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser”.¹⁹ Tal conceptualización indica que muchos de los símbolos existentes son históricos, es decir, adecuaciones que surgen de las necesidades locales, resultado ya sea de la imitación o de la evolución de una forma subsistente; y cada parte de su actualización tiene cabida en cierto estilo cultural que se amolda al cambio. Este razonamiento me permitirá plantear una idea de símbolo nacional para la realidad decimonónica mexicana.

¹⁷ El comienzo de la institucionalización de los símbolos representativos del país se remonta a mediados del siglo XIX: “En ese ambiente pesimista de principios de 1850, vio la luz el Himno Nacional. Hasta entonces sólo había habido un símbolo secular, la bandera, constituida por los colores elegidos por Iturbide para simbolizar las Tres Garantías y emblema oficial a partir del 2 de noviembre de 1821, en que se le añadió el águila posada sobre el legendario nopal náhuatl como escudo, expresión del deseo de fundamentar los orígenes del nuevo país en ese pasado propio” (J. Z. VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 41). Aunque exista una gama amplia de símbolos nacionales (como la virgen de Guadalupe), los que hoy gozan de la protección gubernamental son el Escudo, el Himno Nacional, la Bandera, la Campana de Dolores y la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Para profundizar acerca de este tema, *vid.* Manuel FLORES LONGORIA y Alfonso REYES AURRECOECHEA, *Los símbolos patrios de México*, pp. 35-107.

¹⁸ B. GONZÁLEZ STEPHAN, “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 166 y 167 (1994), p. 110.

¹⁹ M. ELIADE, *Imágenes y símbolos*, p. 12.

Sugiero, entonces, que los símbolos en los que descansó el nacionalismo mexicano fueron múltiples formas, nutridas, algunas ocasiones, de los rasgos más prestigiados del catolicismo, y otras, de aquellas figuras idealizadas por la sociedad. Los símbolos se podían camuflar, mutilar, degradar, pero jamás extirpar. Es así como los emblemas nacionales se volvieron depósitos de valores y esperanzas, cuya fuerza se instaló en el imaginario por medio del uso y de la concurrencia de prácticas sociales de adaptación.

El uso de símbolos no se limitó a la política; también la literatura fue un bastión esencial para la creación y difusión de tales recursos que se modificaron de distinta forma en los movimientos literarios propagados a lo largo de la centuria:

La búsqueda de tales imágenes de identidad [...] vino determinada por su propia relevancia en calidad de tópicos temáticos de la literatura romántica mexicana, en la que [...] hallaron cauce los principales ideales y propósitos del pensamiento liberal mexicano de entonces, a saber: la construcción de una nación soberana moderna, según el ideal civilizatorio y político de esos años [Ilustración, Revolución Francesa, proyección de Estados Unidos como federación independiente], y la fijación de *tipos* individuales y colectivos en consonancia con esa gran tarea nacionalista y con la tradición ideológica dominante [pensamiento ilustrado e ideario cristiano, a la par].²⁰

La tendencia de la literatura desde su vertiente nacional se dedicó no sólo a teorizar acerca de los elementos que podrían estructurar una identidad propia, sino a escribir también una marejada de obras que lo representaran; acerca de esto José María Vigil expresó:

Desde esa época [1810], puede decirse que se echaron las bases de una literatura propia, literatura que ha venido tomando las formas adecuadas a los tiempos en que vivimos y a las exigencias de nuestra sociedad; que si no ha llegado a tomar un carácter bastante marcado, no es por ausencia de genio, sino por lo indefinido y complicado de los diversos problemas sociales y políticos que se han venido agitando en nuestra Patria.²¹

²⁰ Susana A. MONTERO SÁNCHEZ, *La construcción simbólica de las identidades sociales...*, p. 15.

²¹ J. M. VIGIL, “Liceo Hidalgo [...] Algunas observaciones sobre la literatura nacional”, en *El Eco de Ambos Mundos*, año II, núm. 1 (12 de mayo de 1872), p. 2. Todos los artículos periodísticos del siglo XIX, tomados de las fuentes originales o bien de ediciones facsimilares, fueron actualizados ortográficamente.

Ahora bien, la pervivencia de los símbolos oficiales estuvo ligada a las festividades nacionales encargadas de suplantar a las religiosas y, aunque no lo lograron del todo, la inserción paulatina de aquéllos en la ideología se revistió de cierto carácter ritual por la periodicidad con que se les representaba y actualizaba:

ya que hemos privado al pueblo de las fiestas religiosas en que adoraba a los protectores invisibles de su vida, bueno es darle en compensación esas fiestas en que se adora bajo la palabra patria, el sacrificio de los mártires, el valor de los héroes y la inteligencia de los sabios que han amado a las generaciones nacidas en la misma cuna. También es esta una forma de culto a la Providencia.²²

Nunca indiferente a la dinámica social, José T. de Cuéllar propuso, una visión similar sobre las festividades cívicas, como alternativas relacionadas con la educación del pueblo para erigir un nacionalismo institucional y suplantar el culto religioso:

Sustitúyanse las fiestas religiosas con fiestas cívicas.

Celébrese anualmente una fiesta al trabajo: una fiesta popular a la que por gremios se haga concurrir a todos los artesanos y obreros; difúndanse con este motivo en lemas, en discursos, en inscripciones y en ceremonias las máximas más sabias y más provechosas acerca del trabajo; sustitúyase la tradicional tarasca del día de Corpus con juguetes de una significación simbólica y trascendental, como escuadras, compases e instrumentos del trabajo, que tengan por objeto fijar en la mente de los niños su utilidad y su empleo.

[...]

¿No sería conveniente celebrar anualmente una fiesta a la paz, siquiera para ver ruborizarse a los funestos trastornadores del orden público?

Creemos firmemente que por fervientes que sean los sentimientos religiosos de esa mayoría de que hemos hablado, al sentir las ventajas prácticas de una fiesta pública, acabarían por quedar muy satisfechos de concurrir a una procesión cívica, sin echar de menos las del culto católico.²³

La articulación de todos los constituyentes simbólicos nacionales –canónicos y extraoficiales– incitó en la memoria colectiva una especie de “toma de conciencia” acerca de la importancia de los símbolos en el país:

²² J. SIERRA, “Las fiestas de la República [1875]”, en *Obras completas VIII...*, p. 39.

²³ J. T. de CUÉLLAR, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *La Ilustración Potosina*, pp. 202-203.

los factores “artificiales” debieron tener probablemente una incidencia más definitiva para lograr un efecto relativamente convincente, al menos dentro del imaginario de cierta colectividad, de estar viviendo dentro de *una* nación, dentro de *un* territorio con fronteras bien demarcadas, la sensación de reconocerse en *una* historia y pasados comunes [...]. Había que crear la nación; pero, en especial, forjar los actores y escenarios que sirvieran de base para la existencia de esa nación, que, al fin y al cabo, se concentraba en los centros urbanos donde se vivía de acuerdo a los códigos de la “civilización”.²⁴

Después de haber revisado qué estimo como símbolo, los elementos estructurales de éste y su connotación en el nacionalismo mexicano, de todo el universo simbólico del diecinueve examinaré uno que considero imprescindible para entender gran parte de la obra facundiana, y en especial las novelas a analizar. Éste es el héroe nacionalista, imagen del hombre que construye la nación.

4. EL HÉROE NACIONALISTA

En el siglo XIX mexicano, una porción del tejido simbólico nacionalista se basó en las batallas y sus participantes. Se sufrió en luchas intermitentes y se peleó por diversos ideales –en esencia, políticos–, con el deseo de instituirlos en el país. Asimismo, el héroe nacional germinó durante los conflictos bélicos, para después consolidarse como un instrumento ideológico sustancial de la política de mediados de siglo.

El deseo de ser libres y autónomos estaba en el aire. Aquellos que lucharon por defender esa causa experimentaron una transformación ligada a la defensa del territorio nacional; los caudillos se fueron constituyendo en figuras de enfrentamiento y de poder, ya que no muchos de ellos aceptaban la intromisión de extranjeros, y repudiaban las estructuras coloniales. A la par, el pueblo anhelaba un guía ideológico que contuviera en sí mismo los valores nacionales; ante la inestabilidad política “muchos mexicanos buscaron un líder, un hombre elegido por la Providencia, que rescatara al país de su malestar”.²⁵ En general, no se centró la atención en el héroe mítico alejado de su contexto histórico, por el contrario, se pensó en un contemporáneo a esa sociedad que hubiera vivido las contiendas en su punto climático. En términos teóricos, para Ernst R. Curtius, este personaje:

²⁴ B. GONZÁLEZ STEPHAN, art. cit., p. 110.

²⁵ D. BRADING, *op. cit.*, p. 155.

es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales “puros”, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o, en épocas más remotas, un guerrero.²⁶

Sin embargo, un hombre comienza a ser héroe cuando es reconocido como tal por un grupo o una facción, “al civilizarse los pueblos, los reyes han dejado de ser árbitros de los hombres grandes de las naciones; es la opinión pública ilustrada la que consagra la grandeza de un personaje y entonces la célebre y necesaria ingratitud de los pueblos no es posible”.²⁷ Así, el héroe nacional contuvo en sí mismo la historia bélica y no siempre triunfal de México; de igual forma, tanto su permanencia como aceptación oficial fueron institucionalizadas por el gobierno mediante la celebración de las fiestas nacionales en las que se recordaban sus luchas y hazañas. Como se dijo, con la periodicidad se logró actualizar en la memoria colectiva la creación y expresión de la vida mexicana (el héroe simbolizaba al país entero). Sobre esas manifestaciones colectivas, Cuéllar afirmó en 1870: “Todos los pueblos de la Tierra desde la antigüedad hasta nuestros días, han acrisolado su espíritu de nacionalidad en estas fiestas públicas y el carácter de estas fiestas ha formado el carácter de los pueblos”.²⁸

El héroe nacional posee características casi fantásticas relacionadas con el triunfo y el resguardo colectivo y territorial. El héroe antepone sus sentimientos y así se aleja del hombre común por su denuedo y poder, aunque exista entre ellos un lazo inquebrantable: el de la historia.²⁹ Así, en la época, muchos individuos dejaron atrás su condición humana para convertirse en héroes; cabe señalar que éstos, a su vez, no estaban contenidos en una sola persona, sino más bien eran los adeptos más destacados de cada una de las revueltas sociales. De ese modo, el héroe se fue configurando con los elementos de su tiempo

²⁶ E. R. CURTIUS, “IX. Héroes y soberanos”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 242.

²⁷ F. BULNES, “Rectificaciones históricas”, en *op. cit.*, p. 97.

²⁸ J. T. de CUÉLLAR, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *op. cit.*, p. 199. Un ejemplo de la importancia de los festejos nacionales es la insurgencia independentista, la cual “inauguró la celebración ritual de sus propios inicios, creándose así una conciencia de origen que se renovaba periódicamente, y así se hizo de 1812 a 1817 en los lugares donde dominaba la insurrección” (Carlos HERREJÓN PEREDO, “Construcción del mito de Hidalgo”, en Federico Navarrete y Guillermina Olivier, coords., *El héroe. Entre el mito y la historia*, p. 242).

²⁹ Cf. Manuel S. GARRIDO, “Tentativa del héroe. Poder, cultura y supervivencia”, en *Cuadernos Americanos*, 2ª época, vol. CCLXV, núm. 2 (marzo-abril de 1986), pp. 91-121.

(proezas, logros, etc.), e incluso los testimonios fidedignos e imaginarios de la sociedad contribuyeron a proyectar la superioridad del actor histórico.³⁰

En un primer momento, la labor del héroe consistió en salvaguardar al país, acentuando su nacionalismo con el uso de las armas; en años siguientes, esta perspectiva cambió para ceder el paso a la protección del territorio por medio de la instrucción intelectual, que hacía hincapié en que cada uno era hijo de la Patria. Al respecto, Juárez señalaría: “Lo han alcanzado los buenos hijos de México, combatiendo solos, sin auxilio de nadie, sin recursos, sin los elementos necesarios para la guerra. Han derramado su sangre con sublime patriotismo, arrojando todos los sacrificios, antes de consentir en la pérdida de la República y de la libertad”.³¹

Como dije, la concepción del caudillo fue transmutando; la fragilidad de esta representación logró una de sus más evidentes cristalizaciones en la imagen del gran líder nacional: Benito Juárez, quien personificó la consolidación de las leyes, de las instituciones de justicia, de la educación y, en fin, de la organización del país después de casi medio siglo de anarquía (en concreto, a la nación independiente): “Salió el Gobierno para seguir sosteniendo la bandera de la Patria por todo el tiempo que fuera necesario, hasta obtener el triunfo de la causa santa de la independencia y de las instituciones de la República”.³² En esta cita, vemos cómo Juárez se refiere a sí mismo como la materialización del poder nacional, encargado de la custodia del país. Su persona se constituyó en un signo emblemático al recaer en él, por un lado, la representación de un prototipo que validó la lucha armada con la que se consiguió el restablecimiento de la República. Y, por otro, la apariencia de un líder civil letrado que, a la vez, inauguró el poder presidencial ubicado en los bordes legales de la Constitución de 1857.³³ El lugar histórico que este personaje ocupó fue capital, pues la estancia juarista esclareció la política y posibilitó la institucionalización de valores nacionales.³⁴

³⁰ C. Herrejón comenta que el culto al héroe puede invadir el campo de los mitos, cuando se construye una identidad según la imaginación (cf. C. HERREJÓN PEREDO, *op. cit.*, pp. 235-249).

³¹ B. JUÁREZ, “Manifiesto...”, en *Antología de Benito Juárez*, pp. 225-226.

³² *Ibidem*, p. 225.

³³ Cf. D. BRADING, *op. cit.*, p. 150.

³⁴ El efecto simbólico que se formó alrededor de la figura del presidente Juárez no siempre tuvo una aceptación general; un grupo importante de polemizadores atacaban constantemente su persona. Dos momentos claves de la actuación política juarista se vieron afectados, el primero se suscitó una vez restaurada la República, “en seguida vino la decadencia, un proceso lento, corrosivo y cruel de desintegración, que fue la

A pesar de la fuerza que cobró Juárez como símbolo, cabe señalar que la figura del héroe se depositó también en diferentes personalidades por el poder de los hechos históricos: ya en Hidalgo, ya en Juárez, ya en Porfirio Díaz. La percepción del icono nacional fue muy clara: “la Patria” no había nacido sola, sus padres la respaldaban, y ellos fueron los héroes nacionales. Por ejemplo, Justo Sierra no descartó la idea de que fueran los propios españoles quienes hubiesen sido definidos como los fundadores de la nación. No obstante, el “padre de la Patria” era Hidalgo por liberarla de los peninsulares, aunque Hernán Cortés hubiera sido la “personalidad capital de la Conquista”.³⁵ En pleno Porfiriato, el autor también confirmó a Juárez como el máximo héroe: “Juárez tuvo la suerte de representar el principio de las nacionalidades, reconquistadas por el derecho y conservadas por la libertad”, y “por eso Juárez ha conquistado el derecho de hacer de la bandera mexicana su paño mortuario”.³⁶

Además del reconocimiento popular de Benito Juárez como personalidad nacional, la dinámica que mostraron las distintas representaciones del héroe en tanto que símbolo, coincidió con la concepción, más oficial que popular, de Porfirio Díaz como prócer mexicano. Un vehículo para conseguirlo fue el comercio, el cual impulsó el progreso económico, sin parangón hasta entonces. Al adquirir toda la autoridad y el poder, el presidente Díaz, desde su primer período de gobierno (1876-1880), se convirtió en constructor y en héroe modernos, tanto de la paz como del progreso: “el excepcional talento político del general Díaz que supo y pudo orientar la marcha histórica de la nación por el cauce que había abierto aquel lógico desenlace [...] la imagen del presidente-emperador que con tanto éxito logró asumir el general Díaz es el mejor símbolo de su régimen como

consecuencia de la lucha misma. Las revoluciones devoran a su prole con apetito saturnino y Juárez no era inmune a la regla; su reputación sufrió una avería progresiva con el deslustre del tiempo, con el envejecimiento del hombre y con el triunfo y el deterioro de la revolución [...] relajada la moral de la lucha, el pulso de la vida nacional iba aflojándose, y al recobrar su ritmo normal, provocó una reacción que acabó por desfigurar la imagen del Presidente guerrero, grabado en los grandes conflictos, con pequeñas controversias a cuya acción nadie escapaba en el descenso de las alturas de la guerra al clima de la paz” (Ralph ROEDER, *Juárez y su México*, p. 994). El segundo momento fue a causa de su reelección en 1871: “La noticia provocó un clamor de protestas en la prensa, y la oposición recapituló todos los motivos consabidos para imponerle un alto sonoro. Se censuraba la reelección en principio, por ser una infracción de la fe republicana y una violación del espíritu, si no de la letra, de la Constitución” (*ibidem*, p. 1048). Sin embargo, la muerte de Benito Juárez un año después de los acontecimientos contribuyó al fortalecimiento del héroe mítico que encarnó el Presidente, y así se dejó en el olvido casi todo el rechazo que se había generado antes.

³⁵ Cf. J. SIERRA, “Cortés no es el padre de la Patria [1894]”, en *Obras completas IX...*, p. 192.

³⁶ J. SIERRA, “Juárez [1872]”, en *op. cit.*, pp. 22 y 23, respectivamente.

conjugación histórica de las dos grandes y hostiles tendencias del conflicto conservador-liberal”.³⁷

La caracterización del héroe no sólo denotaba algo inalcanzable; también se usó como un artificio para dominar. A pesar de que Juárez se haya impuesto como un fuerte símbolo durante el Porfiriato, un sector intelectual cercano al gobierno actualizó y autorizó la figura del Benemérito y, con ella, legitimó algunas acciones (bélicas y jurídicas) en el país. Lejos de considerarse Porfirio Díaz como héroe mítico, éste se fue perfilando como un héroe vivo por sus proezas en la nación, lo que explica que la opinión pública viese con júbilo su regreso a la presidencia el 1º de diciembre de 1884 (después del cuatrienio de Manuel González).

En la literatura, la representación iconográfica de los héroes nacionales estuvo motivada por un deseo de engrandecimiento de la historia patria. Ciertos escritores montaron una interesante galería de personajes ilustres, en la que se proyectaban las aspiraciones de un sector social y la filiación política de los creadores.

Los enfrentamientos bélicos coadyuvaron a la glorificación de los próceres mexicanos: el Grito de Dolores, las intervenciones, la Reforma, no sólo articularon los rituales cívicos, sino que propiciaron a su vez la exaltación de los hombres. Hidalgo, Allende, Guerrero y, en su momento Juárez y aun Díaz, atrajeron la inspiración de numerosos artistas que plasmaron sucesos memorables. Tal y como J. Sierra cantó, la fuerza y el valor de los caudillos no podía ser menor a la de los grandes del mundo antiguo:

*Pero siempre ascendiendo, siempre fuertes,
de batalla en batalla conquistaban
l'alta cima del triunfo, en sus afanes,
con el empuje audaz con que escalaban
el cielo de la Grecia los titanes.*³⁸

El *leitmotiv* de las poesías dedicadas a los héroes fue la declaratoria de muerte y el inicio de una inmortalidad ubicada en el tiempo histórico:

Ven pues al apoteosis, transfigura

³⁷ E. O'GORMAN, *op. cit.*, p. 83. Además cf. Luis GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, p. 946.

³⁸ J. SIERRA, “En los funerales del general González Ortega”, en *Obras completas I...*, p. 396.

*tu frente, en la inspirada, en la radiante
de tus días de triunfo y de ventura:
y envuelto entre los pliegues soberanos
de tu bandera, símbolo de gloria,
de la tumba que hoy cierran nuestras manos
nace, insigne varón: nace a la historia.*³⁹

Por lo anterior considero que el héroe nacionalista llevó consigo una carga simbólica que, además de engrandecer al individuo, logró superarlo, pues se convirtió en una figura que materializaba el poder del régimen y lo protegía encarnando valores nacionales como la legalidad y la instrucción; a diferencia del héroe moderno que, como se verá más adelante, fue vulnerable y perfectible a la manera del hombre mismo.

La transición entre estas dos manifestaciones de heroicidad podrá observarse en las tres novelas de Cuéllar antes mencionadas, las cuales, además de haberse redactado durante el tránsito de la República Restaurada y el Porfiriato, fueron concebidas en la ambivalencia que provocó la conjunción del nacionalismo y la modernidad en la capital mexicana, como expondré a continuación.

³⁹ *Ibidem*, p. 398. Algunas estrofas donde se insiste en este motivo son: “Murió el caudillo... Mas dejó su gloria / eterna cual la luz de su victoria / que hundiera el cetro colonial y el dolo; / luz de recuerdos que en mi patria brilla / como los halos en el ancho polo” (Salvador DÍAZ MIRÓN, “A Hidalgo”, en *Poesía completa*, p. 260). De Guillermo Prieto: “«Ven, le dijiste a Juárez, ven y lucha; / ven, y tu nombre, ¡oh, Juárez!, eterniza; / ven, guardaré tu gloria, ¡que yo guardo / de Hidalgo y de los suyos la ceniza!»” (G. PRIETO, “Brindis. En el cumpleaños del C. Benito Juárez”, en *Cancionero*, p. 94). Para ahondar en el tema, cf. José T. de CUÉLLAR, “Discurso pronunciado en el bosque de Chapultepec, por el señor don José T. de Cuéllar, en el XIII aniversario de la Asociación del Colegio Militar”, en *Vistazos: estudios sociales*, pp. 91-100; y Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, “A Hidalgo (mayo 8 de 1885)”, en *La Época Ilustrada*, t. II, núm. 29 (18 de mayo de 1885), pp. 455 y 458.

5. LA MODERNIDAD: ESPERANZAS Y TEMORES⁴⁰

La modernidad es la permanente creación del mundo por obra de un ser humano que goza de su poderío y de su aptitud para crear informaciones y lenguajes al tiempo que se defiende contra sus propias creaciones desde el momento en que éstas se vuelven contra él.

Alan Touraine, *Crítica de la modernidad*

La modernidad es un fenómeno caleidoscópico que modificó la óptica de las distintas etapas de la historia del hombre y que, además, alteró de forma abrupta la manera de ver el mundo desde sus inicios hasta la actualidad. Su naturaleza fugaz y contradictoria influyó en quienes la experimentaron para buscar continuamente la renovación y el alejamiento del pasado; en palabras de Octavio Paz, la “modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo”.⁴¹

Se ha estudiado la modernidad a partir de diferentes ángulos, los cuales revelan que con sus primeras manifestaciones durante la Edad Media (alrededor del siglo IV d. C.) se suscitaron transiciones significativas motivadas, en esencia, por la crítica a la concepción temporal; de acuerdo con esta línea, se cree que la modernidad impactó el modo de ser y estar en el mundo, ya que en ella, “los sueños se metamorfosean en planos y las fantasías en balances, las ideas más desenfundadas y extravagantes aparecen y desaparecen («poblaciones enteras surgiendo por encanto»), encendiendo y alimentando nuevas formas de vida y acción”.⁴² Otros estudiosos declaran que el giro de 180 grados en las sociedades occidentales se dio en función de la trascendencia de los adelantos científicos y tecnológicos que se propagaban como un proceso modernizante de alcance mundial. De manera que la modernidad como fenómeno multifactorial “no es sólo cambio puro, sucesión de acontecimientos; es difusión de los productos de la actividad *racional*,

⁴⁰ Los aspectos teóricos de la modernidad que retomo en este inciso provienen de algunos trabajos realizados por Marshall Berman, Matei Calinescu, Jacques Le Goff, Octavio Paz y Alain Touraine, a quienes cito en la discusión.

⁴¹ O. PAZ, “La revuelta del futuro”, en *Los hijos del limo...*, p. 48.

⁴² Marshall BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 88.

científica, tecnológica, administrativa”, e incluso “la modernidad no se define por un principio único, tampoco se reduce a la subjetivación o a la racionalización, sino que se define por la creciente separación de ambas”.⁴³ La característica que consiguió definir la modernidad de forma simple, mas no superflua, fue el insistente cambio que, durante el mediados del siglo XIX, provocó una crisis y un caos en los individuos, como se tratará más adelante.

Una de las características centrales que conformó y transformó este fenómeno fue la noción temporal, según señalé líneas arriba. El se concibió como irrepetible, se visualizó como un modelo histórico secuencial que negaba al tiempo mítico, cíclico y recurrente, basado en el orden teológico cristiano predominante. Esa idea no desapareció de manera repentina, sino que logró coexistir con la nueva conciencia del tiempo práctico, aquel consagrado a la acción, a la modificación, al descubrimiento y a la variación, en el orden social y en el cultural: “La separación de lo espiritual y de lo temporal, excluida por el idealismo, cobra nueva fuerza en una forma tan extrema que desborda el dominio de las instituciones y del propio escenario político. Por un lado, las necesidades, y por el otro, las utilidades”.⁴⁴ Paz define la época moderna como el período que incitó la aceleración del tiempo histórico, en el que “Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente”.⁴⁵

A partir de esta concepción, se advirtió el presente como una sucesión de “rupturas dramáticas, alternando períodos de grandeza ilustrada con períodos oscuros de decadencia y caos”,⁴⁶ nacidas, en parte, por el deseo de separación con el pasado histórico. Mientras que este último perdía su valor positivo y fundador (del que se había aprovechado el nacionalismo), se abría la puerta a un sentimiento de temor porque el presente se asociaba rápidamente con lo transitorio y perecedero, lo cual deja entrever el carácter paradójico inherente a la modernidad. El curso del tiempo llevó la dinámica al extremo, su principio fue indefinido y su fin incierto:

Lo moderno está atrapado en un proceso de aceleración sin freno. Tiene que ser cada vez más moderno: de allí un remolino vertiginoso de modernidad. Otra

⁴³ Alain TOURAINE, *Crítica de la modernidad*, pp. 17 y 213, respectivamente.

⁴⁴ A. TOURAINE, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ O. PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ M. CALINESCU, *op. cit.*, pp. 31-32.

paradoja o ambigüedad: ese “moderno” al borde del abismo del presente se vuelve hacia el pasado. Rechaza lo antiguo, pero tiende a refugiarse en la historia: esta época que se dice y se quiere enteramente nueva se deja obsesionar por el pasado, por la memoria, por la historia.⁴⁷

En el contexto moderno fue fundamental, entonces, exhibir una actualidad cada vez más reciente a pesar de ser, en cierta medida, consecuencia del ayer. Fue en ese punto donde la crítica encontró un terreno fértil para expresar su descontento, pues el lugar preponderante lo ocupaba la actualidad, nublando al futuro, el cual permaneció en segundo plano hasta los primeros años del siglo XX.⁴⁸

En este apartado, seguiré concretamente la modernidad proyectada en el desarrollo tecnológico y en la transformación cultural de finales del siglo XIX en Occidente. Hablaré de la que fue resultado de la Revolución Industrial, asociada al utilitarismo, a los intereses económicos, sociales y estéticos de un grupo reducido, la cual propició, entre otros efectos, la subordinación del individuo. Tal distinción me permitirá, por un lado, tratar la modernidad como un momento histórico en esencia occidental y, por el otro, verla como un proceso que modificó en buena medida la atmósfera sociocultural de México durante el XIX; para ello partiré del supuesto de que

la gran mayoría de los países del mundo se lanzaron a modernizaciones muy diferentes, en las que la voluntad de independencia nacional, las luchas religiosas y sociales, las convicciones de nuevas elites dirigentes, es decir, de actores sociales, políticos y culturales, han desempeñado un papel más importante que la

⁴⁷ J. LE GOFF, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁸ Calinescu explica la visión de futuro que se tuvo en la pasada centuria: “el futuro es la única salida de la «pesadilla de la historia», que a los ojos de los utopistas convierte el presente en algo esencialmente podrido e intolerable; pero, por otra parte, el futuro –el logro del cambio y la *diferencia*– se suprime en la propia obtención de la perfección, que por definición no puede sino repetirse *ad infinitum*, negando el concepto de tiempo irreversible sobre el que se ha construido toda la cultura occidental” (M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 74). En este tenor, Octavio Paz habla de una especie de disolución de los tiempos a pesar de estar contrapuestos, “La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos –pasado, presente, futuro– se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes” (O. PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *op. cit.*, pp. 20-21). La modernidad entró en una etapa de crisis y llegó a su fin después de la Segunda Guerra Mundial, según declaran numerosos pensadores y estudiosos entre ellos filósofos, críticos literarios, historiadores y sociólogos. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se inició un nuevo período llamado posmodernidad, el cual replanteó aspectos importantes como el tiempo, el espacio y la crítica ante el mundo. Esa nueva visión ha cuestionado la ruptura con el pasado, proponiendo un diálogo reconstructivo de lo antiguo y el presente, aunque lo más destacado ha sido la valoración del futuro, que ha interesado a las generaciones desde entonces.

racionalización misma, paralizada por la resistencia de las tradiciones y los intereses privados.⁴⁹

En tales términos, se acepta por modernización los numerosos procesos que encauzaron a la humanidad hacia la renovación; en lo individual, la razón ocupó el lugar preponderante, y la crítica puso en conflicto muchas ideas que el hombre había aceptado *a priori* (como la concepción del tiempo cíclico o la existencia de Dios).⁵⁰ Entre tanto, la esfera social se beneficiaba con la unión de ciencia y tecnología, que avanzaba vertiginosamente. Como se ha demostrado, existieron dos elementos esenciales que definieron la modernidad: el tiempo, histórico, continuo e irreversible; y la evolución tecnológica, inclinada al progreso de arquetipos racionales, que tuvieron sus representaciones prácticas en objetos como la máquina de vapor, el telégrafo, el teléfono, entre otros. En consecuencia, la modernidad se fue armando diacrónicamente y, como lo afirma M. Calinescu, las caras que reveló no han dejado de ser controvertidas y complejas.

Marshall Berman sostiene que existe una especie de metamodernidad que sacó a flote la naturaleza dual del fenómeno: “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la «modernización» en economía y política; el «modernismo» en el arte, la cultura y la sensibilidad”.⁵¹ En otros términos, estudiosos como Octavio Paz, Walter Benjamin, y el propio Matei Calinescu, plantean que la modernidad como movimiento político y económico se bifurcó hasta alcanzar espacios tan profundos como el social y el cultural:

Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la Revolución

⁴⁹ A. TOURAINE, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ Esta reflexión está expuesta por José Emilio Pacheco en la Introducción a la *Antología del modernismo*, donde esclarece el pensamiento decimonónico: “Si el hombre vive en la historia, está inmerso en el devenir y puede progresar y transformar el mundo –se dijo el siglo XIX– luego es divinizable; por tanto Dios resulta innecesario. Si somos el producto accidental de la herencia y el medio no hay libre albedrío ni existen responsabilidades morales. La fe tradicional no resiste el asalto de la ciencia materialista. Por primera vez la sociedad humana vive sin la idea de Dios. Entonces se da a erigir sustitutos de la religión, explicaciones totalizadoras que ordenen el caos de la realidad y la pesadilla de la historia” (J. E. PACHECO, “Introducción” a *Antología del modernismo, 1884-1921*, p. XXII).

⁵¹ M. BERMAN, *op. cit.*, p. 82.

Industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético.⁵²

Al hablar de dos modernidades, las problemáticas se multiplican pues no sólo sus expresiones fueron diferentes, sino que se generó un tránsito continuo entre ambas, lo que provocó una retroalimentación que expone uno de los veneros centrales de la modernidad, lo paradójico:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad.⁵³

La primera de las modernidades rendía culto a la razón práctica, proveniente del ideal de libertad inserto en la extensa trama del humanismo abstracto y gestado años atrás en la Ilustración. Dicha postura proclamaba la “idea burguesa” del progreso (como la denomina Calinescu), es decir, como la esperanza en los alcances benefactores de la ciencia y la tecnología. Y no sólo esto, además demostró un amplio interés por la medición y posesión del tiempo —que además de ser medido podía ser vendido y comprado—, cuyo referente único era el dinero en la dinámica social. La fuerza de esta modernidad monopolizadora, no inclusiva, se sostuvo sobre todo en las relaciones entre individuos ligados a intereses monetarios. El éxito económico, consecuencia de las prácticas de compra-venta, fue esencial para la sociedad decimonónica y, en particular, para la efervescente clase media. Este grupo, convertido después en la burguesía o en consumidor (desde una visión marxista), representó el goce y el disfrute de quien poseía y controlaba el objeto, incluso “la burguesía [dio] una conformación cosmopolita a la producción y al consumo”.⁵⁴ Como se verá más adelante, la idea de burguesía será distinta en el contexto mexicano decimonónico. En ese sector, lo novedoso provocó una suerte de ansiedad por

⁵² M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 50.

⁵³ O. PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Manifiesto comunista*, p. 43. Por lo que respecta a los países latinoamericanos, Françoise Perus puntualiza que ese proceso de transformación a lo largo del siglo XIX estuvo estrechamente vinculado con los adelantos del capitalismo y la adecuación de sus prácticas en cada territorio (cf. F. PERUS, “Modernismo y sociedad: discusión de algunas hipótesis de interpretación”, en *Literatura y sociedad en América Latina. El Modernismo*, pp. 62-99).

demostrar la naturaleza reciente de la posesión y, por tanto, recalcó la importancia de quien se deleita, actitud que al final trazó altas expectativas en el valor del objeto.

Por otra parte, la modernidad cultural se centró en el mundo de la sensibilidad y del arte, sus principios fueron románticos y muchas de sus manifestaciones antiburguesas en extremo: “la modernidad es también impulso hacia la creación, en una ruptura explícita con todas las ideologías y las teorías de la imitación, basadas en las referencias a lo antiguo y la tendencia al academicismo”.⁵⁵ Una de sus principales vetas críticas estuvo en contra del mercantilismo y del utilitarismo, y sus partidarios proclamaron su repudio: “los partidarios de *l’art pour l’art* promocionaron un concepto de belleza básicamente polémico, derivado, no tanto de un ideal de desinterés, como de una afirmación agresiva de la total gratuidad del arte”.⁵⁶ De acuerdo con estas ideas, se intentó modificar profundamente la necesidad de universalización que apoyaba su antagonista con la creación y divulgación en serie de numerosos objetos “útiles”. Para adquirir espacios en la sociedad, el “modernismo” acuñó nuevas maneras de expresarse: la conciencia de “ser moderno” se mostró en niveles más visuales y, por tanto, perceptibles, como la arquitectura, la pintura o la moda; éstos desplazaron a los usos antiguos hasta adentrarse en las profundidades del simbolismo. Un ejemplo de ello es el desarrollo terminológico de opuestos en la literatura –como antiguo vs. moderno–, efecto del cambio tanto en el gusto y el concepto de belleza, como en el estilo de los artistas, entre otros aspectos.⁵⁷ Puede ser que dichas modificaciones hayan

⁵⁵ J. LE GOFF, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁶ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 54. De acuerdo con esta idea, Marx y Engels aseguran que: “Los productos intelectuales de las diversas naciones se convierten en patrimonio común. La parcialidad y limitación nacionales se tornan cada vez más imposibles, y a partir de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal” (K. MARX y F. ENGELS, *op. cit.*, p. 44). Sobre esto, Charles Baudelaire apuntó que: “Por mucho que la Fatuidad moderna se eche a rugir, eructe todos los borborigmos de su redonda personalidad, vomite todos los indigestos sofismas con que una filosofía reciente la ha atiborrado a más no poder, todo eso desaparece ante la verdad de que la industria, haciendo irrupción en el arte, se convierte en su más mortal enemiga, y que la confusión de las funciones impide que cualquiera de ellas se cumpla debidamente. La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino es inevitable que uno de los dos sirva al otro” (C. BAUDELAIRE, “II. El público moderno y la fotografía”, en *Obras*, p. 553).

⁵⁷ Acerca de ese tema, Jacques Le Goff abunda: “cuando en el siglo XIX el sustantivo [progreso] genera un verbo y un adjetivo –«progresar», «progresista»– «moderno» resulta en cierto sentido excluido, devaluado. / Así, «moderno» afronta los tiempos de la Revolución Industrial atrapado entre lo «nuevo», de cuya frescura e inocencia está desprovisto, y lo «progresista», cuyo dinamismo le falta” (J. LE GOFF, *op. cit.*, p. 151). Charles Baudelaire, en su afán por polemizar acerca de la modernidad, cuestiona a su lector acerca del conocimiento que posee por un término nuevo y muy frecuente: “Preguntad a cualquier buen francés que lee todos los días *su* periódico en su cafetín lo que entiende por progreso, y os contestará que es el vapor, la electricidad y la iluminación por medio del gas, milagros desconocidos para los romanos, y que esos descubrimientos

promovido también innovaciones en la forma de sentir o expresar el placer estético en un mundo devastado y condenado a morir, en esencia, el temor a lo finito.

Charles Baudelaire, uno de los autores trascendentales del modernismo, pensaba que la “modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.⁵⁸ Su visión muestra dos caras del fenómeno moderno: una parte tangible, adecuada a su momento histórico, y otra inserta en lo intemporal e inmaterial. En sus inquietudes se asomaba la insistencia por ver la modernidad como creación basada en correspondencias, alimentada por múltiples presencias y no sólo cimentada en la individualidad. Él reflexionó acerca del lugar del individuo en la modernidad cultural y consideró que ser moderno implicaba resaltar una actitud heroica, por los riesgos y dificultades que traía consigo vivir en el contexto actual (esto se verá con más detalle en el inciso dedicado al héroe moderno). El modernismo se apoyó en la estética de la imaginación, empero, como él mismo creyó, para llegar a significar, el individuo debió oponerse a la realidad cotidiana en distintos escaños como el léxico o el textual, creando lenguajes simbólicamente representativos.⁵⁹

Como todo fenómeno cultural e ideológico, tanto la modernización como el modernismo generaron una serie de elementos asentados en símbolos que les dieron una estructura y una configuración especial, diferenciándolos de otros movimientos; la “modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie”.⁶⁰

atestiguan plenamente nuestra superioridad sobre los antiguos; ¡tantas tinieblas se han producido en ese desdichado cerebro y tan extrañamente se han confundido en él las cosas del orden material y las del orden espiritual! [...] Transportada al orden de la imaginación, la idea del progreso (hay audaces y maniáticos de la lógica que han tratado de hacerlo) se erige como un absurdo gigantesco, como un grotesco que llega hasta lo espantable” (C. BAUDELAIRE, “I. Método de crítica. De la idea moderna del progreso aplicada a las bellas artes...”, en *op. cit.*, pp. 535-536).

⁵⁸ C. BAUDELAIRE, “IV. La modernidad”, en *El pintor de la vida moderna*, p. 92.

⁵⁹ En el poema de Baudelaire “Correspondencias” se destacan algunos rasgos de esta estética: “Es la Natura un templo cuyos pilares vivos / dejan salir a veces palabras en desorden; / el hombre lo atraviesa por un bosque de símbolos / que al acecho lo observan con familiar mirada. / Como esos largos ecos que a lo lejos se funden / en una tenebrosa y profunda unidad, / tan vasta cual la noche y cual la luz del día, / se responden perfumes, sonidos y colores. // Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, / tan dulces cual oboes, tan verdes cual praderas, / –Y hay otros corrompidos, dominantes y ricos, // que se expanden lo mismo que una cosa infinita, / como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso, / que cantan los transportes del alma y los sentidos” (C. BAUDELAIRE, “4. Correspondencias”, en *Obra poética completa*, p. 49).

⁶⁰ O. PAZ, “La revuelta del futuro”, en *op. cit.*, p. 50.

Para construir ese plano ideal, al igual que sucedió con el nacionalismo, los signos modernos, por un lado, se nutrieron de valores reconocidos que se actualizaron de acuerdo con el contexto; y, por el otro, dotaron de significado a los nuevos objetos (producto de la razón práctica), que negaban la eficiencia de los ya existentes. Octavio Paz llama a este proceso “tradicción de la ruptura”:

lo *moderno* es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición.

[...]

La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura.⁶¹

La modernidad –tanto en su papel económico como cultural– generó múltiples emblemas que la orientaron a nuevos espacios en la sociedad. Las representaciones simbólicas giraban en torno al valor del dinero y a la permanencia del objeto, lo cual se sustentó en ciertos discursos finiseculares. En México también surgieron ese tipo de imágenes, pero adecuadas a la realidad del país. La modernización y el modernismo aportaron un deseo recurrente por buscar la expresión propia, sin volver la vista a las corrientes anteriores; a pesar de ello, seguirían existiendo intentos por actualizar la corriente nacionalista vigente en la cultura hasta finales de siglo.

6. LA MODERNIDAD EN MÉXICO

El restablecimiento de la República en 1867 y la conmemoración del insigne grito de Dolores en septiembre fueron la antesala del positivismo implantado ese mismo año, como anteriormente señalé. El discurso alusivo a la Independencia pronunciado por Gabino Barreda marcó el inicio de esta filosofía en México, cuya conocida fórmula “paz, orden y progreso” (basado en el lema comtiano “amor, orden y progreso”) ocupó buen número de

⁶¹ O. PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *op. cit.*, p. 15.

las disertaciones en las últimas décadas del siglo.⁶² La paz y el orden se ejecutaron por medio de una política de inclusión que promovía el nacionalismo, sólo faltaba por engastar un concepto nuevo, el de progreso. En aquel período, Barreda siguió esa influencia ligada a la de porvenir y, aunque en su discurso quedaba un tanto indefinida, sus bases rindieron frutos años después cuando se conceptualizó la idea de futuro.⁶³

A pesar de la situación tan complicada por la que pasaba el territorio mexicano, se seguía pensando en ese ambicioso proyecto de nación que podría estructurar al país; entre tanto, la modernidad iba penetrando gracias a un patrón de razonamiento positivista que se incubó en el nacionalismo. En sus inicios, la modernidad fue ideológica, apoyada en el positivismo, que se extendió gracias a ciertos recursos educativos e intelectuales; no obstante la base religiosa permanecía en muchas esferas de la vida pública del país para descontento de la facción liberal. Aquel que abiertamente declaraba estar de acuerdo con la ruptura con la Iglesia no fue rechazado; al contrario, se le consideró libre pensador. Los atisbos positivistas se enfrentaban con las condiciones en que estaba el país. Algunos pensadores mexicanos, atentos a la vida cultural del mundo y expuestos a sus influencias, introdujeron las semillas de una modernidad que florecía ya en Europa. Este movimiento alcanzó diversos estratos sociales y modificó el rumbo añorado por la política hasta ese momento; entonces lo importante era fortalecerse para estar a la altura de las grandes naciones contemporáneas del mundo.⁶⁴ De este modo, la naturaleza contradictora de la modernidad provocó que aquellos ilustres hombres, “más amigos de la lógica que del

⁶² La corriente filosófica del positivismo se desarrolló a principios del siglo XIX. El positivismo, en general, hacía referencia a lo real y se apoyaba en las bases del conocimiento científico. Se aseguraba que tanto los problemas sociales como los morales podían ser resueltos desde un conocimiento objetivo, por medio de la observación empírica y el análisis de los elementos de un sistema, a la manera de un sistema vivo. En Francia, Auguste Comte fue uno de los representantes de esta forma de pensamiento. Él trató de coordinar dos opuestos, orden y libertad, e intentó demostrar que no habría orden sin progreso y viceversa (cf. L. ZEA, *op. cit.*, pp. 9-50).

⁶³ Cf. Gabino BARREDA, *Oración cívica*, pp. 5-19. *Vid.* también nota 48 de este capítulo.

⁶⁴ De acuerdo con Luis González, las acciones que se intentaron implantar para obtener ese objetivo fueron múltiples: en el ámbito político se deseaba poner en práctica la Constitución de 1857, la pacificación del país con el debilitamiento de la violencia en el interior de la República y la agilización de las acciones de la hacienda pública. En el orden social, se atendió la inmigración, las libertades de asociación y de trabajo; en el orden económico, la atracción de capital extranjero, nuevos métodos de siembra y labranza, la construcción de caminos, así como el desarrollo de la manufactura y la conversión del país en una especie de puente mercantil entre Europa y el Oriente. En la cultura, las acciones estuvieron encaminadas a la libertad de prensa y a la homogeneización de la sociedad, que incluía tanto la supresión de lo indígena como el compromiso de inculcar el nacionalismo en las artes. Pocos años después, estas intenciones vivieron el fracaso por ser establecidas en un terreno fangoso e incierto, al funcionar paralelamente a un movimiento tan fuerte como la modernidad (cf. L. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 900-912).

sentimiento”, según proclamaban, se hicieran conscientes de que la maquinaria que ellos mismos habían echado a andar no funcionaba del todo: “Los recuerdos oficiales de la Patria forman [...] una isla inexpugnable, rodeada por un mar de invitaciones de la Junta Patriótica. Este sistema no puede ser más detestable, y nos alienta la reflexión de que estamos presenciando su agonía”.⁶⁵

En ese lapso, al lado de la concordia nacionalista se abrió paso a una creciente producción artística preocupada por la cultura del país. Asimismo, en ella florecieron las veladas literarias, se conocieron publicaciones periódicas representativas del modelo pacificador, como *El Renacimiento* –uno de los proyectos editoriales más influyentes del siglo XIX–,⁶⁶ se apreciaron distintas voces con juicios críticos diversos. Sin embargo, esta etapa también fue de rupturas, ya que mientras unos innovaban en temas y posturas ideológicas, otros afirmaban su adhesión a la voluntad nacionalista.

Ahora bien, ideas latentes del México de finales del XIX fueron las de progreso y de avance económico, las cuales poco a poco aventajaron el pasado “glorioso” al que recurrió el nacionalismo –como lo hizo el romanticismo en el arte–, con sus referentes de lucha y protección del territorio, presentes apenas unos años antes durante la República Restaurada.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz, la modernidad mudó de cara y de instrumentos simbólicos para exhibirse ante la sociedad. No obstante que el positivismo en la instrucción pública había dado frutos, en la configuración social parecía impracticable; por ello se hizo esencial: “fomentar un cambio de mentalidad de la sociedad mexicana orientado hacia lo moderno que, para esas fechas, encontraba su expresión más acabada en

⁶⁵ J. SIERRA, “Las fiestas de la República [1875]”, en *Obras completas VIII...*, p. 37.

⁶⁶ Este interesante plan literario incluyó a numerosos escritores de diversas filiaciones políticas: a conservadores como Roa Bárcena, o bien a quienes seguían el ideal liberal. A pesar de que el propósito de Ignacio Manuel Altamirano parecía en extremo ambicioso para la época (“el progreso de las letras en México”), al final demostró que el interés por desarrollar una literatura nacional rindió frutos, ya que esta noble tarea marcó una época de cambio y fue, sin duda, uno de los precursores de los trabajos literarios subsiguientes. Por su parte, Facundo colaboró en este periódico en varias ocasiones con artículos de crítica literaria (unos inéditos, otros publicados anteriormente) –como “La literatura nacional”– y algunos poemas –entre ellos “A Lola”–. Ahí mismo se publicó una litografía basada en un dibujo suyo, en la que se demuestra esa vena plástica que no lo abandonaría en su quehacer artístico. La participación de Cuéllar revela un doble esfuerzo, ya que al mismo tiempo que se involucró en la vida literaria de la Capital, llevaba a cabo su propio proyecto literario en San Luis Potosí, donde, para algunos investigadores, se encontraba en un exilio aparentemente voluntario, aunque ya Belem Clark de Lara en años más recientes ha señalado que más bien se trató de una estancia motivada por cuestiones políticas (cf. B. CLARK DE LARA, “Estudio preliminar. IV. Los géneros. 5. Crónica. D. Cuéllar y su soledad. El «exilio» en San Luis Potosí”, en *La Ilustración Potosina*, pp. 74-80).

un científicismo positivista como doctrina y en el corolario de sus promesas en la industrialización técnica”.⁶⁷ Esta visión se opuso, por mucho, a las prácticas religiosas de los mexicanos de la época, pero continuó, en parte, con el modernismo utilitario y cultural promovido por Juárez. Es así que la intervención técnica y económica de la explotación de los recursos e infraestructuras ganó sitios representativos en la red simbólica de la vida cotidiana decimonónica.

Por lo que respecta a la sociedad, La clase media comenzó a cobrar mayor importancia (política y social) durante el Porfiriato; pues en ella se “subraya el espíritu de progreso y patriotismo”.⁶⁸ Para el Justo Sierra de finales de siglo, la burguesía era “la única clase activa de la sociedad mexicana”; esa clase se conformó de dos grupos identificables (propietarios y pueblo bajo), representados sobre todo por su mestizaje biológico. La movilidad de esta clase es constante, pues absorbe a más personas por medio del presupuesto (trabajadores del Estado) y la escuela. Al respecto, Justo Sierra apuntó:

En este país [...] propiamente no hay clases cerradas, porque las que así se llaman sólo están separadas entre sí por los móviles aledaños del dinero y la buena educación; aquí no hay más clase en marcha que la burguesía; ella absorbe todos los elementos activos de los grupos inferiores. En éstos comprendemos lo que podría llamarse una plebe intelectual. Esta plebe, desde el triunfo definitivo de la Reforma, quedó formada: con buen número de descendientes de las antiguas familias criollas, que no se ha desamortizado mentalmente, sino que viven en lo pasado y vienen con pasmosa lentitud hacia el mundo actual; y segundo, con los analfabetos. Ambos grupos están sometidos al imperio de las supersticiones, y, además, el segundo, al del alcohol; pero en ambos la burguesía hace todos los días prosélitos, asimilándose a unos por medio del presupuesto, y a otros por medio de la escuela.

[...]

Esta burguesía que ha absorbido a las antiguas oligarquías [...] tomó conciencia de su ser, comprendió a dónde debía ir y por qué camino, para llegar a ser dula de sí misma, el día que se sintió gobernada por un carácter que lo nivelara todo para llegar a un resultado: la paz.

La burguesía mexicana, bajo su aspecto actual [en 1889], es obra de este repúblico [Porfirio Díaz], porque él determinó la condición esencial de su organización: un gobierno resuelto a no dejarse discutir, es, a su vez, la creadora del general Díaz [...].⁶⁹

⁶⁷ E. O’GORMAN, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁸ Claude DUMAS, *Justo Sierra y el México de su tiempo (1848-1912)*, p. 298.

⁶⁹ Justo SIERRA, “La era actual”, en *Obras completas XII...*, pp. 387-388.

De acuerdo con esta postura, “la verdadera clase media” es una realidad social nueva fruto de la paz porfiriana. Encuentra su explicación en Porfirio Díaz y lo explica a su vez, en una unión indisoluble, aquella que vincula, en la naturaleza, la célula y su núcleo.⁷⁰

Asimismo, en el régimen de Díaz, la consigna “pacificación y orden” se escudó en el progreso económico que protegió un campo apacible para la modernización: el capital extranjero entró masivamente al territorio nacional hacia 1880; la población, anonadada por la intromisión de las modas francesas, aceptaba gustosa los nuevos tiempos mirando “con orgullo la construcción espontánea de grandes almacenes de ropa con nombre francés y la mayoría de las veces administrados por gente de apellido exótico”.⁷¹ La modernización en el país vio hacia el pasado histórico y lo comparó con el presente, privilegiando la novedad frente a la tradición, como lo demuestra Cuéllar al hablar de las nuevas generaciones: “esa misma juventud que en tiempo de la unidad religiosa se persignaba, y ahora le da vergüenza ir a misa; la que aplaudía a Zarco, a Prieto, al Nigromante y a Villalobos, y ahora le da vergüenza aplaudir porque no la crean *patriotera*”.⁷² Así, nacieron contrastes entre lo antiguo y lo actual, lo lento y lo rápido, lo oscuro y lo brillante, tanto en el imaginario como en el mundo objetivo; esos pares marcaron el trayecto hacia la aceptación o el rechazo de la modernidad. Las expresiones más claras de tales oposiciones fueron los cambios en el gusto y en la concepción de belleza, en la vida cotidiana y en el arte, incluso, “El general Díaz estableció una guardia presidencial con uniformes vistosos, formó un estado mayor con oficiales elegantes [...] y se esmeró en presentar un ejército disciplinado, equipado y uniformado con lujo, escogiendo para los oficiales cascos alemanes con plumeros y penachos blancos, rojos o negros”.⁷³

Con esto, el Estado emergente, cuya fragilidad imposibilitaba la continuidad y el fortalecimiento de las postulaciones nacionalistas, demostró que las condiciones en que se desarrollaron éstas fueron precarias e inconsistentes en extremo. En el Porfiriato se alcanzó un nivel económico nunca antes vivido; pese a ello, lo nacional parecía colapsar al querer situarse en un estrato superior de acción con símbolos corroídos y avejentados por el tiempo, un rasgo contrario al que poseía su contraparte la modernidad: la frescura y la

⁷⁰ Cf. C. DUMAS, *op. cit.*, p. 300.

⁷¹ L. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 945.

⁷² FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales. El patriotismo”, en *La Libertad*, p. 1.

⁷³ F. BULNES, “Ironías”, en *op. cit.*, p. 181.

novedad, características más atractivas a los ojos de la sociedad finisecular. Al correr el año 1882, Manuel Gutiérrez Nájera escribió respecto a esto: “Todo es viejo, está gastado, está caduco, como los tápalos de China y como los pantalones de trabillas. Las comedias de magia han pasado ya de moda, y vienen para reemplazarlas las otras magias en las que no intervienen genios ni amuletos, sino fuerzas y resortes mecánicos”.⁷⁴

La modernidad en el México decimonónico estuvo inclinada a Occidente, aunque con manifestaciones particulares. De acuerdo con la naturaleza contradictoria de los tiempos modernos, se intentaba mantener el modo de ser nacional heredado del pasado, pero además se buscaba deleitarse con los beneficios materiales; en otras palabras, se anhelaba “el disfrute de la modernidad, pero no a la modernidad misma”.⁷⁵

A continuación hablaré de dos símbolos de modernización que, sin ser los únicos o los más importantes, evidencian el principio contradictorio de este movimiento. Por un lado la ciudad, que se convirtió en un lugar muy distinto del que había sido durante los años independentistas; y por el otro, el ente heroico, que desarrolló una ambivalencia para subsistir en la modernidad. Estos símbolos se identifican en la escritura facundiana y son de importancia capital para mi análisis posterior de sus tres novelas.

7. UN SÍMBOLO MODERNO: LA CIUDAD DE MÉXICO

Como una oleada, la modernización invadió a las sociedades urbanas del siglo XIX; México no fue la excepción, pues se nutrió de los símbolos dominantes del liberalismo y, al mismo tiempo, recibió sucesivas influencias foráneas en la forma de pensar y de vivir. Los modelos extranjeros, además de acentuar la crítica a lo propio, marcaron la autodefinition de la modernidad mexicana. El país tomó distintos caminos al perseguir las nuevas formas de renovación; una de ellas fue París –icono de las ciudades modernas del XIX, más aun, la capital del siglo XIX de acuerdo con W. Benjamin–, asimismo se destacaron Nueva York, Washington y Londres como sitios que ejemplificaban la modernidad occidental ideal. Alrededor de ello se generaron distintas opiniones acerca de las bondades del seguimiento o no de lo externo. Francisco Bulnes fue uno de los críticos que habló de la fascinación por dicho influjo; para él:

⁷⁴ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Las maravillas de la ciencia”, en *Obras X...*, p. 342.

⁷⁵ E. O’GORMAN, *op. cit.*, p. 85.

Cuando Francia habla, enloquece a las naciones latinas, las crispa, las eriza desde su tradición hasta su porvenir, les impone el tétanos para enroscarse como caracoles en utopías o para erguirse como lenguas de fuego que sobresalen de misteriosos cráteres. Las ideas francesas son para los países latinos un zodiaco de dioses sin venganzas y sin infiernos, todos ellos ternura, gracia, sensibilidad, elocuencia y grandeza.

Francia hipnotiza a los demás países latinos especialmente a los hispanoamericanos.⁷⁶

Con el empuje de la celeridad moderna, el interés se focalizó en la vida pública: los grandes espacios fueron, por antonomasia, lugares de culto y a veces de definición del individuo:

La metrópolis es pues el marco del individualismo en sus dos sentidos, como singularidad y como unicidad. En la ciudad tiene lugar el ejercicio de la independencia a través del distanciamiento del prójimo, y la búsqueda del propio desarrollo por el cultivo del preciosismo y el capricho. La reserva y la extravagancia, formas del trato humano, pueden relacionarse con los ideales de otras épocas.⁷⁷

La Ciudad de México, en especial su primer cuadro, se reconstituyó según los lugares ejemplares de la época, “con sus faroles eléctricos y tranvías, cañerías de agua corriente y desagües, bulevares arbolados, estatuas heroicas, grandes tiendas, hoteles y restaurantes de alta cocina”;⁷⁸ pero, más allá de lo estético, fue necesario convertirla en un centro higiénico y moral. Para conseguirlo, la fisonomía de la Capital cambió en zonas estratégicas: se embellecieron los paseos públicos –como el de la Reforma, la Alameda o el Zócalo–, se estructuraron parques y jardines –como los de Santa María la Ribera y Chapultepec–, se esculpieron estatuas y se construyeron quioscos.⁷⁹ Al respecto Cuéllar afirmó:

⁷⁶ F. BULNES, “Pensamientos [1899]”, en *op. cit.*, p. 189.

⁷⁷ Helena BÉJAR MERINO, *El ámbito íntimo...*, p. 104.

⁷⁸ Ramona I. PÉREZ BERTRUY, “La construcción de paseos y jardines públicos...”, en Carlos Aguirre Anaya *et al.* (eds.), *Los espacios públicos de la ciudad...*, p. 319. El interés por perfeccionar la metrópoli provenía de las órdenes estatales respecto de los servicios públicos, cuya importancia se acentuó con el ingreso de novedosas tendencias de la medicina europea; para ampliar esta idea, *vid. ibidem*, pp. 314-331.

⁷⁹ “El prototipo de esta modernidad [arquitectónica] era el París de H[a]ussmann, el cual había transformado la vieja ciudad medieval en una hermosa capital del mundo civilizado con avenidas funcionales o bulevares sombreados de árboles y numerosos parques y jardines. En este contexto, la capital mexicana debía contar con amplias alamedas y jardines públicos, calles anchas sembradas de árboles y estar rodeada de amplios bosques y extensos parques” (*ibidem*, p. 322).

Los paseos públicos son y han sido siempre en las ciudades cultas puntos de reunión y motivos de estrechez y comunicación. La Fuente Castellana en España, los *Boulevards*, el Bosque de Boulogne, los Campos Elíseos, los bailes de Mabilie, los cafés cantantes, los teatros, el Jardín de plantas, los museos, las bibliotecas en Francia: el jardín del Zócalo, las estaciones de ferro-carriles, Bucareli, San Cosme, la Alameda y los teatros en México, son otros tantos lugares donde al encontrarse los amigos y conocidos, se saludan, se estrechan y se platican, según el grado de intimidad o afecto que los une.⁸⁰

Y no sólo eso, los centros de esparcimiento replantearon la diversión para la sociedad finisecular. Los sensacionales espectáculos en teatros y circos, así como las reuniones de la alta sociedad en restaurantes y cafés exclusivos, hicieron de la vida en la Capital el edén moderno de las clases privilegiadas y el objeto de deseo del resto de la población. Muchos de estos establecimientos como La Bella Unión, el café y restaurante Fulcheri, el Tívoli, quedaron plasmados vívidamente en algunas obras de Cuéllar; estos escenarios son, en cierto sentido, esenciales al momento de interpretar su narrativa, porque es ahí donde se establece el vínculo entre la modernidad y el individuo.

El paisaje citadino, que ya gozaba de popularidad desde la época colonial, adquirió reputación por ser el preclaro referente del progreso que acarreaba el impulso modernizador; una muestra fue el impacto que tuvo en los habitantes de esta urbe y del interior del país la introducción de una acotada red eléctrica en distintos puntos de la ciudad hacia las últimas décadas del siglo; todo ello funcionó para demostrar un avance material y cultural. Esta transformación del paisaje urbano fue, en otras palabras, una señal del progreso y del “buen gobierno” porfiriano.⁸¹ En consecuencia, se asoció tal “progreso” con la deseada ruta nacional y se mantuvo la esperanza en el sistema liberal, que promovió cierta admiración hacia la metrópoli mexicana. En este sentido, la Capital ofreció un encantamiento visual, en el cual el valor icónico de los trazos y los componentes en movimiento transformaban al individuo. La imagen sublime del centro moderno dominaba

⁸⁰ J. T. de CUÉLLAR, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *op. cit.*, pp. 211-212.

⁸¹ La investigadora Claudia Agostoni analiza a fondo los distintos factores que contribuyeron a la construcción simbólica de la Ciudad de México a finales del siglo XIX. Habla del papel y el valor de la imagen en el régimen político de Díaz: “As we shall see, the desire to alter the physiognomy and functioning of the city became a crucial factor in the symbolic legitimation of the Porfirian state, a process that took place at a time during which the capital was reasserting its supremacy over the entire valley of Mexico and the rest of the nation” (C. AGOSTONI, *Monuments of Progress...*, p. XIII).

los sentidos y estimulaba los deseos pero, paradójicamente, ésta confirmaba y negaba a un tiempo la unificación nacional.

Los espacios públicos y privados fueron representados, física y simbólicamente por medio de recursos artísticos, en particular por la pintura y la literatura. Los límites del nuevo orbe lograron trascender gracias a su popularidad e importancia, forjando en el interior del país una idea casi fantástica de aquel centro poderoso y vital. Durante su estancia en San Luis Potosí, en una especie de evocación, José T. de Cuéllar describió la Capital como “la ciudad de los palacios y los jardines, la elegante y fastuosa, [que] parece conmovirse apenas con los cambios públicos, y aunque el horizonte esté preñado de nubes y ruja el huracán revolucionario, la gran ciudad oculta sus cuidados en el ruido de sus fiestas y en la común animación de sus habitantes”.⁸² Este cuadro pudo motivar en sus lectores una imagen idealizada, pero sobre todo viva, de la urbe mexicana.

El espacio moderno tuvo repercusiones sorprendentes, ya que crecía y se fortalecía con instrumentos que le daban belleza, la Capital adoptó la fisonomía anhelada, gracias a las múltiples innovaciones tecnológicas y artísticas que la configuraron. Una de sus características fue la ambivalencia, porque contuvo en sí misma lo verdadero y lo soñado.

Por la naturaleza dinámica de la modernidad, los diferentes estratos confluyen en los lugares públicos, empero existió una escisión entre ellos al agudizarse las particularidades relacionadas con el poder adquisitivo de cada uno, y, por tanto, con la posibilidad de acceder a los sitios privados. En este espacio pleno de contrastes, grupos privilegiados, como el de los servidores públicos, los representantes eclesiásticos, algunos hacendados y comerciantes acaudalados (la clase media), disfrutaban de la ciudad engalanada con oropel;

⁸² J. T. de CUÉLLAR, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *op. cit.*, p. 197. Años después se manifestaron abiertamente las condiciones desfavorables de la ciudad, cuando las novedades no beneficiaban a la sociedad, sino que abrían brechas entre los distintos grupos. Los cronistas de la Capital no pudieron ignorar ese conflicto y lo manifestaron con el poder de su pluma: “en esta ciudad que los lectores de fuera se figuran como una Babel, como una Sibaris, como una Trebisonda, agitada, estremecida por una actividad vertiginosa, aturdida por un ruido atronador y constante, deslumbrada por espectáculos maravillosos, encantada sin cesar por novedades inesperadas, por sorpresas inauditas, devorada por vicios irresistibles y deliciosos, embriagada por placeres renovados a cada instante... ¡ay! no es ni la sombra de esa imagen que enardece las imaginaciones de provincia. / Es una pobre ciudad calumniada en sus atractivos y en sus defectos. No tiene más que un centro en que palpita un poco de sangre arterial: el Zócalo. No tiene más que una gran vena un poco hinchada, la avenida de Plateros, como la ha llamado Mateos. No tiene más que dos imanes que atraigan a la concurrencia: la religión y la música. Donde quiera que se exhibe un clérigo vestido de brocado, o que se levanta un músico con un fagot, allí acude luego una muchedumbre de los dos sexos. / Por eso, allí es solamente donde recoge el cronista sus impresiones y sus novedades” (Ignacio Manuel ALTAMIRANO, “La vida de México”, en *Obras completas V...*, p. 81).

mientras que la clase más vilipendiada (rancheros, indios, obreros, sirvientes, vendedores, ambulantes, léperos) conoció el lado opuesto de la modernidad, al quedar condenada tanto a vivir en zonas insalubres como a padecer el deterioro de las construcciones. Ello acentuó un vacío en los habitantes, así como un sentimiento de ajenidad respecto del orden dominante, lo que desencadenó un anhelo por conseguir un lugar en esa trama elitista y un deseo de movilidad social.

En 1884, Ignacio Manuel Altamirano reveló este comportamiento, al decir que:

Nuestra vida apenas traspasa hoy los límites que antes le oponía el estancamiento del sistema colonial. Ciertamente el telégrafo, la prensa libre, las comunicaciones más frecuentes con el extranjero, la influencia, aunque tibia, de las instituciones, el progreso comercial, el contagio de la moda y un cierto adelanto en la instrucción de las masas populares, han producido un movimiento mayor en las aspiraciones sociales y en las manifestaciones de la vida pública, no hay que negarlo. Pero sea por la pobreza general de nuestro pueblo, sea por el desequilibrio todavía muy enorme que existe entre el pequeñísimo círculo de gente acomodada y la masa común del proletariado, sea por preocupaciones inveteradas que resisten obstinadamente a la civilización, sea por causas políticas, sea simplemente porque nuestra situación en el continente americano no es de las más favorecidas, como foco de movimiento; sea, en fin, por motivos que toca al pensador examinar profundamente, el caso es que nuestra vida moral dista poco de la vida moral de otro tiempo.

[.....]

Más allá del Zócalo y de Plateros... la anemia, la melancolía, los murmullos prosaicos, el hormigueo de los pobres, la pestilencia de las calles desaseadas, el aspecto sucio y triste del México del siglo XVII, las atarjeas azolvadas, los charcos, los montones de basura, los gritos chillones de las vendedoras, los guiñapos, los coches de sitio con sus mulas héticas, y sobre todo esto, pasando a veces un carro de las tranvías como una sonrisa de la civilización, iluminando ese gesto de la miseria y de la suciedad.⁸³

Como puede verse, la Capital simbolizó el centro creado por el hombre de la República, en cuyos límites se situaba lo deplorable, lo ignorado, aquello que debía dejarse en el olvido o eso que debía ser eliminado. En este espacio se contrapusieron el centro y la periferia. No hay que perder de vista las distintas alusiones al aspecto desagradable e insalubre de las afueras de la ciudad, en sitios como San Lázaro, Iztacalco, y los barrios

⁸³ *Ibidem*, pp. 80-81 y 82, respectivamente.

marginales considerados puntos no modernizados y miserables, amenazantes, que confirmaron la naturaleza contradictoria de la oleada moderna.

Por su parte, la ciudad moderna fue un símbolo en el cual tanto el tiempo como la historia dejaron su huella y la modificaron. Si la letra permanece en el tiempo, la modernidad erosiona el objeto y lo hace fallecer. Considero que el centro capitalino representó al presente visual mudable, la experiencia tangible que intentaba clausurar el pasado cerrado.

Al final del siglo coexistían las fuerzas nacionales y modernas, pues a pesar de la crisis que envolvió al nacionalismo y la constante lucha contra la modernidad, la ciudad pudo contener las contradicciones que generaron ambas. Pese a ello, sobrevivió sólo una de ellas: la perennidad de la metrópoli que caducaría al igual que cualquier objeto nacido bajo el signo de la modernidad. Los modelos fueron sustituidos por otros y esos prototipos a su vez fueron opacados por el gran movimiento revolucionario que modificó la dirección ideológica del país y de sus habitantes.

8. EL HÉROE MODERNO

A medida que el proceso de modernización ganaba presencia, el continuo vaivén de la vida privada a la vida pública, de lo individual a lo colectivo, se hacía más evidente; no sólo a nivel funcional (con los adelantos tecnológicos), sino también en el ámbito artístico. Fue así que el individuo se embarcó hacia una etapa paradójica, en la cual algunas veces era el centro de atención, y otras sólo el espectador de aquel sistema dinámico. Esta inestabilidad trocó al protagonista de este lance en un valiente, cuya misión fue sobrevivir a los embates de la propia modernidad: “Está éste predeterminado a hundirse, y para exponer que esto es necesario no es preciso que surja un trágico. Pero lo moderno termina cuando alcanza su derecho. Entonces se le hará prueba. Después de su fin, se probará si puede convertirse algún día en antigüedad”.⁸⁴ Sin olvidar que, como lo proponía Baudelaire, la osadía –a la manera de antaño– no los volvía emblemáticos: “Pues los héroes de *La Ilíada* no os llegan ni a los talones, oh Vautrin, oh Rastignac, oh Birotteau [...]; ni a vos, Honoré de Balzac, a

⁸⁴ Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 99.

vos, ¡el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético entre todos los personajes que sacasteis de vuestro seno!”⁸⁵

El héroe de la modernidad ya no era como antaño, ahora se encarnaban en él las particularidades del nuevo código: lo discontinuo, lo contradictorio y lo caduco, con lo cual, al final, se armó un arquetipo saturado por el devenir temporal. De manera que su vida fue rápida, pues estaba predestinado al derrumbamiento: “Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil”;⁸⁶ de esto nada ni nadie, ni los héroes nacionalistas, se salvó, pues, de acuerdo con esta perspectiva, todo se tornaba antiguo.

En el nuevo entorno, los héroes no representaban ya solamente lo encomiable, lo mesiánico o lo inasequible; simbolizaban la lucha por sobrevivir lo nuevo, eran valientes por el simple hecho de arrostrar la velocidad inexplicable del tiempo, por sortear las ilusiones creadas por la modernidad.

Las dos visiones heroicas (nacional y moderna) pudieron cohabitar, en escritores como Cuéllar se identifican dichos opuestos. Al igual que el nacionalismo tuvo su propia imagen heroica, la modernidad exhibió una figura que contradujo el espíritu de la primera: engrandecimiento y antítesis del hombre. En otras palabras, mientras que esta doctrina creía que los sujetos se apartaban de su naturaleza para tornarse en héroes, en la modernidad los héroes se consideraron más individuos que personajes míticos revestidos por lo fantástico. A diferencia de los nacionalistas, los héroes modernos, podían proclamarse a sí mismos como tales sin necesidad de ser respaldados por la colectividad, mas sin escaparse a las reglas impuestas. Muchas veces se encontraron solos frente a la vorágine de la sociedad:

Para que la gente, cualquiera que sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su personalidad deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. Deben aprender no a añorar nostálgicamente “las relaciones estancadas y enmohecidas” del pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes.⁸⁷

⁸⁵ C. BAUDELAIRE, “XVIII. Del heroísmo de la vida moderna”, en *Obras*, p. 526.

⁸⁶ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷ M. BERMAN, *op. cit.*, p. 90.

La urbe mexicana absorbía a aquel que se consideraba moderno si éste no se resistía a los placeres que le ofrecía, incluso corría el riesgo de cosificarse, de ser un fetiche transformado por la moda y la importancia de la mercancía. Para el héroe, el valor radicaba entonces en saber afrontar todas las delectaciones ciudadanas: “El espectáculo de la vida elegante y el de los medios llenos de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad [...] nos prueban que sólo tenemos que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo”.⁸⁸

El héroe moderno se desarrolló en escenarios delineados por la contradicción: en tanto se observaba un esplendor en la ciudad por su arquitectura, la implantación de nuevas tecnologías y la aparente funcionalidad de las instituciones de poder; en el ámbito privado, el individuo seguía sufriendo los avatares de la pobreza y la marginación; vivía en un mundo de deseo y de esperanzas, sin tener materializada la gran promesa del Estado: el progreso. En esos momentos expectantes, este par (deseo y esperanza) sostuvo el peso de la desilusión, aunque no por mucho, pues a finales del siglo salió a flote el intenso sentimiento de frustración y desencanto que ya se conocía, el *spleen*.⁸⁹

Las transformaciones vertiginosas produjeron temor y desaliento en los modernos; si bien unos ignoraban la modernidad y se adaptaban a ella, otros estaban convencidos de que la mejor manera de ganar la batalla en su contra era interrogándola, examinándola y retratándola para poder destruirla después. El modernismo del México decimonónico estuvo apoyado en la estética de la imaginación, cuya significación poseía un carácter ambivalente, y muchas veces sus expresiones fueron opuestas a la realidad cotidiana. Al tiempo que el proceso de modernización motivaba a retratar cada cambio en la configuración social, un moderno como Gutiérrez Nájera se expresaba así del proceso creativo del artista:

Los sueños son reales. Todo cuanto se piensa está dotado de vida. Las palabras que yo pronuncio son semillas. Sólo los hechos mueren: las ideas son eternas. Lo que está en mí no puede dejar de existir. ¿Sabéis vosotros lo que hago cuando permito que divague el pensamiento por el país azul del sueño? ¿Creéis que hago palabras?

⁸⁸ C. BAUDELAIRE, “XVIII. Del heroísmo de la vida moderna”, en *op. cit.*, pp. 525-526.

⁸⁹ “El mal del siglo es el *spleen*, destructor del ideal; mezcla de tedio y melancolía del hombre que transforma la naturaleza y al hacerlo sustituye lo orgánico por lo inorgánico” (J. E. PACHECO, “Introducción” a *op. cit.*, pp. XXIV-XXV).

¡Falso! ¡Falso! Hago seres. Tengo el infinito en una gota de mi saliva. ¡Escupo mundos!⁹⁰

Desde esta arista se pueden interpretar las distintas participaciones de los tipos heroicos (sociales y literarios) como el liberal refinado, el cronista, el dandy, el pollo, el lagartijo; todos ellos figuras públicas engendradas en el entramado social y, a la vez, formas antagónicas que surgieron como destellos de una realidad contradictoria en el último tercio del siglo. Esas manifestaciones del “querer ser” y del “querer poseer” constituyeron personajes que, al ser reconocidos, se volvieron efigies móviles en el eterno sobrevenir moderno.

Como se ha visto, en los últimos decenios del siglo XIX la presencia nacionalista parecía muy anticuada, anquilosada, urgente de modificaciones sustanciales, por lo cual fue sencillo sentirse atraído por la fuerza casi mágica de la novedad. La modernidad en la nación mexicana como fenómeno simultáneo al nacionalismo, en un sentido, marcó el comienzo para que nuevas formas de organización se articularan en el país. Así, la modernidad logró extenderse de manera sutil en diversos campos, con apariciones en los ámbitos económico y cultural; aun sin ser una propuesta política –a diferencia del nacionalismo–, ejerció cierto poder sobre la sociedad mexicana. Las dos caras que la modernidad develó impactaron con intensidad a la clase media; tanto la modernización con sus impresionantes transformaciones visuales, como el modernismo con la crítica, demostraron un deseo recurrente por buscar la expresión propia en el cambio, sin volver la vista a acontecimientos o modelos lejanos.

En la rapidez de la modernidad, el acto de parar significaba romper el equilibrio dialéctico que se iba construyendo, quien se detuvo en la autorreflexión terminó por asustarse y padecer: el temor de ver en sí mismo la falsedad en la que se cimentaba la imagen propia hacía al individuo más vulnerable al daño y al deterioro, pues “cuanto más avanza la modernidad más se aleja la felicidad y más aumentan la insatisfacción y las frustraciones”.⁹¹

⁹⁰ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Las maravillas de la ciencia”, en *op. cit.*, p. 341.

⁹¹ A. TOURAINE, *op. cit.*, p. 131.

Por tanto, sugiero que la modernidad trajo consigo una nueva escisión de la sociedad mexicana durante la última década del siglo XIX. La imagen del abismo ejemplificaría, metafóricamente, este fenómeno, por su profundidad, con principio y sin fin: el proceso modernizador cambió todo y contuvo la nada, porque todo deja de ser a cada instante, porque lo moderno es lo continuo y lo fragmentado. En el siguiente capítulo se verá desde el tránsito nacionalismo-modernidad cómo es que Cuéllar desarrolló sus obras, en qué momentos fue moderno y por qué.

CAPÍTULO II

EN EL REVERSO DE UN RETRATO

La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre.

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en tanto las raíces del nacionalismo se extendían, la modernidad se filtraba debido a la necesidad de renovación, como se vio en el apartado anterior. Cuando esta predominancia fue más notoria, los espacios se redefinieron y se crearon modelos que cambiaron la visión del mundo, por lo que el enfoque nacionalista tuvo que adaptar sus prácticas a las nuevas tendencias. La incursión gradual de la sociedad mexicana en aquel tránsito, muchas veces paradójico, provocó que diferentes manifestaciones artísticas, entre ellas la literatura, se adentraran en otros parajes simbólicos; ¿cómo?, alterando su faz y tomando elementos conocidos para dotarlos de una significación a veces contraria; otras, complementaria a los principios tradicionales, lo que trajo consigo quiebres importantes en la sociedad.

Tal y como lo anuncié al inicio del primer capítulo, José Tomás de Cuéllar no fue apático a tan complejo momento de crisis; al contrario, en ese ambiente pleno de rupturas situó la mayor parte de su producción literaria: en su calidad de testigo y actor de las letras mexicanas del diecinueve formuló su estética a partir de un nacionalismo literario que, de manera paulatina, se introdujo en el ámbito de la modernidad.

Además de atento y sagaz espectador, Cuéllar fue, junto a escritores relevantes de la envergadura de Altamirano, Prieto o Payno, uno de los personajes más activos de la vida cultural de la República liberal, como hombre de letras, como diplomático y como pensador infatigable del acontecer social, moral y educativo del país. Entre sus planteamientos teóricos más relevantes destaca el reconocimiento de una herencia literaria que provenía de una época anterior a la conquista española y que debía ser desvelada, al mismo tiempo que el apoyo al surgimiento de una expresión propia que revalorara la cultura mexicana, de acuerdo con los principios románticos. No obstante, algunos aspectos, formas y temas de gran tradición fueron adaptados a las corrientes más novedosas como parte de la influencia moderna que reinaba entonces en el país. Así, el trabajo de Cuéllar, ubicado en el mencionado tránsito

nacionalismo–modernidad, consignó las modificaciones de que fue objeto la sociedad capitalina. Testimonio de un profundo interés por los acontecimientos de su época, su copiosa obra atravesó desde los textos líricos hasta los periodísticos.

En el presente capítulo se explora la evolución de su quehacer literario a partir del contexto en el que se generaron las relaciones contradictorias de la modernidad. En el primer inciso rescato algunos aspectos de su vida vinculados con su formación artística; exploro desde sus aficiones literarias hasta su consolidación como escritor, con la intención de descubrir las influencias que alimentaron esa inquietud por lo moderno en su novelística. Asimismo, hago una revisión de dos momentos imprescindibles para el reconocimiento de su obra. El primero de ellos corresponde a la lírica (poesía y teatro), manifestación fundacional con la que Cuéllar incursionó en el mundo de las letras. La importancia de esta etapa se finca en el prestigio que ganó en los círculos intelectuales de su época. El segundo período es el dominado por la prosa. Por lo extenso de la nómina facundiana, sólo me enfoco en los títulos de las novelas y los años de publicación; en cuanto a su participación en la prensa, únicamente indico lo que considero más relevante para el tema central de esta tesis. Divido la faceta narrativa en tres ciclos: uno que va de 1848-1870, justo antes de que saliera a la luz su colección *La Linterna Mágica*; el segundo comprende de 1871-1872, y el último abarca de 1882 a 1886, fecha en la que se asegura que Cuéllar dejó de escribir novelas.¹ Quiero aclarar que este criterio no sólo responde a motivos cronológicos, sino que se debe, en esencia, a mi deseo de mostrar algunos rasgos evolutivos en las novelas *Ensalada de pollos* (1869-1870), *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino...* (1885), textos representativos del aquel desarrollo en los tiempos de cambio, de revolución material e intelectual, en distintos grados y desde diferentes perspectivas.

¹ Esta última afirmación quizá no es del todo acertada, pues se sabe que su novela *Los mariditos. Relato de actualidad y de muchos alcances* fue publicada dentro de la segunda serie de la *Linterna Mágica* en 1890 (Barcelona, Tipo-litografía de Hermenegildo Miralles). Una nota periodística de ese mismo año así lo consignó: “Ayer viernes por la mañana un dependiente del señor don José Tomás de Cuéllar, conocido en el mundo de las letras con el pseudónimo de *Facundo*, esperaba en las oficinas de la Aduana de esta capital, provisto de los *conocimientos* respectivos, para sacar varios bultos procedentes de Barcelona en que venían empacados los ejemplares de la última novela del autor de «La Linterna Mágica». / *Los mariditos* es el título de esa novela, y no es difícil que a la hora en que, según costumbre, circule este número de *El Tiempo* ya se encuentren ejemplares de ella recién instalados en los escaparates de las librerías [...]” (cf. ANÓNIMO, “*Los Mariditos* última novela de Facundo”, en *El Tiempo*. Diario Católico, año VII, núm. 2044, 29 de junio de 1890, p. 3). No se ha podido encontrar un testimonio periodístico anterior, por lo que la discusión sigue abierta.

Más adelante examino algunos aspectos teóricos de la novela durante las décadas de 1870 y 1880, lo que ayudará a ubicar la producción de Facundo en la esfera intelectual mexicana. Esto me lleva, inevitablemente, a tratar el costumbrismo pues fue éste un modelo discursivo al que acudían numerosos escritores del momento al crear sus historias. En este punto distingo el caso de Cuéllar, pues el costumbrismo que empleó tomó los elementos conocidos (descripción, consejo moral, sátira), pero los transformó para darles la movilidad de la que carecía el cuadro de costumbres. Es de particular interés contrastar los argumentos críticos con que ha sido estudiado, por ello confronto dos posturas: una que insiste en clasificarlo como un escritor predominantemente costumbrista y otra visión que, desde un ángulo distinto, lo señala como un autor atraído por la modernidad (propuesta a la que llamo “la nueva crítica”).

En la parte final del capítulo, trato la estrecha relación entre el uso del nombre del autor y el seudónimo Facundo, lo cual desde mi punto de vista definió dos imágenes creativas: una más tradicional y, por lo tanto, nacionalista, y una cara innovadora menos solemne, interesada por el confluir de la tradición y la modernidad; bivalencia ésta que contribuye a la significación de los textos, en especial a los publicados al final de su trayectoria literaria.

1. VISTAZOS²

De acuerdo con las investigaciones, José Tomás de Cuéllar nació el 18 de septiembre de 1830, a menos de una década de la resolución del conflicto independentista. A pesar de que se desconocen numerosos datos de su edad más temprana, se dice que sus padres, Ignacio Cuéllar y Guadalupe Aranda,³ de posición económica desahogada, estuvieron pendientes de

² Algunos datos biográficos de Cuéllar los he retomado de investigaciones realizadas por Hugh Byron Carnes, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, además de testimonios de Guillermo Prieto, Luis Gonzaga Ortiz e Ignacio Manuel Altamirano.

³ Se tiene noticia de los nombres de sus padres por la tesis doctoral *Facundo y su obra* de H. BYRON CARNES (*Facundo y su obra*, p. 1), de igual modo en fuentes más recientes como B. CLARK DE LARA, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789] 1869*, p. XLI. Parte de ello también se confirma en el poema “La ceniza en la frente” que Cuéllar dedicó a su primo Francisco de Aranda, quien lleva el apellido materno (cf. J. T. de CUÉLLAR, “La ceniza en la frente”, en *Poesías de José T. de Cuéllar*, p. 254).

su educación (de difícil acceso en la época), como lo resume Guillermo Prieto en el prólogo a la tercera edición de *Baile y cochino...*:

Usted estaba en otras condiciones: la primera era haber tocado en las playas mundanales, unos doce años después que yo, lo que importaba adelanto humano en todas materias: segunda, porque la vida de su distinguido padre le amparó hasta formar su educación, y porque sus bienes de fortuna y sus numerosas relaciones le hicieron actor en las costumbres que con tanta maestría sabe pintar.⁴

Este indicio brinda información acerca de la vida del escritor, quien experimentó una constante dicotomía al interesarse por estratos populares que nunca dejó de observar y al ubicarse en un ámbito privilegiado, ya que se sabe que desde pequeño se desarrolló en círculos destacados de la sociedad mexicana gracias a las veladas organizadas por su padre. Esas actividades se convirtieron en un elemento significativo para su formación profesional, pues tales reuniones convocaban a un sector interesado por las artes y la cultura del país. A partir de entonces, Cuéllar no dejaría ese gusto, como sostiene Prieto: “El señor padre de usted tuvo por mucho tiempo tertulias en su casa, y usted mismo, hasta hace poco, sostenía veladas deliciosas en la suya con artistas notables, con escritores y poetas célebres”.⁵ Así lo demuestran las conocidas Veladas Literarias (1867-1868) fundadas por Facundo, las cuales “agruparon a los escritores mexicanos, sin distinción de partido o ideología, bajo el lema «Orden y Cordialidad»”.⁶

Sobresalen entre sus aficiones pueriles los paseos por conocidos parajes capitalinos, los que, con seguridad, contribuyeron a que el futuro escritor se introdujera en la dinámica social de la vida pública; por ejemplo, se afirma que una de sus primeras pasiones consistió en ir por la Alameda central “de la mano de una doméstica dada a los paliques con guardianes y charritos”.⁷ Esta imagen insinúa una infancia impactada por la alternancia de las andanzas y la lectura de aventuras, de historias populares. Transitar por los intersticios de la Alameda tal vez definió lo que con el tiempo él mismo haría con sus personajes literarios, al ubicarlos en los escenarios más famosos y representativos de ese entonces: Bucareli, Plateros, el Zócalo.

⁴ Guillermo PRIETO, “Prólogo” a *Baile y cochino...*, pp. VIII-IX.

⁵ *Ibidem*, p. IX.

⁶ María del Carmen RUIZ CASTAÑEDA, “El Cuéllar de las revistas”, en Margo GLANTZ (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*, p. 89.

⁷ Héctor PÉREZ MARTÍNEZ, *Facundo en su laberinto. Notas para un ensayo sobre “La linterna mágica”*, p. 17.

Aquellos recorridos sentaron las bases de un interés más profundo por el devenir moderno, pues no hay que olvidar que la capital del país, a momentos cosmopolita, guardaba en secreto su bipolaridad, y no era hasta que una mirada analítica penetraba en su interior cuando se revelaban las imágenes de calles elegantes que coexistían con rincones y espacios íntimos deplorables y marginales. Ese mundo de las apariencias fue el que inspiró a nuestro autor, como se verá más adelante.

Por lo que respecta a su formación académica, ésta consistió en la instrucción integral en el Colegio de San Gregorio, la castrense dentro del Colegio Militar, y la artística, posiblemente en la Academia de San Carlos.⁸ Aunque todavía no se conocen documentos que comprueben la estancia de Facundo los dos primeros, puede ser que haya permanecido poco tiempo en esos recintos educativos. Los datos más precisos refieren la etapa en que se dedicó a la disciplina militar, tal vez una de las más representativas en su vida, no sólo por su participación en la defensa del Castillo de Chapultepec contra las tropas estadounidenses en 1847, sino por la carga simbólica de tal hecho histórico. En ese desafortunado acontecimiento él, una vez más, fungió como un espectador sin resultar lastimado en lo físico, pero sí en lo emocional; esto queda demostrado en su composición para celebrar el aniversario trigésimo séptimo de la Asociación del Colegio Militar que dice: “Entre esos niños tuve la fortuna de contarme; entre ellos y en el fragor del combate y entre el humo de la pólvora aprendí a amar a mi patria [...] permitidme que, aniquilando el período de treinta y siete años, se levante la voz de un testigo presencial, del cabo de alumnos que tiene la honra de hablaros, para narrar un episodio del asalto”.⁹ Su paso por la milicia alimentaría, sin duda, su sentimiento nacionalista, presente en gran parte de sus escritos subsiguientes.¹⁰ Como expliqué en el capítulo anterior, el nacionalismo está motivado primordialmente por un móvil externo, un detonante que activa la inconformidad o el sentimiento de pertenencia y, de este modo, genera

⁸ El Colegio de San Gregorio fue una escuela de primeras letras que ofrecía cursos de latinidad, castellano, francés, inglés, principios de geografía e historia y conocimientos de dibujo y música. En el Colegio Militar los estudiantes eran entrenados en las artes militares y facultativas, tácticas de infantería, caballería de línea y ligera, instrucción de guerrillas en la caballería, ordenanza general del ejército y equitación, matemáticas, topografía, mecánica analítica, física experimental, fortificación permanente y de campaña, ataque y defensa de plazas, reconocimientos militares, principios de artillería, etcétera. En cuanto a la Academia de San Carlos, las materias que se impartían eran matemáticas, arquitectura, pintura, escultura y grabado.

⁹ J. T. de CUÉLLAR, “Discurso pronunciado en el bosque de Chapultepec...”, en *Vistazos: estudios sociales*, pp. 95-96.

¹⁰ Cf. Belem CLARK DE LARA, “Estudio preliminar. V. José T. de Cuéllar. Semblanza biobibliográfica”, en *La Ilustración Potosina*, pp. 88-96. Vid. también B. CLARK DE LARA, “El otro José Tomás de Cuéllar”, en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 99-106.

la unión de pensamiento y acción; de ahí que a partir de aquella experiencia Cuéllar consolidara un compromiso con su ideología liberal; como muestra tenemos sus participaciones en eventos cívicos y la escritura y lectura de varias piezas inspiradas en aquel tema.

Mucho se ha escrito acerca de la probable estancia de Cuéllar en la Academia de San Carlos. Acaso tal información sea verídica o no, esta idea ha permanecido en varios estudios dedicados a Facundo. Se dice que al ingresar a la Academia “se consagró en sus primeros años de estudiante a la pintura al óleo; hizo reproducciones de algunas obras de los grandes maestros, así como varias originales suyas. Como fotógrafo, publicó su álbum de retratos de hombres célebres con notas biográficas”, dato que es confirmado por José María Roa Bárcena.¹¹ No obstante, en 1997, Jaime Erasto Cortés escribió un interesante y revelador artículo en el que intentó esclarecer tal episodio biográfico; el investigador demuestra que la mayoría de sus críticos han “confiado” en los datos precedentes sin hacer una revisión exhaustiva. A diferencia de ellos, Cortés acudió a los archivos pertenecientes a la Academia con la esperanza de encontrar el nombre del escritor en algunos registros, empero nos dice:

no lo hallé en la relación de alumnos premiados, de pensionados locales y en el extranjero, ni en las relaciones de calificaciones de las asignaturas de dibujo, de pintura de medias figuras, de composición de una figura, de escultura, de dibujo, de grabado, ni tampoco en las listas de solicitud de ingreso a los cursos de dibujo y de ingreso general.¹²

Así, sostiene que Cuéllar

no asistió a la Academia de San Carlos después de 1847, y ya que a partir de 1848, se entregó a las letras, había sido muy breve el tiempo dedicado a su preparación artística, por lo que, de manera también obvia, debió ser en años anteriores cuando deambuló por los corredores y patios del viejo edificio virreinal. Entonces, a edad muy temprana, ha de haber satisfecho su prematura y despierta vocación [...]. José Tomás

¹¹ Guadalupe MONROY, “Las letras y las artes. I. Las letras”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia moderna de México. La República Restaurada. La vida social*, p. 779. En un ensayo bibliográfico acerca del dramaturgo mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza, Roa Bárcena menciona que existió una fotografía de este autor realizada por Cuéllar: “Aunque el ejemplar de esta edición de Bruselas que yo he tenido, carece del retrato de Gorostiza, sé que en ella apareció el que existe grabado por un artista de nombradía en su época, y del que fueron copiados el que litografió don Hipólito Salazar y el que reprodujo en fotografía don José T. de Cuéllar” (J. M. ROA BÁRCENA, “Obras dramáticas. VIII. Noticias bibliográficas”, en *Relatos*, p. 160).

¹² Jaime Erasto CORTÉS, “Cuéllar entre la pintura y la literatura”, en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, p. 109.

lo hizo cuando tenía nueve [años], en el año de 1839. Y parece que esperó a alcanzarlos, pues su solicitud está fechada el 19 de septiembre, un día después de cumplirlos, según lo indicado en el documento núm. 3275, de la gaveta 18 que guarda lo correspondiente a los años de 1838 y 1839, en el archivo de la Academia de San Carlos.¹³

Al final de su artículo, el crítico concluye que Facundo experimentó con la pintura de manera simultánea al lado de su oficio de escritor. Considero fundamental indicar que, haya recibido o no una formación académica en esa área, Cuéllar desarrolló cierta dinámica visual en sus creaciones literarias, la cual no hubiera sido igual sin una habilidad plástica; además, dicha capacidad, aventuro, delineó su personalidad creativa que se bifurcó en dos plumas: la de Cuéllar y la de Facundo, asunto del que me ocuparé en la parte final de este capítulo.

2. LOS PRIMEROS TRAZOS

Como mencioné, entre los géneros literarios que Facundo cultivó al principio de su carrera se encuentra la poesía. En sus inicios, impregnó sus versos de ilusiones arrancadas, decepción y abandono; en ellos, el ser solitario, sumido en un ambiente lúgubre, busca sin éxito a la amada lejana. El novel escritor siguió la tendencia de la época e insertó sus creaciones poéticas en la corriente romántica que para entonces se apuntalaba en México, aunque tiempo después se alejó de ella para adoptar los modelos costumbristas.¹⁴ Belem Clark de Lara señala 1848 como fecha posible de su primer texto (año en que también se separa plenamente del entorno castrense); se trata de una composición poética que el autor leyó con motivo del “primer

¹³ *Idem.*

¹⁴ El movimiento intelectual conocido como romanticismo tuvo sus orígenes en Alemania e Inglaterra a finales del siglo XVIII. Su influencia se extendió por gran parte de Europa y América las primeras tres décadas de la centuria siguiente hasta que llegó a un período de asentamiento en la primera mitad del XIX. En principio, el pensamiento romántico surgió como una respuesta al clasicismo dieciochesco que buscaba la perfección estética involucrando elementos como el orden, el equilibrio y la medida. Fue así como el romanticismo se opuso a las formas rígidas y adoptó una actitud renovadora, basada en la libertad creadora, la reflexión, la predominancia del sentimiento, etcétera. En México, la llegada del romanticismo coincidió con el levantamiento de independencia y la constitución de una nueva nación; por tal motivo, los ideales románticos tuvieron más cabida en las cuestiones políticas. Por lo que se refiere al ámbito literario, en éste se adoptaron tópicos y formas representativas de esta tendencia; por ejemplo, al tema de la mujer y el amor (típicamente románticos) se sumaron el de la patria o el de la naturaleza como espacios utópicos, para ello se valieron de formas literarias como la leyenda, el relato breve o la novela (cf. Celia MIRANDA CÁRABES, “Estudio preliminar”, en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, pp. 7-51).

aniversario del Liceo Hidalgo en homenaje a los defensores de Chapultepec”.¹⁵ Además se tiene noticia de algunas intervenciones de Cuéllar en tertulias, como la reseñada en *El Daguerrotipo* el 18 de enero de 1851, donde se comenta la lectura de sus versos en la función inaugural del Liceo Artístico y Literario; del mismo modo, se conocen algunas apariciones en diarios capitalinos como *La Ilustración Mexicana* (1851). Pero no fue sino hasta 1856 cuando se imprimió su primera compilación de poemas en un volumen titulado *Obra poética*, a cargo del célebre editor e impresor Ignacio Cumplido; justo un año después de la publicación de su primera obra de teatro *Deberes y sacrificios*.

A pesar de demostrar todavía un vínculo con el canon ibérico (revelado en las formas verbales como “sois” o “temblad”), en sus cantos a la patria destaca cierto interés por lo propio; esto lo consigue retornando a los orígenes de los que se hablaba en los años inmediatos a la Independencia, como puede notarse en los versos siguientes, donde la palabra “Anáhuac” (término de profundo espíritu nacionalista utilizado por Carlos María de Bustamante para nombrar al espacio que se conocía como Nueva España) refiere al “nuevo” territorio mexicano:

*Triste como el esclavo gemebundo,
muda como la víctima inocente,
mi patria, al peso de dolor profundo,
al férreo yugo doblegó la frente.
Mas una voz que conmoviera el mundo
oyen los hijos de Anáhuac doliente,
y ¡gloria! gritan en seguro puerto,
libres como las aves del desierto.*¹⁶

De tema similar, la composición “El 15 de septiembre” habla de una patria ideal cuya visión y sensibilidad románticas se manifiestan a partir de la creación, que emerge en un espacio yermo, pero fecundo:

*Tierra feliz donde las fuentes nacen
y en trenzas plateadas se deslizan,
y luego en mil corrientes se deshacen
y las plantas y flores fecundizan.*

¹⁵ B. CLARK DE LARA, “Estudio preliminar. v. José T. de Cuéllar. Semblanza biobibliográfica”, en *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁶ J. T. de CUÉLLAR, “Libertad”, en *Poesías de José T. de Cuéllar*, p. 172.

*Tierra feliz en cuyo seno yacen
riquezas que tu nombre inmortalizan,
tierra sin par y de deleites nido
a torpes ambiciones escondido.*¹⁷

En este último poema es clara la intención del autor por rescatar el origen de una nación y además de mostrar que la tierra fértil de la que él habla es un lugar de libertad. En el poema, el espacio (México) es un sitio redescubierto, que existía pero que no había sido valorado/visto. El último verso cierra con la proclama “libertad, independencia”, arenga que utilizaría Cuéllar como sello distintivo para firmar los documentos oficiales durante su cargo diplomático y que, por supuesto, recuerda la condición de la patria. Casi al final de su carrera como escritor, en una composición titulada “Por los viejos”, Facundo hace una especie de confesión en la que la voz poética confirma la notable influencia romántica y castiza de sus trabajos poéticos iniciales:

*Me dio por hacer versos. Era norma
común en ese entonces ser romántico
para seguir la castellana forma*

*usual al otro lado del Atlántico;
y esclavo, aunque novel, de la reforma,
fui poeta llorón y quiromántico.
Lloré en gentiles versos desengaños
que yo me imaginaba haber tenido;
maldecía el peso de los años*

*que yo no había a la sazón cumplido,
y me quejé de cosas y de daños
que no habían tampoco sucedido,*¹⁸

La abjuración del estilo con que abordó sus temas en los versos de juventud asienta que Cuéllar, dos décadas después, se sentía muy alejado de aquel incipiente poeta de los amores frustrados, pues, en ese tiempo, él ya había transitado hacia otras vías creativas, como las del costumbrismo nacionalista:

¹⁷ J. T. de CUÉLLAR, “El 15 de septiembre”, en *op. cit.*, p. 281. Este poema también fue publicado en *El Eco de Ambos Mundos*, en 1874 (cf. año V, núm. 524, 16 de septiembre de 1874, p. 2).

¹⁸ J. T. de CUÉLLAR, “Por los viejos”, en *Versos*, p. 110. De acuerdo a la firma final del poema, éste fue leído en el vigésimo tercer Banquete Anual de la Asociación Gregoriana el 12 de marzo de 1889.

¡Oh, chile! almo consuelo,
 más rico que el maná, que dizque un día
 a cántaros llovía,
 ¡no sé si de las nubes o del cielo!
 De toda vocinglera
 reunión de pobre o rico,
 vas a alegrar, al que te come el pico,
 ineludible y plácido ingrediente,
 no importa que sea malo o bueno el diente
 que te mastique lento,
 [...]

¡Ven a mis labios, ven; deja que ufano
 el aura patria en tu sabor colija,
 y mi mente dirija
 hacia mi rico suelo mexicano!¹⁹

A pesar de los esfuerzos poéticos, Cuéllar no consiguió obtener el mismo reconocimiento que con sus obras de teatro o sus novelas, ya que sus versos fueron juzgados como superficiales y poco logrados:

“Baile y cochino... el del vecino”. Sin duda que mis lectores conocerán ese refrancillo, título de una graciosa novela de costumbres mexicanas, escrita por el señor José T. de Cuéllar. Quienes hayan leído la tal novela, convendrán conmigo en que el apreciable autor de “Por los viejos” tiene mucho talento de observación, no obstante ser un poeta menos que mediano. *Facundo* es un *novelador* insigne, que diría un académico. Suele producir versos infernales, pero, en cambio, escribe muy bonitas narraciones. Él, y Sancho Polo, se disputan en ese género de literatura la palma del triunfo.²⁰

Dentro del análisis de esta primera etapa creativa, creo necesario hacer una parada en su faceta dramaturgica, pues en ella ensayó una personalidad literaria que le valdría, por un

¹⁹ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “Oda al chile pasilla”, en *La Época Ilustrada*. Semanario de Literatura, Humorístico y con Caricaturas, núm. 46 (15 de septiembre de 1884), p. 730. Al final del poema está el lugar y la fecha en que fue escrito: “Washington 1871”, la cual no es similar a la que aparece en el volumen XV de *La Linterna Mágica*, segunda época, que consigna como “Washington, diciembre 2 de 1879” (cf. “Oda al chile pasilla”, en *Versos*, p. 57).

²⁰ ANÓNIMO, “Mesa revuelta (notas al vuelo)”, en *Revista de México*, año III, vol. III, núm. 15 (14 de abril de 1889), pp. 187-188.

lado, fama y presencia en los círculos literarios y, por otro, experiencia en el tratamiento de historias y personajes, sin alejarse de la forma nuclear versificada.²¹

Su escritura dinámica halló un terreno fértil en el teatro, ya que, al ser éste un género menos restringido, era accesible a mucha más gente de la que podía leer o asistir a algún convite literario. Las constantes presentaciones de 1855 a 1869 en conocidos y prestigiados escenarios de la capital como el Teatro Nacional o El Iturbide, en provincia y hasta en España, permitieron que sus piezas se difundieran entre varios grupos de la sociedad decimonónica, y que Cuéllar se hiciera muy popular en distintos lugares. Se sabe que escribió por lo menos diez obras teatrales, de las cuales sólo tres de ellas no fueron representadas en foros de gran amplitud.²²

La lectura que puede hacerse hoy de su primera obra *Deberes y sacrificios* (1855)²³ –la única conocida hasta ahora–, estructurada bajo los lineamientos del romanticismo, queda muy alejada de cómo fue concebida, ya que su significación iba aparejada al color, la

²¹ Debo decir que también cultivó la fábula y la leyenda en verso, empero prescindiendo de estos géneros no por ser irrelevantes, sino porque, para efectos de esta investigación, es conveniente detenerme en los textos que, en mayor medida, influyeron en su proceso de modernización. Algunos títulos de fábulas son “Los tiempos anormales” (1869), “El gato y los canarios” (1869), mientras que “Santa María de los Ángeles” es el título de una de sus leyendas.

²² *Deberes y sacrificios* (estrenada el 18 de octubre de 1855 en el Teatro Nacional), drama romántico de tres actos, en verso. *Azares de una venganza* (estrenada el 21 de julio de 1857 en el Teatro Iturbide, en una función a beneficio del actor mexicano Antonio Castro), drama. *El arte de amar* (no se sabe la fecha exacta de su estreno, únicamente se dice que fue en el Teatro Nacional), drama de un acto en verso. *Redención* (estrenada el domingo 15 de mayo de 1859 en el Teatro Principal, por la Compañía de Mata, Morales), drama de cuatro actos en verso. *Charada pastoril, propuesta por medio de un idilio en acción* (estrenada el sábado 6 de febrero de 1864 en el Teatro Principal), drama de cuatro actos en verso. En principio, esta pastorela fue representada de manera privada a sus familiares y amigos. Gracias a los comentarios que surgieron, se instó a Cuéllar para que hiciera un montaje en un foro de mayor capacidad. *Natural y figura* (estrenada el 6 de marzo de 1866, en el Teatro Iturbide a beneficio del actor español Eduardo González), comedia de costumbres mexicanas, de dos actos, escrita en verso. *Un viaje a Oriente* (estrenada el 1º de septiembre de 1867 en el Teatro Iturbide), comedia de magia, de tres actos en verso y prosa. Las tres obras que no se presentaron son: *Cubrir las apariencias* (ensayada a principios de septiembre de 1867 en el Teatro Iturbide), *¡Qué lástima de muchachos!* y *El viejecito Chacón*. En el título de esta última encontré variantes en el nombre: H. Byron la consigna como *El viejito Chacón* o bien *El viejo Chacón*, mientras que Belem Clark lo hace como *El viejecito Chacón* (cf. Ignacio M. ALTAMIRANO, “Dramaturgia en México”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1633, 9 de febrero de 1876, p. 2; H. BYRON CARNES, *op. cit.*, pp. 26-33; B. CLARK DE LARA, “Estudio preliminar. v. José T. de Cuéllar. Semblanza biobibliográfica”, en *op. cit.*, pp. 89-90; B. CLARK DE LARA, “José Tomás de Cuéllar. Escritor”, en *José Tomás de Cuéllar*, pp. 23-29; B. CLARK DE LARA, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo...*, p. XLII; Ana Laura ZAVALA DÍAZ, “Los motivos de Facundo: un acercamiento a la figura de José T. de Cuéllar”, en Belem Clark de Lara y Elisa Spekman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, pp. 320-321; y A. L. ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos, 1869-1870, 1871, 1890*, pp. XLVII-XLVIII).

²³ Es la única obra de este género que se publicó. De ella se hicieron dos ediciones, la primera bajo el sello editorial de Juan R. Navarro en 1855. La segunda fue incluida en el mencionado volumen de *Obras poéticas* (1856), Ediciones de El Republicano.

representación, el ambiente y la presencia de un ansioso público que tenía más cercano el referente inmediato que la enmarcó: los inicios de la Guerra de Independencia.

Por lo que respecta a su valor estético, es evidente cómo iba formándose un escritor atento, mas no muy diestro; él mismo reconoció esta limitación al consignar en la “Advertencia”: “Por eso doy ahora a la prensa este drama, que presento no más como un ensayo, convencido de que adolece no sólo de los defectos nacidos de mi incapacidad, sino de aquellos en que es preciso incurrir cuando no se tiene la experiencia práctica de los efectos teatrales”.²⁴ En diálogos ligeros versificados quiso pintar el espíritu fundador y plantear una idea de reforma, lo cual se evidencia en la discusión suscitada entre don Pedro, símbolo del orden colonial, y Fernando, representante de la actitud nacionalista; en la siguiente estrofa el último dice:

*Padre, los hijos de este suelo,
hermoso como Edén, de mil colores,
si sufren los rigores
de la dominación, si las cadenas
han arrastrado ya del servilismo,
la sangre que circula por sus venas
hierva al fuego voraz del patriotismo;
y aunque agobiados por la injusta suerte,
prefieren siempre al deshonor, la muerte.*²⁵

Con la señalada sencillez dialogal, Cuéllar plantea el conflicto del patriotismo, de acuerdo al cual los personajes se configuran según una moral ideal: en la historia triunfa la lealtad entre los hombres sobre el sentimiento de amor y la bandera política. La tensión se resuelve al cumplirse un pacto de amistad entre don Pedro y Fernando:

*Don Pedro: [...] Dejar... ¡ay Dios!... a la... esposa
libre campo... a... sus... amores*

*Fernando: ¡No, Pedro; jamás! Un muro
puso entre los dos la suerte...
nunca me uniré tu muerte
con Julia: yo te lo juro!...*

²⁴ J. T. de CUÉLLAR, *Deberes y sacrificios*, en José Tomás de Cuéllar, p. 172.

²⁵ *Ibidem*, p. 212.

Don Pedro: ¡Gracias!

*Julia: Sí, yo te lo fío;
viviré sola llorando...*

Don Pedro: Dios... lo... quiere...

*Padre Carlos: Sí.*²⁶

En la pincelada final y como un acto altamente significativo, los hechos son respaldados por un representante eclesiástico, indicio de que el poder de la Iglesia continuaba validando una moral católica.

Respecto a su público, se sabe que recibió con agrado y vehemencia sus obras; puede ser que al presenciarlas se sintiera identificado, ya que la sociedad era objeto del hecho artístico. La aceptación que consiguió con aquella primera presentación se mantuvo en sus montajes *Azares de una venganza* (1857) y *Natural y figura...* (1866), título que aludía a una expresión proveniente de la tradición popular, cuya forma completa era “natural y figura, hasta la sepultura” (dicho equivalente al que en nuestros días se conoce como “genio y figura, hasta la sepultura”).²⁷ Esta comedia de costumbres mexicanas al parecer fue la más aplaudida de las que escribió Cuéllar, por su clara intención nacionalista.

Ahora bien, de la lectura de su citada obra impresa resalta la prontitud con la que se resuelve el conflicto. Podría pensarse que su teatro, en tanto que expresión artística, conjuntó entre sus múltiples destrezas la concisión, en la cual destacaría la habilidad del autor. Más tarde, Cuéllar aprovechó esa agilidad y prontitud para crear escenas y diálogos en sus novelas. En este sentido, puede decirse que Cuéllar miró la problemática de su tiempo y usó su capacidad crítica para traducir y condensar los cambios sociales en un tono sencillo y didáctico; su tema fue la sociedad y el objeto, la moral, aspectos que serían tratados a detalle en su producción literaria y crítica en numerosas ocasiones durante los años posteriores. Como dramaturgo, Cuéllar obtuvo sus mayores triunfos en el breve lapso de 1855 a 1869; es decir, sus obras se produjeron y fueron vistas en la época de transición de la República al Segundo Imperio, y de éste a la restauración de la República. Gracias a los críticos y

²⁶ *Ibid.*, p. 227.

²⁷ No fue la única vez que Cuéllar se inspiró en los dichos populares para dar nombre a alguna de sus obras, basta con traer a colación el título de su novela *Baile y cochino...*, que se refiere al conocido dicho de la época: “baile y cochino, el del vecino” (*vid.* nota 20 de este capítulo).

articulistas de aquel período no se ha olvidado el afecto con que el público recibió aquellas puestas en escena, el impacto de sus funciones y los premios que lo honraron.²⁸

Más allá de esto, Facundo no sólo se conformó con ser un autor dramático, sino que también peleó por la promoción de los montajes nacionales, inquietud que lo llevó a buscar la remuneración de los escritores de teatro, así como a la creación de escuelas de actuación y hasta una editorial cuyo nombre sería Galería Dramática Mexicana;²⁹ al respecto también se sabe de la instauración de la empresa teatral “Compañía Dramática del Liceo Mexicano” a su cargo.³⁰

La mayoría de las fuentes consultadas aseguran que los textos dramáticos que escribió Cuéllar continuaron usando la estructura versificada muy común durante la época, por lo que puede pensarse que su labor poética no estuvo en ningún sentido interrumpida o segmentada entre la poesía y el teatro; en otras palabras, el autor experimentó por poco más de una década dentro del quehacer poético *ad hoc* con su momento. Sin embargo, es interesante destacar que una de sus últimas creaciones teatrales, la “comedia de magia” *Un viaje a Oriente* (1867), fue concebida en verso y en prosa, combinación innovadora hasta entonces en su estilo. A pesar de que había escrito algunos trabajos prosísticos poco notorios, no fue sino hasta ya restaurada la República cuando comenzó a desarrollar con asiduidad esta forma, en artículos y novelas, como se observará en seguida.

²⁸ Cf. ANÓNIMO, “Beneficio”, en *La Orquesta*, 2ª época, t. II, núm. 20 (10 de marzo de 1866), p. 3. Aunado a su éxito como escritor teatral, alrededor de 1871 recibió el cargo de Vicepresidente de la Sociedad Dramática, al respecto comentó: “Honrado con el nombramiento de vicepresidente de la Sociedad Dramática, y en los momentos de proceder a la formación de los estatutos que deberán someterse al examen y discusión de la misma sociedad, he pesado maduramente toda la gravedad del cargo, y he medido toda la responsabilidad que asume el carácter con que la reunión me ha investido. / Varias veces me he ocupado de la moral del teatro, ya con el carácter de autor dramático, ya en lo privado, o bien emitiendo mis opiniones en artículos, que se han publicado en varios periódicos; pero nunca me había visto honrado con un nombramiento de confianza, que me obliga a aceptar cierta responsabilidad en asunto de una importancia tal vez todavía poco comprendida entre nosotros” (J[osé]. T[omás]. de CUÉLLAR, “El teatro en México”, en *El Federalista*. Periódico Político y Literario, t. I, núm. 32, 7 de febrero de 1871, p. 2).

²⁹ Cf. Luis Mario SCHNEIDER, *La Ilustración Potosina (1869-1870)*, p. 7. El año de 1866, en una carta emitida a Eduardo González, Cuéllar señala sus intereses en el género dramático: “Mi solo deseo ahora es ver en la escena mexicana producciones que, superiores a las mías, den a mi patria la honra que debía ya haber alcanzado por las letras” (J. T. de CUÉLLAR *apud* ANÓNIMO, “Gacetilla. Teatro Iturbide”, en *La Sociedad*, 3ª época, t. VI, núm. 1075, 5 de junio de 1866, p. 3). Después del Segundo Imperio, Facundo fue uno de los promotores del teatro con la formación del Liceo Mexicano en el que participaban Ignacio M. Altamirano, Manuel Peredo, entre otros (*vid.* Alicia PERALES OJEDA, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, pp. 70-80).

³⁰ Cf. B. CLARK DE LARA, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo...*, p. XLII.

3. EL RETRATO DEL NARRADOR

En el México independiente, la novela fue un género de gran importancia, no sólo por la técnica o los recursos narrativos que experimentó, sino porque representó un fenómeno evolutivo de difusión y masificación de las letras nacionales, como *El Periquillo Sarniento* en 1816 o *El pistol del Diablo* en 1845-1846. La novela atravesó por complejas y heterogéneas etapas, de las cuales sobresalen la tendencia romántica, la costumbrista, la realista, por mencionar algunas.

Durante la República Restaurada, Facundo, al igual que muchos otros profesionales de la literatura, se consagró al proyecto cultural liderado por Altamirano, cuya prioridad fue, a partir de las publicaciones en periódicos y revistas, engrandecer las letras mexicanas dotándolas de una imagen propia y, sobre todo, de un espíritu nacionalista; dicho proyecto debía enmarcar los acontecimientos más significativos del país, revalorizar los espacios y fijar la fisonomía de los tipos sociales, con el objetivo de enaltecer al país entero.

En contraste, el movimiento literario dio un giro al experimentar con distintos temas y formas los años posteriores al juarismo. Así, el interés nacionalista se fue opacando por la tendencia modernizadora de apertura y adaptación al cambio.

Entre estos dos momentos histórico-culturales, Cuéllar confeccionó una singular prosa que, además de ser nacionalista, intentó sumarse a la modernización de las letras mexicanas, como expondré en los próximos apartados.

4. PRIMER CICLO (1848-1870)

Cercano al escenario hostil de las intervenciones e inestabilidades político-sociales de medio siglo, Cuéllar inició el trayecto hacia la expresión prosística que, años después, se convertiría en el emblema de la modernidad de la literatura. Los diarios de la capital le dieron la oportunidad de acceder al ambiente periodístico, en el que comenzó esbozando historias y escribiendo revistas contemporáneas, así fue como alternó la creación de los artículos con la ficción. Por ejemplo, en *La Ilustración Mexicana* (1851) “compuso un número considerable de artículos en prosa” y, aunque esta forma coexistió con sus textos en verso, al decir de H.

Byron, su “estilo no se parece en nada al de las obras que le hicieron famoso”³¹ tiempo después, ya que estuvieron más apegadas a la escuela romántica tan en boga. Entre sus primeras obras se encuentra *El carnaval* (1852), una breve composición delineada por los convencionalismos de dicha tradición: el amor frustrado, el engaño y la resignación; del mismo corte fue “Visiones de la noche (Fantasía)” de 1852.³²

A dos años de haberse restaurado la República, durante su estancia en San Luis Potosí, Cuéllar publicó, además de revistas y otros artículos, *El pecado del siglo* novela histórica, en la que Belem Clark asegura

Cuéllar puso en juego dos mundos ya divergentes: el colonial frente al preindependentista; dos entes sociales: el español europeo –se refiere en particular al peninsular o gachupín–, en oposición al español americano –o criollo–, y dos ideologías: la dogmática religiosa en choque con la «ilustrada», cuya base fue la razón. Desde la circunstancia del narrador/autor debo agregar la propia ideología del escritor: el positivismo.³³

y en la que siguió los planteamientos teóricos del grupo liberal al que perteneció, pues con ella afirmaba a México como un Estado consolidado, es decir, revaloraba la historia del país. Su siguiente texto, *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren tomada del “carnet” de Facundo*, fue publicado en doce entregas en *La Ilustración Potosina* (1869-1870); esa misma revista albergó *Novela por vapor*, creación corta y sencilla, que significa una burla de los principios románticos. Un año más tarde en las páginas de *El Federalista* (periódico a cargo de Manuel Payno) se dio a conocer *El comerciante en perlas* (1870-1871), bajo la firma de J. T. de C.³⁴

³¹ H. Byron Carnes, *op. cit.*, p. 44.

³² Cf. J. T. de CUÉLLAR, “El carnaval”, en *La Ilustración Mexicana*, t. II (1851) [sic], pp. 514-524; además J. T. de CUÉLLAR, “Visiones de la noche (Fantasía)”, en *ibidem*, p. 480. Este singular texto, en el que se muestra una cara poco conocida de Cuéllar, describe un típico ambiente sombrío explotado por el romanticismo: “Cuando la noche está lóbrega y sombría me parece percibir en el viento fantásticas figuras. Sobre una ráfaga viene un ángel negro, de alas vaporosas, ceñida la sien de adormideras, y trayendo una copa donde guarda narcóticos: de su pecho escapa un rumor prolongado... son los ruidos incomparables de la noche... Trae un séquito numeroso de aves siniestras, que graznan o lanzan por pausas un chirrido aterrador” (p. 480).

³³ B. CLARK DE LARA, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo...*, pp. LXVI-LXVII. Para un conocimiento más amplio y detallado de la concepción y publicación de esta novela, consultar el volumen I de las *Obras* de Cuéllar editado por Belem Clark de Lara.

³⁴ Obra que fue rescatada en 1997 por Luis Mario Schneider (*vid.* *Bibliohemerografía directa*). Quiero aclarar que para ese entonces Facundo demostró estar consciente de sus aptitudes novelísticas, basta revisar los títulos y subtítulos de sus obras, los cuales confirman la orientación que el autor le dio a cada texto: *Ensalada de pollos*.

Cuéllar se ubicó en el grupo de escritores mexicanos que fueron famosos por la vía novelística, por lo que los lectores de su obra no sólo abarcaron la esfera intelectual, sino que su perímetro fue más amplio, pues incluyó sectores de clase media letrada e incluso un considerable público femenino, lo cual iba acorde con el deseo juarista de definir y homogeneizar a la nación, como se expuso en el capítulo anterior.

5. SEGUNDO CICLO (1871-1872)

Como la última fase del ciclo anterior, el segundo período de la novelística de Cuéllar está ubicado en un escenario dominado por los postulados teóricos de Altamirano, que se analizará con mayor detenimiento más adelante. A partir de junio de 1871 se inició la publicación de la colección *La Linterna Mágica*. Este interesante proyecto compiló seis novelas del autor tan sólo en dos años, ya que en 1872 fue suspendido porque Cuéllar tuvo que viajar a Washington en una misión diplomática.³⁵ Esta “primera época” de *La Linterna* incluyó: *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del “carnet” de Facundo* (en versión corregida y ampliada), *Historia de Chucho el Ninfo. Con datos auténticos, debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)*, *Isolina la ex-figurante (apuntes de un apuntador)*, *Las jamonas. Secretos íntimos del tocador y del confidente*, *Las gentes que “son*

Novela de estos tiempos que corren..., *El comerciante en perlas. Novela americana...*, *El pecado del siglo. Novela histórica...*, etcétera.

³⁵ Cuéllar perteneció al cuerpo diplomático de México de 1872 a 1890, etapa en la que realizó distintas actividades fuera y dentro del país, las cuales no limitaron su genio literario. Entre sus cargos se encuentran Oficial de la Legación de México en Washington, Secretario en la misma Legación, Encargado de Negocios, Oficial Agregado de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Jefe Interino del Departamento Comercial de la Secretaría, Oficial Mayor, Jefe de la Sección Primera y Oficial Mayor de la Secretaría hasta 1890, cuando terminó sus funciones. Además de estas responsabilidades Cuéllar participó activamente en el área educativa (cf. *Cuéllar de T., José, I, Su expediente*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo General, Año de 1872 a 1885, Expediente 1/131/447, Legajo I, 1ª parte, Folios 174; también cf. *Cuéllar de T., José, II, Su expediente*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo General, Año de 1886 a 1922, Expediente 1/131/447, Legajo II, 2ª parte, Folios 194). La prensa de su tiempo solía dar noticia de la ubicación y las labores que efectuaban los diplomáticos en el extranjero, es por ello que a través de ese medio también se pueden reconstruir ciertos hechos de la vida del escritor, vid. por ejemplo ANÓNIMO, “Gacetilla. El sr. Cuéllar”, en *El Eco de Ambos Mundos*, año IV, núm. 33 (7 de febrero de 1873), p. 3, que asienta lo siguiente: “Dice el *Cronista* de Nueva York, fecha 1 de enero. / «Hemos tenido el gusto de saludar personalmente a este distinguido poeta mexicano, que viene destinado a la legación de su país en Washington, para donde saldrá en breve. Nos proponíamos dar algunos pormenores de su residencia en la Habana, pero la aglomeración de materiales, debida a la llegada de varios correos, nos obliga a aplazar por hoy nuestro propósito. Esperamos que su permanencia en este país le sea grata, y que sus deberes diplomáticos le dejen algunos ratos desocupados para enriquecer nuestra literatura con sus inspiradas concepciones»”.

así” (*Perfiles de hoy*) (2 tomos) y *Gabriel el cerrajero o las hijas de mi papá*, todas bajo el sello editorial de Ignacio Cumplido, viejo conocido de Cuéllar desde *La Ilustración Mexicana* en 1851.³⁶ Tal conjunto conservaba un eje conductor que fue el estudio social de las costumbres.

Fuera de *La Linterna* hay otras producciones en prosa escritas en el mismo período pero que no consiguieron reunirse en algún libro son: *Las Posadas* (1871) y *El hombre-mujer. Novela por Facundo con la colaboración de Mr. Alejandro Dumas (hijo)*, obra inconclusa publicada en 1872.³⁷

Como se puede observar la producción novelística de Facundo fue muy abundante en este ciclo, por ello creo conveniente revisar brevemente cuál era la situación de dicho género en aquel tiempo. En el contexto literario de finales de los sesenta y principios de los setenta, la crítica hacía recapitulaciones de las novelas publicadas y tendía un puente con las que apenas veían la luz. Uno de los más interesados en el tema fue el maestro Ignacio Manuel Altamirano, quien en sus *Revistas literarias* ofreció un amplio horizonte de la evolución del género en el país, comparándolo con el desarrollo que tuvo esta forma textual en naciones como Alemania, Francia e Inglaterra. Con la declaración lapidaria “la novela es el monumento literario del siglo XIX”, Altamirano inauguró sus estudios sobre la literatura nacional en los que se examinaba tanto la poesía como la novela desde distintos ángulos (historiografía, filosofía, etcétera). En una de las citadas *Revistas* puso la novela en el mismo nivel que los inventos revolucionarios de la centuria en curso: “la novela del siglo XIX debe de colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto fabril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor. Ella contribuye con todos estos inventos del genio a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres”.³⁸

³⁶ La información bibliográfica de Cuéllar fue consultada en los siguientes estudios, los cuales hablan a detalle acerca tales novelas: H. BYRON CARNES, *op. cit.*, pp. 44-69; B. CLARK DE LARA, “José Tomás de Cuéllar. Escritor”, en *José Tomás de Cuéllar*, pp. 54-56; B. CLARK DE LARA, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo...*, p. XLV; A. L. ZAVALA DÍAZ, “Los motivos de Facundo: un acercamiento a la figura de José T. de Cuéllar”, en B. Clark de Lara y E. Spekman Guerra (eds.), *op. cit.*, p. 325; A. L. ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, pp. L, LXXV-LXXVI, y LXXXIX, respectivamente; y A. L. ZAVALA DÍAZ, “«Yo nunca escribo una novela sin que me la pidan»: José Tomás de Cuéllar escritor de novelas por entrega”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Dos siglos de narrativa mexicana, vol. I. Siglo XIX*, pp. 155-180.

³⁷ Cf. A. L. ZAVALA DÍAZ, “«Yo nunca escribo una novela sin que me la pidan»: José Tomás de Cuéllar escritor de novelas por entrega”, en R. Olea Franco (ed.), *op. cit.*, pp. 155-180.

³⁸ I. M. ALTAMIRANO, “Revistas literarias de México... [1868]”, en *Obras completas XII...*, p. 48.

La “utilidad del género” plantea una concepción moderna que se vislumbraba ya en los trabajos literarios y que consistía primordialmente en el “progreso de las letras” (tendencia adoptada pocos años antes por el positivismo en el orden educativo). Desde esta línea, la novela constituyó en esencia una forma capaz de definir la personalidad cultural de cada pueblo, y en consecuencia la imitación de temas y tratamientos extranjeros fue reprobada por la élite literaria, pues desfiguraba el retrato de la nación. Altamirano creía necesario trabajar con temas más regionales que plantearan una problemática interna y no con situaciones alejadas del contexto nacional; el entorno permitía entonces emitir este tipo de juicios cuyo fin era impulsar la construcción de una identidad propia por medio de la literatura. Bajo este argumento, se le veía como un género particular e importante, pero sobre todo novedoso, en el que la composición y la estructura debían conformar una unidad a beneficio del ideal liberal nacionalista.

De acuerdo con estas precisiones, el escritor de la República disponía de los elementos inspiradores para crear: tensiones políticas y sociales, conservación o cambio en las tradiciones, la educación de las generaciones más jóvenes, etcétera. Así, era indispensable apartar los disfraces de la novela y “buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas”, según un artículo citado por Altamirano.³⁹

El planteamiento del Maestro llevó a la novela a un lugar superior, dejando atrás a la poesía y al teatro. Pese a que la lírica había sido uno de los medios predilectos de transmisión de lo nacional, el género novelístico sobresalió por representar además de la transformación, la innovación a la que entraba el país en esa etapa. En efecto, la predominancia de la novela es multifactorial. Sin embargo, no me es posible afirmar que ésta haya sido la causa por la que en ese período Facundo se dedicó con mayor compromiso a la novela que a los géneros anteriores, aunque sí puedo asegurar que sus obras narrativas fueron leídas dentro de ese entorno ideológico.

Ahora bien, de acuerdo con Altamirano, el proceso de creación de la novela debía considerar al lector, quien resultaba imprescindible dentro del proyecto modernizador que consistía en civilizar y educar. Este motivo también fue recurrente en la obra facundiana. Para

³⁹ I. M. ALTAMIRANO, “La literatura en 1870. La novela mexicana”, en *op. cit.*, p. 231.

hacer la lectura más sencilla, elementos como el ambiente o el escenario no debían ser del todo imaginados, sino vistos y sentidos, con referencias conocidas; mientras que los personajes debían estar caracterizados como creaciones humanísimas, tendencia que Cuéllar trabajó en las narraciones del citado ciclo: “Y no se crea [el lector] que describimos en Chucho un ser fantástico, novelesco, y que a fuer de aparentar originalidad le prestamos tintas de nuestra propia cosecha, no señor; por desgracia en esta época y en esta sociedad abundan estos adeptos del escándalo y de la inmoralidad”.⁴⁰

6. TERCER CICLO (1882-1886)

Con una ausencia de casi diez años, Cuéllar volvió al país en 1882 por razones de salud; ya instalado en la capital retomó su empresa como escritor, cuyo principal foro fue la prensa capitalina. En ese momento Facundo mostró notables cambios en la elaboración de sus textos. En cuanto al lapso de 1882 a 1886, las diferencias con sus etapas anteriores son significativas. Así desfilan novelas como *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino...* (1885), con el mismo formato por entregas tan socorrido. Es cierto que para entonces Cuéllar había establecido un estilo, no obstante éste se modificaría, tal vez en parte por su experiencia profesional que lo llevaría a comparar los parajes modernos con el estado material de su patria, pues hay que recordar que trabajó en la Legación Mexicana, lo cual le permitió confrontar los avances de Estados Unidos con los de México.⁴¹

Ya más experimentado tanto en las artes de novelar y en la crítica periodística, en sus últimas novelas se aleja de una posición nacionalista oficial para denunciar la gravedad de un

⁴⁰ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Historia de Chucho el Ninfo*, pp. 138-139.

⁴¹ El espíritu crítico de Cuéllar señala con precisión y sin temor las deficiencias que sumen al país, tal y como vemos en un artículo titulado “El aguador”: “Las últimas obras [hidráulicas] que hemos visto son las de los Estados Unidos de América; obras en las que las grandes máquinas de vapor, los *reservoirs* y la entubación perfecta, han venido a realizar el gran adelanto, en el uso del agua potable [...]. / El agua en New York, por ejemplo, no llega a la ciudad, sino después de haber recorrido algunas millas en grandes tubos de fierro, de donde las toman bombas poderosas para formar depósitos inmensos y elevados donde el agua se asienta, se airea y se filtra, para volver a entrar en la cañería con la presión que necesita para ir a buscar el aguamanil del baño de un tercer piso [...]. / Nosotros tenemos las obras hidráulicas que nuestros ascendientes (Dios los bendiga) tuvieron la amabilidad de construir el año de 1500; tenemos el manantial de los Leones, que se va agotando a gran prisa por la tala de árboles, que es la manera que las ciudades tienen de suicidarse lentamente [...]. *Mientras la juventud se suicida en las cantinas y en otras partes, la ciudad se suicida talando bosques y aglomerando fabulosas cantidades de gases deletéreos*” (FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “El aguador”, en *José Tomás de Cuéllar*, pp. 623-624; las cursivas son mías).

progreso ficticio, emanado del proyecto modernizador que apoyó el estado porfiriano. Esta postura crítica es tratada con diferentes recursos en sus novelas que en los artículos periodísticos, fue construida a partir de una estética de contrastes, como se analizará más adelante.

Gracias a investigaciones recientes se sabe que sus últimas novelas, antes de salir en forma de libro, fueron escritas por entregas en distintos periódicos mexicanos: *La Noche Buena. Negativas tomadas del 24 al 25 de diciembre de 1882* (1883), *Los fuereños* (1883), además de la novela inconclusa *El divorcio* (1883-1884) publicadas en *El Diario del Hogar*, y *Baile y cochino...* (1885) en *La Época Ilustrada*.⁴² Por lo que respecta a *Baile y cochino...*, además, se sabe que tuvo dos ediciones posteriores a su publicación en periódico; la primera a cargo de la Tipografía Literaria de Filomeno Mata en 1886, y la segunda, en la segunda época de *La Linterna Mágica* por la Tipo-Litografía de Espasa y Compañía en Barcelona hacia 1889.⁴³

Para un análisis más puntual de este último ciclo es necesario preguntarse qué elementos escogió Facundo para representar esos puntos de conflicto que debían ser “rescatados” de las fauces insaciables de la modernidad. Indago que fueron aquellos que no habían entrado en el esquema liberal que apelaba, entre otras cosas, al mejoramiento moral; por esta razón creo que la novelística de la época final de Facundo toma conciencia de los proyectos políticos y sociales que no consiguieron consolidarse y que afectaron diversos estratos de la sociedad mexicana, a pesar de los ideales nacionalistas defendidos por la propuesta literaria de Ignacio Manuel Altamirano unas décadas atrás, la cual se revisará a continuación.⁴⁴

⁴² Cf. A. L. ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, p. XCI; asimismo vid. J. T. de CUÉLLAR, *Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, en prensa). Su novela *El divorcio* no se incluyó en *La Linterna Mágica*.

⁴³ Hacia 1889 Cuéllar continuó con su ambicioso proyecto *La Linterna Mágica*, el cual concentró veinticuatro volúmenes. La Segunda Época, publicada por las editoriales españolas Espasa y Compañía y Hermenegildo Miralles, de Barcelona, además de Blanchard, de Santander, agrupó la mayor parte de la obra en prosa de Facundo, sus primeros trabajos poéticos, así como también una recopilación de la serie “Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales”, que se publicaron por primera vez el 13 de septiembre de 1882 en el periódico *La Libertad* y hasta 1884 (cf. B. CLARK DE LARA, “Semblanza. V. José T. de Cuéllar. Semblanza biobibliográfica”, en *La Ilustración Potosina*, p. 95).

⁴⁴ Cabe señalar que, a lo largo de los tres ciclos narrativos, un factor definitorio en el proceso de creación fue la fragmentación de las historias adecuada a las entregas, ya que la mayoría de sus novelas –excepto *El pecado del siglo*– en un primer momento se diseñó como folletín, forma textual cuya influencia provenía de escritores franceses como Alejandro Dumas, padre, y Eugène Sue, por nombrar algunos. Esta técnica respondía a intereses comerciales que involucraban al tiraje y, por ende, a la industria editorial. En la novela de folletín, en general, se

Respecto a los descritos ciclos prosísticos de Facundo, me parece que, como expuse, la segunda etapa siguió a grandes rasgos los lineamientos de la novela asentados por Altamirano, los cuales se preocupaban de la formación de las nuevas generaciones, a diferencia de su última etapa, en la que retrató una nueva tradición, consecuencia de las rupturas consecutivas, tanto en el orden político como en el social: poco interés por definir una imagen propia, aceptación de las corrientes que provenían de los países de avanzada. La idea de progreso rígido desprendida de la filosofía positivista tornó a una más flexible, de intenciones evolutivas más que de paralización, las últimas décadas del siglo. El oficio de novelista que había ejercido Cuéllar con gran entusiasmo los años de consolidación de la República juarista entró a un nuevo panorama hacia la época porfiriana.

Facundo venía pintando la moralidad tambaleante desde la primera serie de *La Linterna Mágica*, pero no fue sino hasta el final de su carrera cuando habló con mayor precisión de la crisis de las costumbres por la intromisión de los nuevos modelos culturales y de progreso o mejoras materiales en la sociedad. Bastaron a Facundo unos pocos tipos sociales para expresar de modo ejemplar la dinámica establecida entre la clase media y los menos privilegiados, resultado principalmente del proceso modernizador. En algunas de sus historias pasan a segundo plano las pasiones y los enredos amorosos, para ceder importancia a las ambiciones por el dinero y el estatus; en esas relaciones no conmueven los sentimientos, sino que provocan el rechazo y la indignación de quien las lee a partir de una ironía y jocosidad dominantes.

pretendía “vender una realidad a través de una transgresión de la misma capaz de seducir a una gran masa de personas” (Pilar APARICI e Isabel GIMENO, “Prólogo. Justificación y límites de una antología” a *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, p. IX). De tal suerte que la introducción a una modernidad económica dominó en principio a este tipo de producción. No hay que perder de vista que el movimiento moderno provocó que el folletín fuera objeto de una “lectura masiva” y, por tanto, de un conocimiento compartido de cierta “realidad”. Estructuralmente, dicho método “juega también con la curiosidad del lector que mantiene en vilo a través de la técnica típica de cortar la intriga a final de capítulo, de abrir interrogantes no resueltos hasta numerosas páginas después” (*ibidem*, p. X), lo que motivaba a continuar con la lectura. Tal composición es considerada de mínimo valor literario, pues, de continuo, sus fórmulas de presentación eran similares: la simplificación de situaciones frente a la descripción detallada, la voz del narrador, los personajes tipo, etcétera. Generalidad que es inválida para algunas obras y, desde mi perspectiva, para las novelas de Facundo.

7. LOS COLORES DE LA LINTERNA

*¿Dónde está Cuéllar, dónde está su gloria,
dónde lo buscamos nosotros y lo buscaron nuestros antecesores
y lo buscarán nuestros hijos?...*

Antonio de la Peña y Reyes, *Muertos y vivos*

A pesar de las diferencias antes enunciadas, la gran mayoría de las novelas de Facundo ha sido acriticamente clasificada como costumbrista, tal vez debido a la focalización de la configuración social que presenta; por ello creo importante esbozar algunos rasgos del llamado costumbrismo para intentar definir qué propuesta estética es la que desarrolló Facundo en sus escritos y cómo transitó a lo que denomino una modernidad literaria.

Se dice que el costumbrismo proviene de la prensa en forma de artículos. Con el tiempo, dicha forma llegó a establecerse como un recurso más dentro de la novelística decimonónica.⁴⁵ La dificultad para acotarlo parte de su cualidad fronteriza pues se sitúa entre el ensayo y el relato: “Considerado exclusivamente literatura nacionalista, [el costumbrismo] tuvo sin embargo un origen europeo; entendido como discurso moral, su planteamiento primero lo alejaba precisamente de la intencionalidad del sermón. Forma narrativa difícil de definir, está muy cerca del cuento, cuando no es una suerte de narración breve, pero se la denomina «artículo de costumbres»”.⁴⁶

Existen diversos críticos (en su mayoría ibéricos) que han intentado aclarar las particularidades que lo definen como: a) una forma narrativa, cuya principal inspiración son los tipos y escenas nacionales o regionales que presentan una realidad propia (no necesariamente objetiva, sino más bien ideal), de veracidad comprobable en documentos o en la propia historia; b) textos satíricos o didácticos que planean una enseñanza moral; y c) escritos descriptivos, por su poca o nula trama argumental.⁴⁷ En general, estos estudios se han

⁴⁵ Acerca de ello Joaquín Álvarez Barrientos comenta: “Quizá parte de la incompreensión que el género padece y de su indefinición se deba a que se trata de literatura de creación y observación presentada en periódicos, razón por la que recibe el nombre de artículo, que la relaciona con lo ensayístico” (J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, “Acreditar el costumbrismo”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 637, enero 2000, p. 3).

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Cf. *ibidem*, pp. 3-4; José ESCOBAR, “La crítica del costumbrismo en el siglo XIX”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 637 (enero 2000), pp. 5-7; y Margarita UCCELAY DA CAL, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)...*, pp. 16-17.

centrado en la literatura española de la primera mitad de la antepasada centuria. Algunas de esas ideas son de gran ayuda para poder caracterizar el desarrollo del costumbrismo en México, ya que ciertas singularidades se asemejan a tal caso. Sin embargo, éstas no precisan las cualidades necesarias para el conocimiento de las letras en el país, pues, mientras en el contexto ibérico, “El costumbrismo [fue] un fenómeno literario nacido al amparo de la transformación revolucionaria de la estética dieciochesca. El ansia de identificarlo, en el siglo siguiente, con «esencias autóctonas» [fue] un resultado de la reacción del Romanticismo conservador contra la revolución cultural burguesa propugnada por la Ilustración, de la cual la mimesis moderna es una manifestación”.⁴⁸ En México, el deseo común era apartarse de la influencia española, descubrir (si no es que hasta diseñar) una identidad que aclarara y fundara el ser mexicano, para cumplirlo intentaron despojarse, en cierta medida, del sello español que había sido un factor definitorio en la literatura de principios del XIX. Para los escritores mexicanos no era lo dieciochesco lo que tenía que ser sepultado, sino más bien el pasado colonial que los había nublado por años.

Fue a mediados del siglo XIX cuando el nacionalismo se engastó en la corriente costumbrista, pues el afán de identificación en las letras iba a tono con la alusión a lo propio; de ahí se explican las numerosas poesías dedicadas a sitios emblemáticos de México (como el río Atoyac), o de los tipos nacionales (por ejemplo, el payo o la china poblana). En general, el costumbrismo se interesó por trazar lo más “representativo” de la sociedad. Desde esta perspectiva, cada objeto de estudio, retrató los conflictos de la vida cotidiana con sencillez y poca profundidad, a partir de la descripción y el consejo moral. Por esas fechas, Guillermo Prieto escribió un texto iluminador acerca del artículo de costumbres que, en gran medida, preconizó lo que fue y lo que sería de él en años posteriores:

Los cuadros de costumbres son hijos legítimos del periodismo, como la empleomanía, de las revoluciones; mejor dicho, el primitivo pensamiento filosófico degeneró en una especie de comodín, para llenar las insaciables columnas de un periódico. De ahí nacieron esa multitud de artículos estrambóticos, caracteres, tipos, reseñas y bosquejos: de ahí se criaron recursos para acallar las exigencias del cajista y del editor desinteresado y filántropo.

Los cuadros de costumbres en todos los países, ofrecen dificultades, porque esas crónicas sociales, sujetas al análisis de todas las inteligencias, esos retratos vivos de la vida común, que pueden calificarse de una sola ojeada, comparándolos con los

⁴⁸ J. ESCOBAR, art. cit., p. 7.

originales, requieren de sus autores, observación prolija y profunda del país en que escriben, tacto delicado para presentar la verdad en su aspecto más risueño y seductor, y un juicio imparcial, enérgico y perspicaz, que los habilite para ejercer con independencia y tino la ardua magistratura de censor.⁴⁹

El señalamiento de Prieto acerca del artículo de costumbres en tanto que forma híbrida de una serie de elementos sociales, me permite indagar en lo que podría ser una característica nuclear de esos textos: la base descriptiva. En este mismo artículo el autor insta a los futuros escritores a que tomen esta vía, pues es una manera de fijar una época:

Pero no por esto debe desmayar el escritor de costumbres; sus cuadros algún día serán como las medallas que recuerdan una época lejana; serán como las señales que haya ido dejando la sociedad al internarse en el laberinto de las revueltas políticas, y que marcaron un día su punto de partida; serán como el tesoro guardado bajo la primera piedra de una columna, que recuerda a las edades futuras el nombre de una generación que ya no existe.⁵⁰

Por lo que respecta al costumbrismo en Facundo tomaré en cuenta tres componentes antes mencionados: el descriptivo, el satírico-didáctico y la representación de la realidad. Además para descubrir las particularidades del costumbrismo en este escritor, utilizaré el concepto “mímesis costumbrista” acuñado por José Escobar, el cual consiste en “una concepción moderna, burguesa, de estética según la cual lo local y circunstancial va a constituir el objeto de la imitación artística”, y cuyo principio fundamental es “la consideración de la naturaleza humana modificada por las costumbres locales, por la sociedad, en un momento histórico determinado”.⁵¹

En las novelas facundianas, la mímesis costumbrista consistió en tomar tipos de clase media y recrear lugares emblemáticos de la ciudad (cafés, restaurantes, tertulias, teatros) influidos por la renovación material del momento. Gracias a su capacidad de observación y reflexión, Cuéllar logró trazar las líneas precisas de figuras que formaban la fauna capitalina (lagartijos, jamonas y, por supuesto, pollos,) y a las que consideró significativas de la época:

⁴⁹ G. PRIETO, “Literatura nacional. Cuadro de costumbres”, en *Obras completas II...*, p. 402.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 406.

⁵¹ J. ESCOBAR, art. cit., p. 7. Reconozco las diferentes visiones acerca del costumbrismo en el siglo XIX, no obstante me apego a lo propuesto por Escobar ya que, desde mi perspectiva, lo expresado por él se acerca más al fenómeno de creación de Cuéllar.

cuando el pollo es *tempranero*, cuando es de los pollos, de éstos que abundan, sahumados con los humos de la Reforma, echados a perder por el soplo de las malas costumbres, entonces el pollo en vez de amar, corrompe; en vez de esperar, desespera, en vez de detenerse, se precipita, y el neófito de la inmoralidad moderna, aspira al Lovelace, al Riosanto, al héroe fascinador de la novela, y de un amor muy santo, porque el amor siempre nace bueno, hace un amor criminal, y de un vergel hace un pantano.⁵²

Fue así que aquel costumbrismo formal (más descriptivo) en esta narrativa se va tornando en uno más crítico, casi fisiológico, en el que la reprobación de la indiferencia de las nuevas generaciones revela el lado contrario de las buenas conductas morales; ejemplo de ello es la galería que presenta Facundo, en la que se distancia de los modelos románticos fijados en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres mexicanas* (1854),⁵³ ya que los suyos son seres que dañan el progreso de la nación.

El costumbrismo facundiano empleó el paradigma conocido (descripción satirización, consejo moral), pero los llevó a otros terrenos. Su narrativa ofrece elementos de la estructura social que se contraponen para definir la lucha entre lo viejo, a veces representado por la tradición, y lo nuevo, identificado sobre todo en las transformaciones, las nuevas tendencias, los inventos, etcétera. Esto queda trazado en las relaciones entre los liberales instruidos y los arribistas, los payos que reniegan de su origen provincial y que desean adherirse a la capital y de clase media que ocupan sitios privilegiados y hacen valer su poder frente a otros. En cuanto a los sitios por los que Facundo conduce a su lector, éstos parecen ser superficiales, pero sustentan un precepto de la modernidad: el conflicto entre la trivialidad y la identidad nacional. Este punto cobra un sentido crítico cuando la voz del narrador interviene en la

⁵² J. T. de CUÉLLAR, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, p. 35, 18n. Además de la novela, a este tipo confirió unos versos satíricos en *El Renacimiento*: “A todas pica / sin disimulo, / se cree entre todas / como el gran turco, / pica casadas / cual copetudo / señor de hechizos; / y en el reflujo / de sus intrigas / y sus tumultos / y sus desmanes, / se cree el muy chulo / don Juan Tenorio / de nuevo cuño” (FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “El pollo tempranero”, en *El Renacimiento*, p. 363).

⁵³ En este libro colectivo participaron un grupo de autores interesados en representar su propia realidad, ya conocida pero que no se había nombrado: la realidad mexicana; entre ellos se encuentra Hilarión Frías y Soto, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar, Ignacio Ramírez y, curiosamente, el español Niceto de Zamacois. En esta galería de tipos se incluyen algunos de raigambre nacional como el pulquero y la china que, aunque no retraten una realidad ideal, persiguen sentar las bases de una identidad propia. Esto no fue privativo de México, pues hubo una tendencia por escribir colecciones de tipos nacionales, que se originó en Europa las primeras décadas del XIX, a partir del un esquema similar: retratar aquellas figuras que personificaran “fielmente” las costumbres de un lugar. Los títulos se adaptaron según la región a la que pertenecían, sólo que conservaban el nombre genérico “pintados por sí mismos”, como apunta Margarita Ucelay en su estudio sobre el costumbrismo español. Con esa variante se conocen títulos como *Les Français peints par eux-mêmes (1840-1842)*, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1845)*, etcétera (cf. M. UCELAY DA CAL, *op. cit.*, pp. 13-62).

historia para llevar a su lector por el camino de la moral y la educación, ya sea a base de disertaciones o de señalamientos.

Puede decirse que sus historias congregan las esperanzas y temores de una clase social en transformación, y además testifican la contradicción imperante ocasionada por la modernización. En sus novelas, la retórica costumbrista abre el paso al fenómeno moderno que invade la vida de los personajes. En ese cruce se forma la escisión entre lo que se proponía la tradición nacionalista y lo que más tarde se afirmó con el progreso y el orden porfirianos.

Los contemporáneos de Cuéllar recibieron su trabajo novelístico con agrado y aceptación, considerándolo una de las aportaciones más relevantes a las letras, pues, sin apartarse del ideal renovador que tanto se mencionaba, captó con fidelidad el color local que definía una personalidad no sólo literaria, sino de magnitud nacional. Guillermo Prieto, I. Manuel Altamirano o Luis Gonzaga Ortiz no dejaron de reconocer en sus creaciones un ejemplo del camino que debía seguir la literatura en la República liberal: el del progreso. Se dijo que en el género de la novela de costumbres Cuéllar no tuvo rival.⁵⁴ Como he señalado, a partir de entonces, la mayoría de las fuentes que se han dedicado al estudio de la obra de José T. de Cuéllar ha resaltado el costumbrismo como una característica determinante en su producción literaria.

A lo largo de esta investigación me he encontrado con dos tendencias críticas al respecto bien definidas. La primera, difundida a finales del XIX y mediados del XX, juzga a Cuéllar como un escritor costumbrista por excelencia, situado por su grado de importancia sólo después de Fernández de Lizardi, Payno y Micrós. Los autores que fijaron esa lectura el siglo pasado fueron Federico Gamboa, Carlos González Peña, Julio Jiménez Rueda, Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno, Antonio Castro Leal, Ralph E. Warner, José Luis Martínez, por mencionar a los más destacados.⁵⁵

⁵⁴ Cf. I. M. ALTAMIRANO, “La literatura en 1870...”, en *op. cit.*, p. 243.

⁵⁵ Por su influencia en la crítica sobre Facundo, me permito reproducir varias de las afirmaciones que predominaron en ese período. Para Federico Gamboa, Cuéllar es “el más completo costumbrista que hemos tenido en nuestra literatura” (F. GAMBOA, *Novela mexicana*, p. 19). Ya entrada la década del veinte, Carlos González Peña aseguraba: “la celebridad de Cuéllar se finca en la novela y en el artículo de costumbres” (C. GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, p. 439). En 1941, Mauricio Magdaleno consideró la novela facundiana como una auténtica “galería mexicana sin igual de hombres y costumbres, de política y de feria, de broma y de angustia, de caricatura y de talla directa” (M. MAGDALENO, “Prólogo” a *La linterna mágica*, p. VII). Por su parte, Jiménez Rueda expuso: “Facundo es el primero que da al

La segunda tendencia empezó a desarrollarse en años recientes y ha comenzado a ver otros motivos que dan un significado, si no contrario al antes propuesto, sí enriquecido. Esta nueva crítica toma en cuenta la modernidad y aporta grandes luces para la comprensión del escritor y la interpretación de sus creaciones. Muestra de ello son las contribuciones de Margo Glantz y las recientes investigaciones de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz tanto de rescate y edición, como de análisis e interpretación.⁵⁶ Una de las ideas centrales que estas últimas investigaciones formulan es el interés de Cuéllar por evidenciar las modificaciones a las que estaba sujeta la clase media, en un contexto de transición:

Con un enfoque moderno, Facundo se interesó por pintar a esa clase media, factor de cambio y de avance en la nación; para él, ese grupo social representaba el agente de transformación en una sociedad donde la clase más alta pugnaba por no perder sus privilegios y la baja no contaba con las herramientas económicas ni culturales para generar un nuevo sistema socioeconómico.⁵⁷

Esto quiere decir que, aunado al deseo liberal de erigir en la literatura un espíritu propio, era indispensable tomar en cuenta las necesidades creadas a partir de la modernización del Estado. Ahora bien, creo conveniente resaltar un planteamiento nuclear que ellas precisan: “partiendo del racionalismo ilustrado, Facundo siguió su propio proceso evolutivo y, muy tempranamente, dio muestras claras de haber asumido la ideología que marcó la modernidad hispanoamericana: la positivista”.⁵⁸

costumbrismo su lugar en la literatura de México” (Julio JIMÉNEZ RUEDA, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 110). Antonio Casto Leal conserva esta línea y sólo agrega que su narrativa no es otra cosa que un conjunto de cuadros estáticos: “De la exactitud de sus cuadros no hay que dudar porque la reconocieron unánimes sus contemporáneos [...]. Y es que al costumbrista, como al pintor de género, le suele bastar «el cuadro», en el que representa alguna «escena» que tiene valor y finalidad por sí misma” (A. CASTRO LEAL, “Prólogo” a J. T. de Cuéllar, *Ensalada de pollos y Baile y cochino...*, pp. VIII y IX). Finalmente Ralph E. Warner llega a considerar a *Ensalada de pollos* como su primera novela de costumbres, por la que adquirió fama el escritor (cf. R. E. WARNER, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, p. 62). Como se aprecia, en general, hasta ese momento se continuó haciendo una misma lectura de las novelas de Facundo que, sin dejar de ser costumbristas, presentan interesantes directrices que hasta ahora comienzan a estudiarse.

⁵⁶ En especial me refiero a la publicación de ensayos críticos sobre Facundo (cf. B. CLARK DE LARA y A. L. ZAVALA DÍAZ, eds., *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*); y a los volúmenes de las *Obras* de José T. de Cuéllar, proyecto coordinado por las autoras.

⁵⁷ B. CLARK DE LARA y A. L. ZAVALA DÍAZ, “Prólogo” a *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 22.

Como se ha visto, fuerzas divergentes actuaron en la narrativa de Cuéllar, por un lado y con más presencia la visión nacionalista y moral de la literatura;⁵⁹ por el otro, durante los últimos años de su escritura, la influencia moderna presente sobre todo en los temas de actualidad y en la técnica ya más perfeccionada de la que había usado. Deseo apartarme un poco de la primera etapa para explorar la manera en la que construye la segunda, ya que considero que en esta última es en la que el autor mostró un tono más novedoso, lejano al tan señalado costumbrismo nacionalista.

8. EL CREADOR MODERNO

Cuéllar fue un hombre que, a partir de 1872 bajo la investidura que el gobierno le cedió en sus cargos diplomáticos, no hablaba desde los márgenes, ya que, además de pertenecer a la inteligencia nacional, se mantuvo muy cerca de la clase media, en otras palabras, estuvo en el foco en el que se suscitó la crisis en lo social, político y económico, lo cual lejos de destruir, fortificó y definió la modernidad.⁶⁰ Con ello, no sólo me refiero a su posición como escritor de la elite intelectual, sino también al lugar que ocupó en sus obras, en las que su voz emergió desde el interior de las historias. La voz del narrador se colocó dentro de la narración, lo que le permitió actuar como un personaje más. Este recurso puede encontrarse en sus novelas y sus artículos. Un ejemplo de ello es el texto “¿Qué hago con mi voto?”, en el cual, a partir de un diálogo entre el narrador (Facundo) y un joven indeciso, se construye una opinión acerca de la relevancia de las votaciones y se expone una clara postura política contra la reelección presidencial de Juárez en 1867:⁶¹

—¿Usted es el señor Facundo?
—Servidor de usted.

⁵⁹ También son constantes las referencias a Facundo como un moralista (“Cuéllar no es solamente costumbrista, y bueno, es también moralista”, F. GAMBOA, *op. cit.*, p. 21; o bien: “El observador y el humorista satírico se asocian en Cuéllar al moralista”, C. GONZÁLEZ PEÑA, *op. cit.*, p. 439). No obstante, Carlos Monsiváis ofrece una perspectiva distinta a tales apreciaciones: “Cuéllar no es única ni principalmente moralista. Cada una de las novelas cortas o crónicas largas que integran *La linterna mágica* responde a un proyecto literario que trasciende con mucho el sermoneo” (C. MONSIVÁIS, “De la santa doctrina al espíritu público, sobre las funciones de la crónica en México”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXV, 1987, p. 759).

⁶⁰ Acerca de la sociedad burguesa y la clase media mexicana *vid.* página 29 del capítulo I, “Del nacionalismo a la modernidad”.

⁶¹ Esta apreciación también es señalada por Leticia Algaba (*cf.* L. ALGABA, “*El pecado del siglo: una cala en la novela histórica*”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, eds., *op. cit.*, p. 51).

—Vengo a hacer a usted una consulta.
 —Me tiene usted a sus órdenes.
 [...]
 —[...] ¿Conque no voto?
 —No, no vote usted; tal vez su voto no haga falta.
 —Muy bien.
 —Perdone usted; pero me falta material: voy a escribir, porque ya es muy tarde.
 —Señor Facundo, tantísimas...
 Acto continuo entró nuestro cajista.⁶²

Con el tiempo, adquirió un compromiso con la instrucción de la incipiente sociedad mexicana, lo cual se puede constatar en las páginas de las célebres revistas literarias *El Renacimiento* y *La Ilustración Potosina*, donde Cuéllar se dedicó profusamente a escribir acerca de sus viajes, de los usos regionales, de eventos sociales o de acontecimientos presentes (algunos tan polémicos como el suicidio).⁶³

Dentro de la estética facundiana se plantea un principio contradictorio que alberga tanto la celebración del progreso —ya sea científico, intelectual o literario—,⁶⁴ como la crítica directa a la innovación y al cambio en las costumbres, a la afectación de la moral pública. Ambas caras pertenecieron a un solo fenómeno: la modernidad cultural. Así, se puede notar que dentro de su obra desaprueta la permanencia de los modelos tradicionales y, al mismo tiempo, aboga por ellos. Esta dinámica contrapone ideas que el propio autor defiende en las novelas y que reprueba en sus artículos. Por ejemplo, en un escrito de 1869 titulado “Santa María del Río, Ojo Caliente y Guanajuatito”, Facundo habla del beneficio que tendría la comunidad provincial al adaptar los adelantos de la ciencia a sus viejos hábitos:

Las reflexiones que vienen naturalmente a las mientes, al admirar por un lado el beneficio de la naturaleza y por el otro la incuria y el abandono de los huachichiles, hacen desear que el gusto y la civilización moderna se apoderasen de aquel pintoresco lugar, para edificar unos baños que cubrieran todas las exigencias del *confort*, y que

⁶² FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “¿Qué hago con mi voto? [1867]”, en *José Tomás de Cuéllar*, pp. 497 y 502, respectivamente.

⁶³ El tema del suicidio lo desarrolló en un artículo de opinión titulado “El suicidio” publicado en *El Renacimiento* (cf. FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “El suicidio”, en *El Renacimiento*, pp. 126-128).

⁶⁴ Si se piensa en la idea de progreso, se descubre la cualidad de futuro apenas esbozada en las novelas de Cuéllar (principalmente en *Baile y cochino...*), es decir, la esperanza en lo que no ha sucedido aún, en lo inexistente: “Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro” (Octavio PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo*, p. 34).

serían, a no dudarlo, el punto de reunión de las familias y un pretexto para una hermosa temporada de baños como las de otros países cultos.⁶⁵

En esta exposición, se revela la postura abierta a la modernidad por medio de la crítica al desinterés de los habitantes de una comunidad indígena en San Luis Potosí por implantar los avances materiales y conformarse con métodos inveterados. Con la aprobación de las tendencias modernas el autor niega, en cierto sentido, el pasado y afirma lo distinto, lo nuevo. Tal visión afecta los gustos tradicionales y se acerca más a la irresistible modernización.

Por el contrario, censura el descuido de la moral y las buenas costumbres a la luz del fenómeno modernizador, cuando presenta a los personajes más jóvenes de su novela *Ensalada de pollos*:

Concha y Pedrito se avergonzaban de la incuria de sus padres, prueba inequívoca del adelanto de la civilización.

Eran dos seres regenerados por el torrente de las costumbres europeas, y se emancipaban en cuerpo y alma de las costumbres de familia. Se civilizaban. Eran dos pollos que tiraban el cascarón y lo pisoteaban.

Subían un escalón de la escala social, hacían su entrada en la clase media, aspiraban al confort, los seducían las modas, y como se empeñaban en no aprender los vejesterios que les enseñaba doña Lola, se reían cuando ésta les enseñaba a rezar.

Doña Lola llegó a convencerse de que sus hijos sabían más que ella, y permitió que se cambiaran los papeles. Aprendía lo que le enseñaban sus hijos [...].

Doña Lola, Pedrito y Concha vivían en una completa anarquía y jamás llegaban a entenderse.⁶⁶

En su etapa final (la década de 1880), ya con mayor claridad, el novelista osciló entre dos alternativas de creación: la manera tradicional con tintes románticos, y tal vez la más creativa, la contradictoria, festiva y crítica, que se presenta en sus novelas y artículos de interés. Esta última cara, considero, es altamente significativa en su escritura, ya que parte de los hechos de su propia actualidad y los problematiza. Facundo es parte de “esos tiempos que corren”, es una pieza del presente que se ha dejado fascinar por la modernidad intrusa, la que consiguió erosionar el nacionalismo rígido, de moldes, el expresado en las imágenes del pueblo, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, en los romances de Prieto. Facundo actúa ya como un hombre moderno, cosmopolita: viaja, observa, ordena y reflexiona. Además de

⁶⁵ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “Santa María del Río, Ojo Caliente y Guanajuatito [1869]”, en *El Renacimiento*, p. 151.

⁶⁶ J. T. de CUÉLLAR, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, p. 22, 32n.

temas más “serios” como los mencionados, el dominio de los espectáculos extranjeros, la falsa instrucción, las inundaciones, los costos elevados de la vida en la ciudad o la vida política del país son motivos recurrentes en las historias que escribe:

—Tenemos además la compañía italiana de la señora Tessero.
—¿Y qué es eso, ópera?
—No señora, comedia en italiano.
—¡En italiano!, y por qué no en castellano que es lo más natural. Por mi parte apuesto a que no les entenderé una palabra, ¿y qué, les tiene cuenta?
—Vea usted, la compañía no ha ganado gran cosa...
—Por de contado, si no se les entiende.
—No se lo he dicho a usted, señor Gutiérrez, todo es extranjero, hasta el teatro. Vea usted, nunca habíamos visto eso de comedias en italiano. Nada, nada, esto va a ser de los extranjeros, y los hijos del país nos quedaremos a un pan pedir.
—Pues vamos a tener también ópera francesa.
—¡Otra te pego! —exclamó doña Candelaria—, para que canten en francés. Tampoco voy a entenderles una palabra.⁶⁷

La historia nacional reiteraba la flaqueza del sistema político y la inestabilidad social, a diferencia del presente que sugería la inserción del país en el mundo como una nación libre: si el pasado no puede renovarse (aunque puede ser mitificado), el presente está en constante transformación a fuerza del impulso modernizador, es decir el tiempo “avanza” a través de rupturas que implican un beneficio o un perjuicio. Sobre esto explica Baudelaire:

El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas para quienes ese pasado era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo ocurre con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza de la que éste puede estar revestido, sino también a su calidad esencial de presente.⁶⁸

Así lo verificó Cuéllar en sus obras, el pasado “heroico” quedó fijado en los discursos o poemas a favor de la construcción del ideal fundacional de la joven nación, mientras que no dudó en retratar en las novelas y artículos qué tan peligrosa podía ser la renovación que asomaba a través del presente modelado por la modernidad. El interés de Cuéllar por el pasado conocido o reconocido —el tiempo histórico— se fue diluyendo más adelante, hasta que

⁶⁷ J. T. de CUÉLLAR, *Los fuereños*, en *Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, en prensa.

⁶⁸ Charles BAUDELAIRE, “I. Lo bello, la moda y la felicidad”, en *El pintor de la vida moderna*, p. 76.

el presente se convirtió en uno de sus temas predilectos y el pasado como motivo, escenario o pretexto quedó casi ausente; esto se confirma en el título de su novela *Las gentes que “son así”*, el cual a modo de precisión agrega la frase “perfiles de hoy” para puntualizar el objeto central de su obra: la actualidad.⁶⁹ En un sentido superficial, es común la celebración de la innovación y, aunque la aceptación por lo nuevo es oscilante en Facundo, en la crítica al pasado inmediato y al presente se acentúa su pertenencia a la modernidad cultural, ya que ahí problematiza el enfrentamiento entre la tradición y las corrientes dominantes. Lo nuevo no es exactamente lo moderno, mas sí es la negación del pasado y la afirmación de lo diferente: el curso de la historia cambia de manera inesperada. Esa idea afecta los gustos tradicionales, los cuales implican cierta inmovilidad y resistencia a la dinámica moderna.

A lo largo de este capítulo se ha visto cómo la naturaleza dinámica de la modernidad imbuyó la faceta narrativa de Cuéllar. La manera peculiar en que esto sucedió no fue sencilla, ya que se trataba de un escritor formado en los preceptos nacionalistas. Puede verse su preocupación constante por el mejoramiento de la sociedad, si se revisan con detenimiento los temas que integran sus escritos en prosa (algunos de ellos ya han sido mencionados). El autor no está disuelto en el ambiente que dibuja, mas experimenta la contradicción de la modernidad: lucha con sus convicciones políticas y sociales –en la transición de la República Restaurada y el Porfiriato–, y acepta, en cierta medida, la posibilidad del cambio para beneficio de las jóvenes generaciones. La tensión provocada entre estas dos fuerzas delineó esa singular dinámica moderna que consistía en el caos y el orden, los cuales animaron su creación artística.

En la modernidad cultural del XIX era importante quién contemplaba y se admiraba de las obras creadas, tal vez por el valor simbólico que del arte y la vida cotidiana se podía extraer (estos referentes constituyeron la inspiración del grupo modernista los últimos años

⁶⁹ Es fundamental señalar que Cuéllar escribió novela histórica, en la que el pasado fue su principal objeto. Como apunta Belem Clark de Lara, en su primera novela, *El pecado del siglo* (1869), hubo una clara intención de “recontar el pasado, de evocar los sitios donde acontecieron los sucesos, de reconstruir las mentalidades de aquel tiempo narrado” (B. CLARK DE LARA, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo...*, p. LVIII). La segunda novela con temática histórica fue *El comerciante en perlas* (1871). Empero, después de ese ejercicio, sólo vio el presente como elemento central de sus escritos; a partir de entonces casi todas las intervenciones de Cuéllar en artículos periodísticos o en escritos literarios hablaban de acontecimientos de actualidad, como lo demuestra su texto “El último riel”: “Acaba de entrar México en la gran red de acero que cubre el territorio de los Estados Unidos de América, y este acontecimiento, que será uno de los más notables que registre la historia de nuestro país [...] viene siendo objeto y materia de los comentarios y consideraciones más diametralmente opuestos [...]” (FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “El último riel”, en *Vistazos: estudios sociales*, p. 239).

del siglo). En escenas que podrían considerarse como costumbristas, se vislumbra un nuevo punto de partida: los tipos nacionales ahora son modificados; la apariencia cobra otro sentido en la modernidad:

Las flores de la categoría de Amalia, son verdaderas flores de salón, que viven en su invernáculo: nunca las busquéis en las haciendas ordinarias y groseras, nunca creáis hallarlas de día sino al través de un velito de punto o bajo un sombrerito que les cubre la frente y les sombrea los ojos; nunca pretendáis analizarlas a la luz del sol, porque son flores crepusculares y nocturnas.

Buscadlas de día iluminadas por un rayo de luz, que se ha tomado la molestia de pasar un cristal, dos cortinas de muselina y un *transparente*; buscadlas donde haya gas hidrógeno y allí contempladlas a vuestro sabor; allí es donde os invitamos a comulgar con ruedas de molino; allí es donde desafiamos vuestra penetración y vuestra impresionabilidad; allí es donde el enemigo está en su terreno y donde os provoca y os ve de frente, como los pintos en el sur, como los serranos.⁷⁰

La luz que muestra Facundo no es aquella luz de gloria independentista sino la luz del progreso, de la modernidad, la cual alumbraba a la sociedad mexicana. Una que proyecta la inmundicia del deterioro en sitios contradictorios, aparentes, irreales a veces, ocultando a su capricho, o descubriendo nada más lo conveniente para el ojo humano: lo novedoso y deslumbrante.

El artista espectador, quien mira sin participar, es un solitario por naturaleza; en su calidad de hombre moderno sobrevive a la existencia flotante de los que habitan los escenarios fugaces y contradictorios de la ciudad. La contraparte del solitario es la masa dominada por el encantamiento de la movilidad, la sociedad presa de lo transitorio, lo efímero. Charles Baudelaire describe así a ese artista moderno:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito.⁷¹

⁷⁰ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Las jamonas*, p. 39.

⁷¹ C. BAUDELAIRE, "III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño", en *El pintor de la vida moderna*, pp. 86-87.

Entre la sociedad y el solitario, entre Cuéllar y sus creaciones, entre el narrador y los personajes se establece una diferencia en la conciencia de pertenecer o no a un espacio dinámico. La oposición entre las figuras textuales (narrador y personajes) parte de la crítica y aceptación que ambas manifiestan, el narrador es más analítico; con sus disertaciones orienta al lector para que no se pierda en el marasmo moral, mientras que los personajes se dejan seducir por su presente.

Las grandes ciudades y en particular la urbe decimonónica caducarán constantemente en la modernidad. De acuerdo con Baudelaire, para que un hombre alcanzara el cosmopolitismo

es menester que el crítico, que el espectador, operen en sí mismos una transformación casi misteriosa, y que por un fenómeno de la voluntad actuando sobre la imaginación, se esfuercen por identificarse con el medio que dio nacimiento a esa floración insólita. Pocos hombres poseen, en forma completa, esta gracia divina del cosmopolitismo; pero todos pueden adquirirla en diversos grados. Los mejor dotados a este respecto son esos viajeros solitarios.⁷²

Así ocurrió con Cuéllar, quien fue impactado por la inestabilidad propia de la modernidad, con su ir y venir en el tiempo. El período en que vivió en el interior del país se nota más añorante y optimista, pues describe desde la lejanía el espacio moderno (concretado en el centro político del país) las características positivas de éste, pero también reconoce sus carencias: “¿Hasta cuándo la vida, el movimiento, el progreso de la civilización y el *¡adelante!* como el único lema, cambiará la faz de esta Nación por tanto tiempo desgraciada?”.⁷³ Empero, como apunté, en él existe una tendencia al cosmopolitismo por su amplia visión de los cambios, la cual se afirma a partir de su experiencia laboral en el extranjero, donde pudo ver distintos paisajes urbanos y compararlos: Washington y la Ciudad de México, ambas capitales en plena –y distinta– modernización (no hay que olvidar que la capital del país guarda una estrecha relación con el gobierno centralizado que se va consolidando en las últimas décadas del siglo, pero que desea adoptar la forma de un estado moderno, representado por el país del norte). Esa variedad de visiones coadyuvó a la construcción de un cosmopolitismo (aunque menor) en sus textos, aunque él mismo haya

⁷² C. BAUDELAIRE, “I. Método de crítica. De la vida moderna del progreso aplicada a las bellas artes...”, en *Obras*, p. 532.

⁷³ J. T. de CUÉLLAR, “Revista (junio de 1870)”, en *La Ilustración Potosina*, p. 329.

negado esa condición. En este sentido, siguiendo a Baudelaire, los más aptos para cierto cosmopolitismo son los viajeros, pues ellos “conocen la admirable, la inmortal, la inevitable relación entre función y forma. Estos no critican: contemplan y estudian”.⁷⁴

Cuéllar actúo tal y como lo planteó el escritor francés: conoció la ciudad, caminó por sus calles, fue un cronista de ella, a veces un *flâneur*, con cierto sentido de ajenidad. Estos recursos son conocidos por el lector de sus obras, pues es como afirma Baudelaire:

[un] solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del *gran desierto de hombres*, tiene un fin más elevado que el de un simple *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio.⁷⁵

En una suerte de augurio de lo que sucederá en la estética facundiana, Baudelaire comenta el terrible destino del artista moderno: “De día en día disminuye el respeto que el arte se tiene a sí mismo, el arte se prosterna ante la realidad exterior y el pintor se siente cada vez más inclinado a pintar, no lo que sueña, sino lo que ve”.⁷⁶ Como se observa, la trivialidad de los conflictos se vuelve materia de estudio para Facundo, quien se detiene en los sucesos cotidianos de la clase media, con la finalidad de demostrar que las cosas exteriores son las más vulnerables al curso de la modernidad:

Lelos, hace tiempo, ante la moderna filosofía de la mujer, nos hemos sentido inclinados a consignar nuestras observaciones en tal o cual libro, que leerán las generaciones venideras con cara de sordo.

Esa filosofía, que podríamos llamar parisiense, es el código de la jamona; y la jamona no es precisamente parisiense, ni la parisiense nos importa un rábano; la jamona nacional es el objeto de nuestra atención y de nuestros miramientos; la jamona de la capital, clasificada en ejemplares diversos del mismo tipo.

Será objeto de nuestra observación la mujer, desde que, llevando algún tiempo de serlo, está en la difícil posición de esas flores que respetó la mano del ramilletero, y que esperan deshojarse al menor soplo de la brisa.⁷⁷

⁷⁴ C. BAUDELAIRE, “I. Método de crítica...”, en *op. cit.*, p. 533.

⁷⁵ C. BAUDELAIRE, “IV. La modernidad”, en *El pintor de la vida moderna*, p. 91.

⁷⁶ C. BAUDELAIRE, “II. El público moderno y la fotografía”, en *Obras*, p. 554.

⁷⁷ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Las jamonas*, pp. 11-12.

El perfeccionamiento de una técnica narrativa más visual y plástica permite al lector reconocerse en esa realidad acotada en el espacio novelesco. De este modo, el ojo del escritor capta lo que la modernización puede enmascarar, la “mirada profunda de un Addison” (como le llamó Altamirano) quita los velos que cubren la desastrosa realidad que incluso sus propios habitantes desconocen: “México presenta a los ojos del extranjero una serie de contrastes de gran valor como apuntes de viaje; pero aparte del efecto extraño que los tales contrastes puedan hacer en el ánimo de los *touristes* de buen humor, no pueden menos que surgir de la observación atenta conclusiones de todo punto desfavorables a nuestra pretendida ilustración”.⁷⁸

Vemos cómo en su faceta periodística “Cuéllar es, casi siempre, el espectador inconforme, el especulador casi siempre pesimista, el propulsor de panaceas y remedios para esas enfermedades mexicanas que, a pesar de los adelantos de civilización aparentes, minan la salud mental y física del mexicano y detienen el progreso de un país que merecía ya formar parte del «coro de las naciones civilizadas»”.⁷⁹ Sus artículos, asimismo, “revelan su independencia mental y lo alejan de los cánones y [las] prácticas costumbristas de muchos de sus contemporáneos”.⁸⁰

El hecho de mudar de personalidad literaria (de Cuéllar a Facundo) plantea la heterogeneidad en las posibilidades; como se sabe, en la modernidad la condición permanente es ésta: lo aparente puede significar lo contrario; esto lo consigue gracias a la crítica directa o a la ironía.

La fuerza de la modernidad fue arrasadora: el cambio desde la perspectiva temporal construyó una percepción nacionalista caduca, pasada de moda. El nacionalismo implantado años antes ceñía, limitaba, corregía y, sobre todo, imponía normas inadecuadas para su tiempo, tanto en las instituciones del Estado como en la moral oficial. Con la obra facundiana se ve una realidad aceleradamente transformada, y en la cual se transponen diferentes planos que pueden resultar contradictorios. En sus historias se muestran dos formas contrapuestas que simbolizan la tradición y la modernidad, cada una con sus puntos positivos y desfavorables. El mundo de contrastes planteado en sus novelas, en los ambientes y en sus

⁷⁸ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “El aseo, el Ayuntamiento y las obras públicas”, en *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales (1882-1883)*, p. 216.

⁷⁹ Manuel de EZCURDIA, “Modernidad de Cuéllar”, en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ *Idem.*

personajes es el que nos permitirá conocer el proceso modernizador que Cuéllar registró, aspecto que se analizará en el siguiente capítulo.

Ya en su último período, cada elemento narrativo está impregnado de un realismo que trasluce cierta nostalgia por el pasado (como sucede con algunos personajes, por ejemplo Clara de *Los fuereños* y Venturita en *Baile y cochino...*), al mismo tiempo que utiliza imágenes modernas para darle veracidad y temporalidad a la historia. En suma, se ve al escritor finisecular ante dos alternativas de creación: la moderna, más flexible pues permitía variar de forma dentro de un mismo espacio, a diferencia del modelo más rígido e inmóvil representado por el nacionalismo. De igual forma, las imágenes que se evocan en las tres novelas objeto de análisis de este trabajo (*Ensalada de pollos*, *Los fuereños*, y *Baile y cochino...*) atraviesan parajes simbólicos que corresponden a una modernidad latente.

Las presencias pintadas por Facundo tienen movilidad, ritmo “en vez de [ser] las meras placas inmóviles, como aquellas que en la infancia del cinematógrafo nutrieron nuestra puericia, las imágenes tomaron vida urgente y desacompasada, y rompiendo su membrana de luz, disconformes, en una actitud muy mexicana de disidencia, se lanzaron al vértigo de la vida”.⁸¹ En sus novelas captó los arquetipos inmutables al tener que crear veleidosas máscaras de la sociedad moderna mexicana del último tercio del siglo, que convivían con descripciones de una realidad no muy grata; ejemplo de ello es la escena de la criada de Concha en *Ensalada de pollos* cuando ésta se ve al espejo: “[la criada] se levantó y fue a abrir un ropero, cuya puerta era un espejo. / La horrible cara de la criada se reprodujo allí como en un gran marco dorado la figura maestra de un pordiosero; parecía una de esas magníficas pinturas que representan un miserable. / La criada se vio de cuerpo entero, y en vez de verse la cara se vio los pies”.⁸² Esta escena pasa inadvertida para Concha, la única presente en la habitación, pero no para el narrador y, en consecuencia, para los lectores.

Como se ha presentado, la mirada caleidoscópica en Cuéllar atraviesa el punto de contacto entre la novedad y la tradición dentro de la sociedad mexicana decimonónica; al respecto Monsiváis apunta: “Cuéllar es el más moderno de los cronistas mexicanos del siglo XIX. A él le interesan en primer término las psicologías individuales, y no los arquetipos”.⁸³

⁸¹ H. PÉREZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 5.

⁸² J. T. de CUÉLLAR, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, p. 136, ver variantes del testimonio de 1869.

⁸³ C. MONSIVÁIS, *art. cit.*, p. 760.

Ahora bien, si las imágenes contribuyen a la persuasión y a la legitimación de “la realidad”, éstas adquieren mayor significación en la estética facundiana, pues en la modernidad se “hace imagen eso de lo cual se sabe que pronto no estará ante nosotros”,⁸⁴ es decir, de lo caduco y perecedero.

9. EN EL REVERSO DE UN RETRATO

*Atrás, debajo de la firma, el seudónimo
que se escoge con originalidad y de acuerdo
a ciertos deseos muy personales
marca el nombre y la vida del hombre*

Por muchos de sus contemporáneos Cuéllar fue considerado hombre de una incansable actitud que no abandonaba sus labores, al contrario, cada vez acumulaba más y más actividades a las cuales dedicarse. Su pluma buscaba cómo desarrollar ese genio creativo, según expresa uno de sus amigos, Luis G. Ortiz:

Este señor Cuéllar es uno de los locos más bonitos [y] simpáticos de esta inmensa jaula que se llama mundo; que tan pronto levanta teatros, como hace comedias, como improvisa tertulias, conciertos, posadas, fotografías, liceos, etcétera, es un loco que vale y mucho tememos enfermarnos con su contacto. Nuestro hombre tiene algo de americano (del Norte) y apenas su cerebro ha concebido la teoría, cuando ya la mano está en la mitad de la práctica.⁸⁵

Es interesante saber cómo era vista la imagen de Cuéllar por sus coetáneos; en especial, las palabras anteriores destacan la apariencia de “americano”, es decir de alguien con actitud e ideas distintas a las del común de la población en el país, de un espíritu constituido en la cultura occidental y alejado, en cierto sentido, de la conducta nacional. Si se piensa en un hombre como el referido por Luis G. Ortiz, es indudable que se vislumbre a un creador ansioso de experimentar en otras artes. Esta descripción nos lleva a comprender las constantes apariciones de Cuéllar en la vida cultural de México. Además me permite traer a cuento el fenómeno de los paseos infantiles para hacer un paralelismo con los viajes que realizó por los variados géneros. Una personalidad tan inquieta no pudo menos que valerse de otro rostro

⁸⁴ Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 105.

⁸⁵ Luis G. ORTIZ, “Revista de la semana” *apud* H. BYRON CARNES, *op. cit.*, p. 5.

para no agotarse y continuar vigente. Ambos paseos (el literario y el personal) coinciden con la decisión del escritor de “dividirse” para expresar lo que más le interesaba registrar de su época.

A diferencia de creadores más innovadores, como Manuel Gutiérrez Nájera, Cuéllar no mostró múltiples rostros, sólo dos bien definidos: José T. de Cuéllar, nombre con el que comenzó a firmar sus primeras obras, y Facundo, personalidad que usaba para escribir textos de tono más irónico y jocosos, en cuya crítica podía exceder el límite del buen decir. Tal vez dicha dualidad lo condujo a definir una personalidad bicéfala, en la que, por un lado, se resaltaba la condición más tradicional (expresada en fábulas, poesías y algunos artículos de crítica literaria), ese lado sobrio propio de un hombre público, formado en los principios nacionalistas, a cargo de José T. de Cuéllar. Y por el otro, una pluma más ligera que es representada por Facundo, carácter dispuesto a adentrarse por los resquicios de la sociedad con el fin de exhibir las deficiencias que la devaluaban.

Para Cuéllar el seudónimo era una expresión del estado de las letras, así lo manifestó al hablar, en su artículo “La literatura nacional”, de *El Pensador Mexicano*, José Joaquín Fernández de Lizardi, quien “en medio de la rudeza de su estilo puso, el primero, el dedo en las llagas sociales con sus escritos”.⁸⁶ Entendido de este modo, nuestro autor eligió bien el nombre de Facundo, ya que en consonancia con el significado de ese vocablo (“facundo: fácil y desenvuelto al hablar”), se pone en relieve sus principales características: elocuencia y soltura en el discurso.

A lo largo de su carrera, no abandonó ninguna de sus personalidades, al contrario, logró coordinar ambas caras, hecho que se puede comprobar en sus distintas apariciones en la prensa mexicana decimonónica. Ahora bien, me interesa centrar este inciso en la figura de Facundo, ya que dicha firma fue la que apareció en casi toda su novelística⁸⁷ y, creo, fue el nombre con el que pudo experimentar más al introducir elementos innovadores. No pasó

⁸⁶ J. T. de CUÉLLAR, “La literatura nacional”, en *La Ilustración Potosina*, p. 10.

⁸⁷ Contrario a lo que se ha afirmado, son tres las novelas que firmó el autor como Cuéllar y no una: *El pecado del siglo*, la primera versión de *Ensalada de pollos* y *El comerciante en perlas*. A pesar de que el título completo de *Ensalada de pollos* menciona a Facundo como el creador de aquel “carnet”, la última de las entregas es signada por José T. de Cuéllar; es interesante ver cómo el narrador hace algunas alusiones a quien escribió esos “apuntes” durante la narración (cf. José T. de CUÉLLAR, *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del “carnet” de Facundo*, en *La Ilustración Potosina*, p. 240; vid. también J[osé]. T[omás]. de C[uéllar]., “El comerciante en perlas. Novela americana escrita por J. T. de C.”, en *El Federalista*, t. I, núm. 4, 5 de enero de 1871, p. 1 [1ª entrega]).

mucho tiempo para que la personalidad de Facundo ingresara a la escena literaria; los críticos de la época lo describían como una figura atrevida y perspicaz, puesto que no dudaba en intervenir en temas triviales como la moda femenina, o en el acontecer social. Alrededor de 1868, cuando Cuéllar residía ya en San Luis Potosí, Altamirano, seguidor indiscutible de su obra, comentó acerca de las dos figuras, Facundo y Cuéllar:

“Facundo” fue desde entonces un nombre que se presentó espléndido en el cielo de la crítica, como se había presentado el de Cuéllar en el cielo de la poesía.

Este literato, tan aplaudido por sus cantos líricos como por sus bellas producciones dramáticas, no había seguramente querido pisar otro terreno, más bien por indolencia que por temor, pues su talento es uno de esos talentos que tienen una flexibilidad sorprendente, si se nos permite la frase, y que dominan todos los géneros literarios.⁸⁸

Fue común que en la prensa también se generaran opiniones acerca de él: “El inteligente escritor que se oculta bajo el seudónimo de *Facundo*, publicó anteayer en *La Libertad* un artículo intitulado *Las Narices*, en el que, como en todos los que forman la larga serie que el estudio de las costumbres de nuestro pueblo le ha inspirado, censura en forma ligera, mas con profundo sentido el aspecto asqueroso de muchos gremios”.⁸⁹ O bien, lo que expresó una columnista de *Violetas del Anáhuac*:

Facundo, nuestro chispeante escritor de costumbres, desesperado de ver a la que esto escribe siempre pálida y anémica, con el fin de crearle adeptos al Arte, y de hacerle a ella un beneficio, la ha hablado largamente de la necesidad que tiene la mujer de recurrir a todos los medios que estén a su alcance para *llenar debidamente su misión de agradar*.

A este fin le ha escrito el siguiente soneto, intitulado “Gato por liebre”.⁹⁰

Cabe mencionar que, en el otro extremo, la mano solemne de José T. de Cuéllar firmó el conocido artículo “La literatura nacional” (1869),⁹¹ texto en el que expuso ideas

⁸⁸ I. M. ALTAMIRANO, “Revistas literarias de México... [1868]”, en *op. cit.*, p. 105.

⁸⁹ ANÓNIMO, “El aseo”, en *El Nacional*, año V, t. V, núm. 109 (10 de junio de 1884), p. 1.

⁹⁰ Mateana MURGUÍA DE AVELEYRA, “La naturaleza y el arte”, en *Violetas del Anáhuac*, año I, t. I, núm. 12 (19 de febrero de 1888), p. 136.

⁹¹ Este artículo fue publicado en varias ocasiones durante la década de 1870, la primera fue en la revista literaria *La Ilustración Potosina* bajo el título “La literatura nacional. Apuntes escritos expresamente para la Ilustración Potosina por José T. de Cuéllar”. Su publicación en *El Renacimiento*, t. II, se consignó sólo como “La literatura nacional”, donde se omitió el carácter de “apunte”. En 1873, dentro del semanario *El Domingo* (1871)

ampliamente nacionalistas respecto de la condición de las letras antes y después de la Independencia. En él se destaca la necesidad de defender un ideal liberal, que representó una postura más tradicional a diferencia de escritos más innovadores y críticos publicados al final de su carrera. Lo anterior ha sido señalado por Hugh Byron, quien afirma que él “pronto estableció una distinción entre lo que consideraba su obra artística y su obra periodística. La última la firmó con el seudónimo, reservando, para la que creía de verdadero valor, la firma de José Tomás de Cuéllar”.⁹² Tal opinión que no me parece del todo acertada, puesto que, como he mencionado, casi la totalidad de sus novelas son de autoría facundiana, además de una serie de artículos y algunas composiciones poéticas (“A Lola” y “Oda a un chile pasilla”), inscritos en la línea jocoseria, que no carece de interés y arte literario.

¿Se ocultó Cuéllar detrás de la firma de Facundo?, ¿cómo usó uno u otro nombre? Su presencia en el ámbito literario se dio a conocer muy pronto, pero en definitiva Facundo fijó más su huella, debido acaso a aquel estilo singular que, considero, es construido por una especie de ironía plástica,⁹³ la cual muestra a sus personajes disfrazados a fuerza de la modernización de la que fueron objeto, tocando lo irrisorio y ridículo. Sus imágenes son grotescas (en el sentido más llano de la palabra) y aunque hayan sido inspiradas por la “realidad”, llevan al lector al extremo del humor y la burla; ejemplo de ello es “A Lola”, en donde usa el soneto para referirse a una situación poco agradable: una mujer escupiendo por el colmillo:

*El alma en dulces ilusiones arde
al irradiar de su fulgente brillo;
y yo, poeta, ante su faz, cobarde,*

la lira altiva sin pesar humillo....

apareció dividido en dos entregas (cf. José T. de CUÉLLAR, “La literatura nacional / Apuntes por José T. de Cuéllar”, en *El Domingo*, 4ª época, núms. 6 y 7, 19 de enero de 1873 y 26 de enero de 1873, pp. 85-87; 98-99). Asimismo, la revista mensual *El Artista* dedicó un espacio para este trabajo (vid. José T. de CUÉLLAR, “La literatura nacional”, en *El Artista. Bellas Artes, Literatura, Ciencias*, revista mensual, t. III, enero-junio de 1875, pp. 209-213).

⁹² H. BYRON CARNES, *op. cit.*, p. 3.

⁹³ Hablo de la ironía en el sentido que propone Lauro Zavala, es decir como el “producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (Lauro ZAVALA, *Humor, ironía y lectura*, p. 39). Ahora bien, llamo ironía plástica a la unión de significados contrapuestos contruidos a partir de descripciones visuales que intensifican el sentido.

*mas para mí murió desde una tarde
en que la vi escupir por el colmillo.*⁹⁴

En ocasiones, Facundo fue sutil pero certero en el blanco. Al margen de la precisa construcción literaria, no hizo a un lado su vena plástica y, como mencioné, se valió de las imágenes para traducir su característica visión crítica, la cual en muchos casos se fundó en la burla. Hay en Facundo una necesidad por la ironía, pues sin ella dejaría desnudo su juicio:

Doña Felipa era más fea que su hermano, y a pesar de todo fue insuficiente esa segunda mano que había transformado a Sánchez.

Doña Felipa siguió siendo fea e inculta; pero al saber que venía a México, y como por otra parte había ya cobrado mucho cariño a Sánchez, se dejó civilizar por éste.

[...]

Doña Felipa en su calidad de fea de solemnidad, había apechugado rabiando con su estado honesto. Quedarse; he aquí un *gregorito* reservado por la suerte en la naturaleza, entre todas las hembras, sólo a la mujer.

La mujer es la única que *se queda*.

Estas, que se quedan, en cambio nunca se quedan por cortas, y por medio de una lenta sucesión de desengaños, asumen su soberanía en la lengua; y hacen muy bien, al menos atendiendo al sistema de las compensaciones, porque el mundo que nada perdona el muy pícaro, les llama a voz en cuello doncellas recalcitrantes y les prodiga otra porción de epítetos, no menos provocativos y venenosos.

Antes las feas se quedaban para vestir santos; pero ahora que no hay santos que vestir, se quedan para todo lo que se ofrece.

Doña Felipa se había quedado para alborotar, para discutir, para regañar, para burlarse de todo, para matarse lentamente con su propia bilis.⁹⁵

Entre Cuéllar y Facundo no hay ruptura como dije, al contrario se establece un vínculo entre las dos plumas, se construye un diálogo donde ambos se expresan y, por qué no decirlo, se complementan, tal y como sucede en la carta titulada “Facundo dado a los viajes” en la que el autor, Facundo, se dirige a Pepe (ni más ni menos que Cuéllar): “Mi querido Pepe: / Sólo por satisfacer tu insaciable curiosidad te voy a contar lo que le pasa al desgraciado transeúnte a quien toca en suerte conocer estos mundos”; y en la frase final de la carta (que no es más

⁹⁴ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “A Lola”, en *La Ilustración Potosina*, p. 56.

⁹⁵ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Las jamonas*, pp. 63-64.

que una breve crónica de viajes) concluye: “Dime, querido Pepe, si quieres venir a darte un paseíto por estas tierras. / Espero tu respuesta”.⁹⁶

El ojo de Facundo se asoma por resquicios de los que no se ha hablado, que no se conocen: por la doble moral, por la inestable vida del capitalino de clase media, y por el doble deseo del fuereño inquisidor y permisivo. La letra expresa con exactitud lo que el ojo ve, lo que la imagen propone. La escritura de Facundo no evoca, más bien descubre, desvela, casi fotografía los roles principales de la sociedad, en especial en una de sus últimas novelas *Baile y cochino...*

Pero, ¿quién es Facundo? Más que una voz, Facundo es una forma que comenzó como un trazo, una línea dominada por Cuéllar en el papel en blanco. Es la mirada atrás del objeto, del instrumento mágico, de la lente ubicua: “he dado por desgracia con que mi aparato hace más perceptibles los vicios y los defectos de esas figuritas, quienes por un efecto óptico se achican aunque sean tan grandes como un grande hombre”;⁹⁷ de la linterna que ilumina para descubrir, para revelar el espectro oculto tras la apariencia de los tipos (“debo decirle que hace mucho tiempo ando por el mundo con mi linterna, buscando, no un hombre como Diógenes, sino alumbrando el suelo como los guardas nocturnos, para ver lo que me encuentro, y en el círculo luminoso que describe el pequeño vidrio de mi lámpara, he visto multitud de figuritas que me han sugerido la idea de retratarlas a la pluma”;⁹⁸ “Facundo se ha salido de sus casillas retorciendo los tornillos de su aparato como un fotógrafo para aplicar a tiempo el foco de su linterna mágica, y cada vez que ha logrado atrapar un dato, un perfil, una faceta, de ese brillante cintilador, ha debido –aunque no lo ha hecho– exclamar ¡Eureka!”⁹⁹). Otras veces es el ojo curioso que se cuestiona, que se lamenta pero propone, que visualiza el mejoramiento de la sociedad por los únicos medios posibles: la educación y la conservación de la moral, no una anquilosada, sino una que se renueva.

⁹⁶ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “Facundo dado a los viajes”, en *El Renacimiento*, pp. 14 y 16, respectivamente.

⁹⁷ J. T. de CUÉLLAR, “Introducción” a *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos...*, p. 4.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁹⁹ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Las jamonas*, p. 16.

Facundo se encuentra justo entre el nacionalismo que lo formó como hombre de letras,¹⁰⁰ y la modernidad que con sus instrumentos de cambio lo condujo, casi sin querer, al lugar omnipresente del heroísmo moderno del que hablaba Baudelaire, de aquel que presencia sin deseo, que es víctima y que por tanto tiene que sobrevivir a lo inevitable: la renovación. Al final del siglo, Cuéllar era un reconocido representante del costumbrismo mexicano, aunque ahora sabemos que también fue una pieza del proyecto moderno. Éste es el otro rostro de aquel retrato conocido de José T. de Cuéllar, éste es el reverso de la pluma seria, el lado dinámico: Facundo, un hijo que por momentos desaprobaba el presente, pero que era esculpido con sigilo por la modernidad, como se verá a propósito del análisis de tres de sus novelas en el próximo capítulo.

¹⁰⁰ Carlos Monsiváis tiene una explicación sucinta, pero certera, acerca del hombre de letras en el XIX: “El hombre de letras es poeta, cuentista, traductor, novelista, historiador, moralista y, con frecuencia, cronista. Al perder la crónica el tono urgente del compromiso de ideología y partido, se opta por lo que se llamará «costumbrismo», la tarea relatora que exhibe lealtades locales, regionales y nacionales, y el compromiso solidario: construir a esta sociedad que será una nación, fortalecerla desde la elección de vestuario para las fiestas, desde la predilección por un platillo, desde el sermoneo dedicado a las señoritas en edad de merecer” (C. MONSIVÁIS, art. cit., p. 756).

CAPÍTULO III

LO QUE SUCEDE A TODA PRISA NO SON “TIEMPOS FELICES”

A lo largo de esta investigación he intentado demostrar que en la obra facundiana se entrecruzan el nacionalismo literario y la influencia moderna. En concordancia con los últimos trabajos que se han hecho sobre José Tomás de Cuéllar, he señalado algunos aspectos antes no considerados de su producción literaria, y además me he dado a la tarea de plantear, a partir de otros ángulos, tanto una lectura como una interpretación distintas de su obra. A la luz de este argumento, en general, propongo que la novela de Facundo, por lo menos en su última época, representaría la visión de un escritor interesado por develar las causas y los efectos del choque cultural que representó la modernidad en el México finisecular. En este último capítulo examinaré la transición narrativa que, en este sentido, se documenta en *Ensalada de pollos* (1869-1870), *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino...* (1885).

¿Cómo se puede identificar el cambio entre el nacionalismo (tradicción) y la modernidad (actualidad)? ¿La modernidad modificó considerablemente las relaciones entre el héroe y su entorno? Para responder a estas interrogantes analizo dos elementos narrativos de gran significación: la ciudad y el héroe, los cuales evidencian la influencia modernizadora sobre los modelos del nacionalismo en la obra de Cuéllar. La naturaleza contradictoria de la modernidad me ha motivado a escoger estos símbolos, pues considero que representan la individualidad y la colectividad, es decir, esos polos opuestos y a veces complementarios. Ambos elementos, con sus matices, están presentes en las tres obras que he seleccionado para este estudio. Dichos textos comparten rasgos similares (oposición cultural, lucha de valores, distinción de clases, etcétera), como las otras novelas de la serie *La Linterna Mágica*; no obstante, de manera individual, representan momentos importantes en la transición escrituraria de Facundo.

En las siguientes páginas muestro cómo se fueron construyendo estos símbolos y a partir de qué rasgos textuales. Se observará, entonces, cuál fue la visión de la modernidad en la primera y la última etapa novelística de Facundo: de 1869 a 1870 y de 1883 a 1885; con el objetivo de evidenciar el proceso de cambio en su narrativa. De acuerdo a estos

planteamientos metodológicos, recorro a las primeras versiones de las novelas, es decir, a los testimonios periodísticos.¹

Concebida durante un período de exilio, *Ensalada de pollos* (1869-1870) fue escrita según los recuerdos que el escritor guardó de la ciudad.² En ella, la modernidad de finales de siglo ni siquiera se vislumbraba, al contrario, lo que estaba latente eran las nuevas corrientes del pensamiento, como el positivismo. En esta historia se percibe el rechazo a las permanentes revueltas sociales y a la inestabilidad política que dejaron los acontecimientos armados de años atrás; lo que importa es la consolidación del espíritu liberal en las jóvenes generaciones de la capital, pero lo que prevalece es la descomposición social.

A diferencia de *Ensalada de pollos*, las otras dos novelas (*Los fuereños* y *Baile y cochino...*) delinean muy bien los tiempos de cambio y ruptura, pues fueron escritas en distinto ambiente político-social. Tales historias simpatizan con las transformaciones, pero al mismo tiempo ven con desagrado la ligereza moral de la sociedad ante la modernización.

En esta lógica, divido el apartado en dos incisos, el primero está dedicado a la representación facundiana de la ciudad moderna, con sus manifestaciones y representaciones, al espacio abierto, en constante movimiento, que fue el escaparate por excelencia, y a los espacios cerrados que de manera consistente también formaron parte de la capital. El segundo apartado habla sobre sus héroes modernos influidos por el exterior. Una figura corruptible, susceptible al poder, a veces caída y devastada por la sociedad que lo oprime.

¹ *Ensalada de pollos* fue publicada en *La Ilustración Potosina* entre 1869 y 1870. Constó de doce entregas, veinte capítulos y algunas ilustraciones (cf. Ana Laura ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a José T. de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos, 1869-1870, 1871, 1890*, p. LXIV). *Los fuereños* se imprimió en el periódico nacional *El Diario del Hogar* los primeros días de marzo de 1883, en catorce entregas (cf. A. L. ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a J. T. de Cuéllar, *Los fuereños*, en *Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, en prensa). *Baile y cochino...* se publicó en el diario *La Época Ilustrada* a principios de 1885. Contiene ilustraciones a cargo del artista “Frimús”, de quien aún desconozco su identidad. La obra consta de 21 entregas, casi todas ellas cubren tres páginas. El periódico *La Época* tenía una edición de los lunes que dedicaba a la literatura, es decir que durante veintinueve semanas (seis meses) Cuéllar estuvo vigente para los lectores de este periódico. Respecto a las ediciones impresas de la novela *vid.* capítulo II, “En el reverso de un retrato”, pp. 59-60.

² “[Honorato de Balzac] Prestadme algo de vuestra sublime inspiración, un ápice de vuestro ingenio, una sola de vuestras penetrantes miradas, para contemplar a mis personajes, pobres creaciones engendradas en la noche de mis elucubraciones y de mis recuerdos” (José T. de CUÉLLAR, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos, 1869-1870, 1871, 1890*, p. 183). A partir de ahora, cuando haga referencia a esta novela, después de la cita textual pondré el título abreviado seguido de la página (*Ensalada de pollos*= EP).

1. LA CIUDAD “EN ESOS TIEMPOS QUE CORREN”

Las tres novelas de Facundo que nos ocupan son urbanas, pues los conflictos y las problemáticas de sus personajes se desarrollan en la capital mexicana del último tercio de siglo. Como he mencionado, en la ciudad convivían el gusto por la novedad, lo extenso y concurrido de las calles y plazas, la belleza y excentricidad de los lugares de recreo, y el aspecto desagradable de los espacios insalubres, la miseria y el retraso. Ambas caras conforman este elemento simbólico que cobrará un sentido crítico en las obras del autor.

La novela con la que inicio el presente análisis es *Ensalada de pollos* (1869-1870), publicada por entregas durante la estancia de Cuéllar en San Luis Potosí. Tal y como se consigna en el subtítulo, se trata de un *carnet*, es decir, un ejemplar de notas y apuntes elaborado a partir de un escrito de Facundo.³ Es la historia de una familia que se desintegra a causa de la inestabilidad social. Jacobo Baca, la cabeza de esa familia, decide lanzarse a la revolución sin un propósito particular, más bien sólo para “buscar destino”, idea nada extraña pues, según el narrador de la historia, la “han pensado las nueve décimas partes de los hombres inútiles que hay en el país” (EP, p. 7). Así, deja a su suerte a Lola, su mujer, a Concha, su hija, y a su “único hijo varón”, Pedrito Baca. Ambos hijos sufren las consecuencias de quedarse en la Ciudad de México: de jóvenes pobres pasan a ser pollos a la moda y más tarde serán un escollo social. Concha, por ejemplo, se encamina hacia la prostitución, mientras que Pedrito se gradúa como un delincuente que terminará sus días como chinaco. Contrario a sus vástagos, el destino de Lola no es tan desgraciado, pues ella encuentra consuelo en los brazos de don José de la Luz, su compadre. Todas las dificultades que padece esta familia pobre están enmarcadas por el devenir moderno, el cual apenas se vislumbra en la ciudad, como denuncia el autor. Este interés de Cuéllar por resaltar la problemática de la capital se confirma en la “Revista” de 1870, donde habla de la

³ El recurso de la *captatio benevolentiae* que figura en la creación del subtítulo de esta obra (“Novela de estos tiempos que corren tomada del *carnet* de Facundo”) explica en muchos sentidos la perspectiva que el autor escogió para contar la historia. Dicha táctica narrativa usada con frecuencia para deslindarse de la autoría permite a Cuéllar ensayar el estilo que después aceptó para el resto de sus obras firmando con el nombre de Facundo. Con ello me refiero al comentario agudo, a la crítica y a la ironía que lo caracterizan. Por lo anterior, es interesante saber que Cuéllar actúa como transmisor de los hechos novelados en la edición de 1869-1870, mientras que en las subsiguientes decidió alejarse de una figura más solemne y firmar con su seudónimo (*vid.* nota 87, página 80, Capítulo II). Ahora bien, por lo que respecta al estudio filológico de *Ensalada de pollos*, *cf.* Ana Laura ZAVALA DÍAZ, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos (1869-1870, 1871, 1890)*, pp. LIX-LXXIV.

Ciudad de México como un espacio elegante y fastuoso, que “parece conmoverse apenas con los cambios públicos, y aunque el horizonte esté preñado de nubes y ruja el huracán revolucionario, la gran ciudad oculta sus cuidados en el ruido de sus fiestas y en la común animación de sus habitantes”.⁴

La historia se inicia con una voz que devela la única razón de la partida de Jacobo Baca: “no saber hacer nada”. Ante la inutilidad de su existencia, don Jacobo “a la madrugada siguiente salió de México. La hidra de la discordia tenía un hijito nuevo, y la patria un gusano más que le royera el corazón. Aquel gusano se componía de inutilidad, de hambre y de pistola” (EP, p. 10), sentencia el narrador.

Por su parte, abandonados por el padre, Concha y Pedrito tampoco saben “hacer nada”, se convierten en huérfanos en esas tierras liberales. Así comienza todo. La salida de Jacobo centra toda la atención en los que se quedan, principalmente en sus dos hijos. A partir de este momento, el lector sabe que la ciudad alberga a los desamparados, sin garantizarles bienestar, al contrario, la clase humilde debe acoplarse a la dinámica reinante en la urbe mexicana, la cual exige “civilizarse” de acuerdo con los cánones occidentales. Pedrito y Concha entendieron bien cómo hacerlo, ambos “Eran dos seres regenerados por el torrente de las costumbres europeas, y se emancipaban en cuerpo y alma de las costumbres de familia. Se civilizaban. Eran dos pollos que tiraban el cascarón y lo pisoteaban” (EP, p. 22). Y aunque no supieran hacer nada en términos prácticos (como sus padres), la única ventaja que tenían respecto a ellos era su juventud, igual que sucedía con el país.

En esta ciudad, espacio de la historia, se establece una oposición dominante: los pobres frente a los ricos, los espacios de lujo de cara a los sitios humildes, las prácticas antiguas frente a las modernas. A primera vista esto puede parecer maniqueo, pero no lo es, pues el autor, a partir de la comparación, construye las complejas diferencias entre ambas clases de una forma didáctica, una de sus intenciones más destacadas por la crítica. ¿Cómo lo hace? Con frecuencia, el narrador contrapone elementos que diferencian polos distintos, con la finalidad de aclarar al lector cuál es la posición de sus personajes, para no engañar, como lo hacen aquellos con las falsas apariencias. Pedrito Baca después de un año de la ausencia de su padre ya luce como un joven elegante, lo que le permite integrarse como un pollo a la moda en los sitios privilegiados de la ciudad como el Tívoli, el restaurante

⁴ J. T. de CUÉLLAR, “Revista. Marzo 12 de 1870”, en *La Ilustración Potosina*, p. 197.

Fulcheri o la Concordia, en donde las clases altas se entretienen: “no bien se vio libre de don Jacobo, prescindió del jornal que como cajista recibía en una imprenta y logró colocarse de escribiente en una oficina [...] desde entonces perteneció en cuerpo y alma al sastre y a los cafés” (EP, *idem*). Gracias a un cambio en el poder adquisitivo de Pedrito, éste puede aspirar a concurrir a esos lugares públicos, pero restringidos a las clases más bajas. Para Concha este proceso es un poco distinto, pues no tenía dinero. Ella se convierte en una joya por su belleza (un objeto a poseer), con un aderezamiento previo:

Concha era otra cosa; emplumaba con más trabajo. Tenía unas amiguitas ricas que la regalaban los desechos. Concha, los confeccionaba, relujándolos, y se inscribía entre las elegantes; cuidaba de la fachada con detrimento de todo lo demás, y Concha en el mundo elegante, era una bonita apariencia; de manera que ya tenía novio y novio elegante. [Concha] Era una conquista fácil ¡era pobre! (EP, pp. 22-23).

Como vemos, en *Ensalada...* se produce un doble efecto, por un lado se remarca la experiencia del cambio y la transformación en varias escenas; y por el otro, salta la denuncia de la corrupción por las modificaciones entre las generaciones más nuevas. De ese modo, surge el temor de que los jóvenes sean arrastrados por el remolino del cambio fatal, el cual está vivo en los espacios. Los sitios más agradables para la sociedad por su apariencia son en realidad lugares donde los pollos tempraneros (es decir, un “don Juan Tenorio, / de nuevo cuño”) se incuban,⁵ según denuncia el narrador:

Las cenas de Fulcheri son cenas de calaverones, de pollos y de amantes desvelados; rara vez estas cenas son entre gentes de arregladas costumbres, porque son a medianoche y más succulentas de lo que conviene a estómagos enfermizos y metódicos

[.....] es un hecho que el pollo es peculiar de México; los de mejor calidad son los del Distrito Federal.

Está probado que los volovanes, los *consommés* y los ostiones de Fulcheri, crían buenos pollos (EP, pp. 129 y 135, respectivamente).

⁵ Para entender la naturaleza de un pollo tempranero, *vid.* FACUNDO, “El pollo tempranero”, en *El Renacimiento*, p. 363.

En la cita anterior se insinúa que los platillos extranjeros (franceses, con precisión) “alimentan” muy bien a los pollos capitalinos, alejándolos del menú nacional.⁶ En un sentido más general, esto puede entenderse como la oposición a la influencia extranjera consecuencia, tal vez, de los años de inestabilidad durante el Segundo Imperio. Otro ejemplo es el Tívoli, en donde se generan también ideas novedosas, más no muy buenas: “Las mesas del Tívoli hacen bien en no oír; porque *debajo de sus manteles limpios* oirán cosas para taparse los oídos. Ya habrían aprendido un curso completo de política, y otro de amor” (EP, p. 37; las cursivas son mías). Lo que sugiere el narrador es que esos manteles “limpios” albergan los contenidos “indecorosos” que la sociedad emite; la contraposición de imágenes es muy clara, atrás de una bella imagen puede surgir lo más desagradable.

El otro extremo está conformado por los lugares abandonados a la inmoralidad o a la pobreza, como la vecindad o el prostíbulo. Cuando se dice que Concha es la perla del barrio, enseguida se complementa el cuadro: “Iba a misa a la Iglesia de la Soledad de la Santa Cruz, prendida con veinticinco alfileres, y regresaba a la miserable habitación que ocupaba en una casa de vecindad” (EP, p. 22). Aquí es claro que la misión ilustrada que se esperaba seguir con el liberalismo alrededor de la década de 1870 (y desde la época de la Reforma) vivió un lento proceso de secularización que trajo consigo una crisis de valores que ensombrecían el panorama futuro, ya que para los jóvenes sólo importaba el cambio superfluo. En ese temprano contexto moderno, las aspiraciones sociales se interesaban por adoptar la fisonomía anhelada y hacían a un lado la modificación más profunda.

A lo largo de la historia vemos cómo Pedrito, uno de los pollos principales, visita tanto espacios de lujo como aquellos sitios “ocultos” a la moralidad reinante. Sabemos que los orígenes de este joven son humildes, pero él decide abandonar esa condición (y ese espacio), para ello utiliza su dinero con el fin de internarse donde predomine la riqueza y la ostentación y camuflarse en esos sitios. Por fortuna (o tal vez desventura) conoce a Arturo, un pollo consagrado que, a pesar de pertenecer a un estrato social mucho más elevado que él, acude a casas de poca virtud. Paradójicamente, es Arturo quien lo introduce en los

⁶ El menú del que disponen los pollos cuando van al restaurante Fulcheri es vino del Rin, champaña helada, ostiones en su concha o sopa de tortuga, entre otros platillos (cf. EP, p. 58). O bien: “El pollo es afecto a ciertos alimentos, y por una aberración de su índole, propende a los estimulantes como si previera la prematura languidez; el pollo gusta del Vermouth, del licor del padre Kerman, de los ostiones y de los quesos fermentados. / Concha acababa de abandonar la eterna sopa de fideo al lado de doña Lola, y su paladar se resistía a tomar ciertas viandas” (EP, p. 118).

prostíbulos, a los cuales después se habitúa por interesarse en Matilde, joven recién llegada de provincia: “Pedrito había establecido sus reales en la casa de Andrea, pero estaba inconsolable. [...] / Andrea procuraba consolar a Pedrito y éste a su vez frecuentaba aquel lugar como todo el que pierde algo; sentía renacer su esperanza donde la había perdido” (EP, p. 115). Pedrito, al refugiarse con Andrea (una prostituta) en un lugar marginal (una vecindad) ha caído en la inevitable espiral moderna: una sucesión de rupturas en donde gana lo transitorio y perecedero (vecindad-cafés y restaurantes-burdel). Es significativo que sea un prostíbulo (un lugar donde se compran mujeres) donde vaya a parar este pollo; en este pasaje se resume una de las ideas generadoras de la modernidad finisecular: el anhelo por poseer.

Entre los dos polos mencionados, los sitios de lujo y los espacios marginales existen una serie de lugares que también delinear la metrópoli y le dan una imagen más completa. No hay que olvidar que *Ensalada de pollos* fue escrita durante la estancia de Cuéllar en San Luis Potosí; tal vez sea esta la razón por la cual en la narración la descripción de la ciudad es ante todo efectista, pues consigue imprimir un carácter más referencial de la capital. El narrador lleva al lector por ciertas calles para sorprender a sus personajes. En ocasiones, cada espacio funciona apenas como un escenario, o bien, sirve como marco a un episodio amoroso. Por un momento se olvida el enfrentamiento de los contrarios y pinta sitios bellos y apacibles, que dota de un ambiente perfumado con agradable aroma floral:

La noche es hermosísima, y en el reloj de la Catedral acaban de sonar las doce y media; del Portal de las Flores se retira el último figón improvisado sobre una mesa, y todavía en los dos extremos del Portal de Mercaderes permanecen soñolientos y silenciosos dos dulceros, iluminados por la fuerte luz de un quinqué de petróleo.

La luna está en el cenit, el cielo es azul y ni una ráfaga de brisa agita las dormidas plantas del jardín, en el que, no obstante, se perciben los aromas de los floripondios, de la miñoneta y de los heliotropos (EP, p. 127).

En otra escena, la calle funciona como un aparador, cuando Concha se pasea un domingo por la mañana:

A las once atravesaba las calles de Plateros, y caminaba después entre dos filas de curiosos, colocados bajo los árboles del atrio de Catedral.

Produjo, como era natural, un grande efecto: cada corro refrescó las especies, la palabra “ésa es” pasó de grupo en grupo; la heroína del duelo de Arturo

se exhibía al través de un velo negro, velo que daba realce a la hermosura de Concha, según la opinión de algunos pillos (EP, p. 151).

Los personajes de *Ensalada* no sólo se desplazan por el centro de la ciudad, el juego de contrastes también plantea una relación (aunque exigua) entre los espacios urbanos y los provinciales. Ejemplo de ello es cuando los pollos hacen un viaje hacia Iztacalco. Dicho lugar es descrito como un espacio de ensueño, en el que el tiempo no avanza; no obstante ese privilegio, un grupo de empresarios (representantes de la burguesía naciente) ha construido un conjunto de salones dedicados a quienes deseen tomar un descanso en esos días de campo, sin introducir lujos ni novedades que le dieran un rostro nuevo y, por qué no decirlo, más progresista. Ese sitio “moderno” que actúa como un vergel artificial dentro del espacio apacible es ocupado por las cuatro parejas de pollos que se apartan del encanto de la metrópoli:

Toman la dirección de la calzada de la Viga y llegan a la orilla del canal, que por ser la orilla y embarcarse allí los paseantes, se llama el embarcadero [.....] A pocos momentos partió el coche hacia la ciudad, el barquero desatracaba su embarcación, y bien pronto las cuatro parejas hendían tranquilamente las aguas del canal que conduce a Santa Anita y a Iztacalco (EP, pp. 184, 186, respectivamente).

Iztacalco, en comparación con la modernidad y el progreso que impregnaban a la ciudad, es un sitio inamovible en el tiempo, donde se avecindan principalmente personas de origen indígena que siguen conservando sus tradiciones:

Este pueblo, que es uno de los paseos favoritos de los habitantes de la Capital y objeto de expresas visitas para los forasteros, conserva inalterable su aspecto desde tiempo inmemorial. La poderosa mano de la civilización lo respeta como un monumento raro, y no parece sino que está destinado este pueblo a esperar a orilla del canal a las generaciones venideras, a que vengan a contemplarlo como prenda arqueológica. Este pueblecito indígena por excelencia, atestigua la imperturbabilidad de sus aborígenes, y su muda protesta contra la civilización europea.

No pasa día por Iztacalco.

Se parece a esas personas a quienes deja uno de ver diez años, al cabo de los cuales sorprende no encontrarles ni una cana más ni un diente menos.

Iztacalco es refractario al progreso (EP, pp. 187-188).

Es interesante destacar que en la novela sólo tenemos dos personajes que provienen de la provincia, es decir, de afuera. Matilde, una joven que llega a la gran urbe para huir de los combates nacionales; ésta confiesa a Pedrito Baca cuando le pregunta por qué está en la casa de Andrea, conocida por su dudosa moral: “Soy huérfana –dijo Matilde–, he tenido la desgracia de perder a mis padres en la revolución, y al venir a México, a donde he llegado hace tres días, no he tenido más abrigo que mi amiga Andrea, amiga de infancia, pero a quien encuentro muy cambiada” (EP, p. 38). El otro caso es el Pío Prieto, pollo que sale de su terruño para lanzarse, no a la revolución, sino a la ciudad capital:

Pío Prieto era uno de esos pollos que se aparecen en la sociedad de México, de la noche a la mañana.

[.....]

Pío Prieto era hijo de un sastre de Morelia: y a los catorce años y en virtud de esa ley de que hemos hablado, que mejora las generaciones, encontró un día muy prosaico el dedal y muy oscuro el porvenir; comprendió que en Morelia, siendo hijo de Prieto el sastre, no podía aspirar a nada, y hurtando un día a su padre cincuenta pesos, declaró su independencia y se echó a andar por esos mundos de Dios.

Oscuro, pobre y desarrapado, llegó a México, y hubiera descendido hasta la última degradación, si un señor, muy de Palacio, no le hubiera proporcionado una plaza de escribiente. Pío Prieto a los dos meses de empleado, era ya un pollo a la moda y pertenecía a varias carpantas (EP, pp. 171, 174, respectivamente).

En este personaje se reafirma el patrón que siguen los jóvenes de clase baja para insertarse a la sociedad moderna, Pío Prieto (nombre con el que posiblemente Facundo ironiza por su aspecto físico) actúa igual que Pedrito Baca al depositar todo su dinero en afianzar una imagen que no corresponde a su origen, sino a las tendencias de moda.

El tejido simbólico de la modernidad apenas se vislumbra en *Ensalada de pollos*. Los recursos textuales para definir el espacio de la novela se notan poco acabados: la contraposición de elementos, la descripción, la asociación de imágenes. De acuerdo con estas técnicas, la urbe se construye desde un plano general, casi como en perspectiva. Con ello quiero decir que el autor esboza ciertos lugares que serán emblemáticos en las narraciones subsiguientes y en cuya descripción se destacarán los cambios a los que estaba expuesta la sociedad capitalina. Esa imagen literaria se transformará sustancialmente en las siguientes novelas, donde se mostrará más vital, con mayor movilidad. De cualquier modo, gracias a las pinceladas que de la ciudad hace Facundo en *Ensalada de pollos*, nos damos

cuenta del panorama como conjunto de sitios que luego formarán más que el decorado de cada historia.

2. DE AFUERA HACIA ADENTRO

Como se advirtió, para la modernidad mexicana del último tercio del siglo XIX es importante quién ve y admira las nuevas obras concebidas por la tecnología. La confrontación de símbolos para “crear” la ciudad moderna en la narrativa de Facundo se sostiene primordialmente en el enfrentamiento entre las representaciones tradicionales o nacionalistas, y las nuevas influencias, ya sea en la moda, en la educación o en la moral. Los límites entre ambas caras fueron cada vez más estrechos, a pesar de que el poder de la ilusión moderna no borró del todo las diferencias entre ellas. Como se vio en el primer apartado, para el narrador la buena moral se está acabando, lo que al final puede conducir a la ruina social, o como yo la llamo en este estudio, a la caída del héroe.

El gobierno de Díaz significó la apertura de México a las naciones civilizadas, aquellas que “avanzaban” por la senda de la modernidad. El imperioso nacionalismo pasó a segundo plano para ceder terreno a una tendencia de mayor magnitud, y México, sin ser la excepción, continuó con el empuje modernizador que promovían las transformaciones tecnológicas y culturales.

De acuerdo con la visión de Facundo, desde sus novelas del segundo ciclo (1871-1872), habitar en la ciudad significaba experimentar nuevas formas de vida, estar a expensas de cambios tan abruptos que alcanzaban casi todas las generaciones. Ya en el último ciclo (1882-1886), Facundo se interesó por comparar los adelantos tecnológicos y sociales de México con los de Estados Unidos, encontrando que su país caía en errores que bien podrían generar el retraso y la corrupción de la propia comunidad nacional. Es notorio que para él, en cierto sentido, lo nuevo implicaba a veces un “nacimiento” y la fragilidad de la capital se hace notar con el proceder de los personajes que la pueblan. Esta idea se concreta en *Los fuereños*, novela publicada por entregas en 1883 en *El Diario del Hogar*.⁷

⁷ A diferencia de las otras novelas del corpus, *Los fuereños* no tiene ilustraciones en la versión periodística.

Esta historia cuenta la breve estancia de una familia del interior a la capital del país. Don Trinidad, doña Candelaria, Clara, Guadalupe y Gumesindo son payos con una condición económica bastante buena en su lugar de origen. Todas las expectativas creadas a base de comentarios se verán o no ratificadas por cada integrante de ésta. Al igual que en *Ensalada de pollos*, en esta novela tenemos a un narrador omnisciente que hará saber al lector tanto su postura crítica como los secretos que guardan los personajes. En *Ensalada de pollos* las escasas referencias a espacios citadinos son transmitidas por el narrador, mientras que en *Los fuereños* sucede al revés, pues la mayoría de las veces son los personajes quienes describen cómo ven la ciudad.

La atención está centrada en los forasteros, en las transformaciones que sufren al llegar a la gran metrópoli que es la Ciudad de México. Todo se inicia con el arribo de la familia a la estación de ferrocarril. El encuentro con la urbe impresiona a los visitantes, quienes no reparan en demostrar su sorpresa:

El señor gordo, que se llama don Trinidad, y su mujer que se llama Candelaria, no paran mientes en que pueden parecer payos, y lo ven todo con asombro, vienen a la capital de la República por la primera vez y por la primera vez ven el ferrocarril. Las muchachas se mortifican de la atención exagerada de sus padres, y aunque a ellas les llama todo no menos la atención fingen no impresionarse para hacer cumplido honor al corte francés de sus vestidos.⁸

El trayecto del lugar de donde proviene esta familia (que el lector desconoce) a la ciudad es cosa de magia para Trinidad y Candelaria, tal vez por la rapidez con la que llegaron a su destino:

—El mismo. ¡Cuánto gusto tengo de ver a ustedes por acá! ¿Qué tal camino?
—¡Hombre! ¡Hombre! ¡Es como cosa de magia!
—Yo estoy atarantada todavía —dijo doña Candelaria.
—¿Nunca había usted visto un ferrocarril?
—¡*Quia!* No señor, y si no es por éste —dijo señalando a su marido—, no me hubiera arriesgado. Eso, por mucho que me digan, es peligroso. ¡Si viera usted cómo pasaban los árboles! ¡Jesús de mi vida! (LF, en prensa).

⁸ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], *Los fuereños*, en *Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*, en prensa. A partir de ahora, pondré la referencia entre paréntesis seguida de la cita textual de forma abreviada: *Los fuereños*=LF.

En la historia, los fuereños se enfrentan a una nueva realidad, y la única manera de comprenderlo es afirmar que el tiempo y el espacio han cambiado, lo cual no pueden explicar sino como “cosa de magia”. Lo que sucedió fue que la incorporación de la tecnología y los avances científicos a la vida diaria cambió la visión del presente y el pasado y los tiempos actuales representaban el bienestar que no habían tenido sus antecesores.

Los fuereños son introducidos a este nuevo mundo por un habitante de la ciudad, el señor Gutiérrez, quien fungirá al principio como el guía de la familia, como el vínculo entre el espacio exterior y el interior. El cambio en la percepción del tiempo es un tema que preocupa a los recién llegados, la rapidez con que suceden las cosas los sorprende demasiado, mientras que para los de dentro esto no es así. Tal transformación está muy ligada a la tecnología, aunque no funcione del todo bien, pues de acuerdo con la opinión del señor Gutiérrez:

—Y ¿en qué consiste eso, señor Gutiérrez? —le preguntó doña Candelaria.

—En que el *express* es nuevo y anda todavía algo torpe. Ya saben ustedes por otra parte, que aquí anda todo espacio. Nos sucede con frecuencia que llega una carta antes que un telegrama, y que se va más pronto a pie a cualquiera parte que en las tranvías.

—¡Pero cómo puede suceder tal cosa! —exclamó don Trinidad—, yo no he estudiado como mi hijo Nicolás, pero sé que eso del telégrafo es por la electricidad, que es como si dijéramos por el rayo.

—Exactamente. Pero no es la electricidad la que anda despacio, señor don Trinidad, sino los empleados del telégrafo.

—Ah, ya eso es otra cosa. ¿Y lo de las tranvías? ¿Cómo es que se llega más pronto a pie?

—Es muy sencillo, señor don Trinidad. En otros países las tranvías tienen por objeto acortar el tiempo y la distancia, porque el tiempo es dinero, según dicen los yankees, pero entre nosotros no se trata del tiempo (LF, en prensa).

Entre los fuereños (el afuera) y el señor Gutiérrez (el adentro) se establece una conexión que explica las diferencias sustanciales. Cuando el señor Gutiérrez comenta a los fuereños acerca de las “bondades” de la ciudad y de cómo es que las clases predominantes buscan distinguirse entre sí en espacios públicos como el Zócalo, doña Candelaria le dice a su marido: “¿No te dije, Trini —dijo doña Candelaria—, que nos íbamos a divertir mucho en México con todas esas rarezas que no hay por allá? Vamos, que estoy ya como en *otro*

mundo, señor Gutiérrez; ¿nos cuenta usted unas cosas!” (LF, en prensa; las cursivas son mías). Mientras continúa este diálogo, por medio del narrador se sabe qué están pensando las generaciones jóvenes, es decir, Gumesindo, Clara y Guadalupe acerca de lo que comenta el señor Gutiérrez. En este pasaje quedan definidas las posturas contrastantes que van a dominar a lo largo de la historia: los jóvenes ven con aprecio y buenos ojos los cambios, mientras que los padres, quienes representan el viejo orden, pasan de considerar asombrosa la ciudad a creer que esa imagen fastuosa es nociva para el organismo social encarnado al final en sus propios hijos:

Las niñas y Gumesindo habían guardado silencio durante el diálogo anterior, sin atreverse a tomar parte en aquello que interiormente reprochaban al señor Gutiérrez como una crítica parcial y exagerada. Los fuereños vienen generalmente bien dispuestos a aceptar lo que van a ver por primera vez. Gumesindo y sus hermanas no querían perder sus ilusiones (LF, en prensa).

Entonces, la ciudad es un lugar de perdición y, por tanto, de peligro, según adelanta don Trinidad: “Porque [...] lo mismo le ha sucedido a un compadre mío; hizo catrín a un hijo rancherito que tenía, y lo perdió en la Capital; lo envió dizque a estudiar, y se lo malearon hasta el punto que murió el muchacho de mala muerte”. Más adelante el señor Gutiérrez acentúa las sospechas: “Es peligrosa esta Capital para los jóvenes [...] Ya tendré ocasión de hablarle a usted de las delicias de nuestra hermosa Capital” (LF, en prensa).

La oposición esperanzas y temores respecto a la modernidad que trabajé a detalle en el primer capítulo está ejemplificada en la dinámica narrativa de *Los fuereños*, pues confluyen visiblemente los elementos tecnológicos que alimentan la esperanza en el orden y el progreso de la nación, materializada en la ciudad, a la vez que se siembran los miedos frente a la contraposición entre los padres e hijos, o bien, frente al cambio de la ideología reinante. Para los tres jóvenes fuereños, la ciudad representa el bello ideal, identificado sobre todo en la elegancia, en los misterios del tocador y de la moda:

Ella también [Clara], como Gumesindo, había estado soñando en su tierra, desde que se habló de venir a México, con encontrar aquí su bello ideal [...] La Capital de México tenía un encanto tal y se presentaba a la imaginación de Clara tan llena de seducción y atractivos que le parecía indigno de una joven elegante como ella y que vestía a la francesa, como las grandes señoras de México, tener un novio de manos callosas y de maneras de campesino (LF, en prensa).

En general, en esta historia la ciudad se conoce tanto por sus espacios públicos cerrados (teatro, circo, hotel) como por sus calles, avenidas y plazas (Plateros, Avenida Juárez, el Zócalo): “en viniendo de parte de esa persona, me creo en el deber de obsequiar a su recomendado, hasta donde me alcancen las fuerzas. Empezamos por almorzar cinco amigos en el Tívoli; después del almuerzo, que terminó a eso de las seis, fuimos al paseo, después al teatro, y luego cenamos en La Concordia” (LF, en prensa).

En la ciudad que seducirá a los jóvenes de la novela resalta la dinámica de la compra-venta, de ahí el interés por visitar los lugares públicos donde se desenvuelve esto. Así sucede cuando los paseantes que van al Zócalo pueden disfrutar de una mejor visión y un sitio más cómodo si pagan más dinero por su entrada (aunque ésta sea gratis “oficialmente”):

—¿Y estas sillas?

—Se alquilan —contestó una mujer que estaba oculta tras de un árbol.

—Oye Trini, todo aquí se alquila. En mi tierra se sienta la gente en el jardín de la plaza, sin pagar, tenemos bancas, eso sí, de piedra, pero se sienta todo el mundo sin sacaliña de ninguna clase [...]

— [...] si ya tenemos aquí una raza mixta, no precisamente por cuestión de sangre, sino de lucro, que se pinta sola para explotar al prójimo. Es bueno, que en el Zócalo, que ustedes van a ver esta noche, y cuya entrada es libre, porque es un paseo público, sucede de repente que aparece un señor que pone unas tablas y unos trapos en cierta porción del Zócalo, e improvisa una puerta con un letrero que dice: “Entrada general, dos pesos” [...] / todos los ricos pagan sólo por estar en un lugar donde no haya pelados [...] / cuando no se paga, el centro del Zócalo, cerca de la música, es el lugar de la plebe, y la gente elegante se pasea lo más lejos posible, y cuando se paga, se invierten los lugares: la plebe pasea alrededor y los ricos en medio (LF, en prensa).

La cita anterior es un claro ejemplo del juego del “adentro” y el “afuera” sometido al comercio. El nuevo mundo al que se encara esta familia es el del poder adquisitivo, pues comprar una estancia pública es una práctica completamente distinta a lo que sucede en su pueblo. En esta ciudad todo tiene un valor, un precio que se puede pagar.

Mas una vez conocida la capital, los fuereños ya no son los mismos. Aquella inocencia de Gumesindo queda anulada por completo a causa de la inercia social. De acuerdo con Octavio Paz, en la época moderna se nota con claridad la aceleración del

tiempo;⁹ de ese modo sucede en *Los fuereños*, cuando en pocos días una familia entera cae en desgracia al ver a los hijos perdidos: Clara es seducida por un pollo aventajado y Gumesindo, además de contraer una copiosa deuda, se enamora de una prostituta. El apresuramiento del tiempo da el efecto de ser más deshumanizado.

En una escena donde el manejo del claroscuro expresa la contraposición de significados (viejo-nuevo; tradición-modernidad), se ve a Clara y Guadalupe esperando a sus padres en la habitación del hotel, donde se hospeda la familia provinciana:

La tarde declinaba en tanto, y el cuarto, que era uno de los más altos del hotel, estaba iluminado con los últimos reflejos rojizos de la puesta del Sol.

Las dos hermanas estaban sentadas cerca del balcón; sólo que a Clara le bañaba el rostro el reflejo rosado de las nubes, destacándola en el fondo casi oscuro ya de la habitación, mientras que Guadalupe que ocupaba el lado opuesto estaba casi bañada toda por la sombra (LF, en prensa).

Clara se deja fascinar por la novedad, el cambio, la modernidad, mientras que Guadalupe (nombre de raigambre nacional) queda en la oscuridad porque ella no está dispuesta a cambiar de ideas como sus hermanos, lo cual muestra la correspondencia simbólica entre los acontecimientos de la novela y sus personajes. La estrecha relación entre luz y oscuridad se extiende a las dos jóvenes impactadas por la ciudad moderna, así el autor define una estética de contrastes.¹⁰

Facundo no olvida contraponer al lujo y la novedad, el espacio sucio, gastado, deplorable que transitan los personajes más pobres, por ejemplo, los cuidadores del hotel mencionado:

Este figón es una accesoria con dos puertas a la calle, que es a la vez cocina, comedor, cantina y puesto para vender a los transeúntes; es un hacinamiento de braseros y mesas en donde confeccionan meriendas más de quince mujeres, que no se recomiendan por su limpieza ni por su silencio. Un grupo de ellas fríe en un lago de manteca hirviendo un número increíble de quesadillas; otro confecciona platos de fiambre; aquéllas fríen cuartos de pollo, otras hacen tortas compuestas que también fríen; fríen en fin, gritan, trabajan y sirven, todas aquellas mujeres llenas de cochambre, a una multitud compacta de hombres de grandes sombreros, de muchachos y criadas que vienen de algunas calles a la redonda en busca de aquellas

⁹ Cf. Octavio PAZ, "La revuelta del futuro", en *Los hijos del limo*, pp. 37-60.

¹⁰ Vid. página 77, Capítulo II.

afamadas meriendas. La luz de los quinqués se ofusca en una neblina de manteca; la atmósfera está rojiza como en una aurora boreal, que se verifica bajo de techo con las emanaciones del carbón, de la manteca, del petróleo, de los chiles en vinagre, de la longaniza, del aguardiente y del calor animal de más de sesenta personas que guisan, comen, beben y gritan.

Éste es el *restaurant* de los pobres, a quienes atrae el ruido, la confusión y los olores que se desprenden de aquel foco de calor y de grasa (LF, en prensa).

En esta escena vemos cómo los pobres no se alimentan de consomés o pasta italiana, ni beben coñac o ajeno, más bien recurren a platillos y bebidas llanas y conocidas para ellos: longaniza, quesadilla y aguardiente. El pueblo bajo vive hacinado, revuelto, no queda definida su constitución. Esos sitios hacen a un lado la belleza y la armonía porque no es importante para poder existir. En esta cita queda claro cómo en un mismo lugar se acondicionan espacios de trabajo y recreo, y se genera el caos.

La gran confrontación que define a esta novela (tradición vs modernidad), a veces usa el ejemplo, tiende a la enseñanza moral, al didactismo, no hay que negarlo; sin embargo, creo que es necesario hacer hincapié que no se aparta de la crítica puntual y conmovedora.

Gracias a un interés definido, Cuéllar delinea con más precisión la ciudad a la que se enfrentan los fuereños. El lector puede identificar con facilidad los contrastes que la definen, puede saber que el progreso material es una realidad; ve desfilar tranvías y autos, se deslumbra con la luz artificial de la bombilla eléctrica y sabe de la existencia de las comunicaciones rápidas por medio de inventos tan maravillosos como el telégrafo y el teléfono. Asimismo, puede participar en los eventos públicos, puede asistir a los lugares de recreación y divertirse aunque no entienda, como en la ópera francesa o el teatro italiano. En suma, Facundo demostró con *Los fuereños* su interés por fijar ese complicado proceso de transición moderna.

3. UNA CIUDAD QUE EXHIBE

La última de las novelas de esta selección es, según considero, el gran escaparate. En *Baile y cochino...* (1885) predomina el intercambio de la mercancía y la exhibición de ésta. ¿Cuál es el escaparate? La ciudad en sus múltiples espacios, íntimos y públicos.

Una familia con pocas relaciones en la capital decide “hacer un baile” en su casa con motivo del cumpleaños de su única hija, el inconveniente es que casi no conocen a nadie, por ello tienen que recurrir a un hombre muy cercano a ellos para que “consiga parejas” e invite personas “alegres”. Es así como Facundo introduce a los primeros personajes de la novela, doña Bartola, mujer “muy sencillota y muy ranchera”; el coronel, hombre que se ha posicionado gracias a sus actividades en la guerra juarista;¹¹ Matilde, la hija de ambos, y Saldaña, el encargado de la encomienda, quien comienza a tejer las redes necesarias para que ese baile sea un gran evento social.

A diferencia de las obras anteriores, en ésta la nómina de personajes se diversifica, y al mismo tiempo las relaciones entre ellos se hacen más complejas. Además de tipos conocidos como los pollos, las prostitutas y los payos, retoma de *Los fuereños* otras figuras que igualmente son perniciosas: los lagartijos. En la novela desfilan grupos de personajes que le darán sentido al motivo central que es el baile: después de la familia del coronel tenemos a las pollas de la Alberca Pane, muchachas clasemedieras que con tal de verse a la moda son capaces de utilizar cualquier utensilio doméstico para parecer de sociedad; el triángulo amoroso entre don Gabriel, un hombre de clase acomodada, y su comadre, las Machucas, tres mujeres que se dedican al goce, y Enrique, extranjero encantado con una de ellas; Lupe, la mamá de “las criaturitas” de Saldaña y, finalmente, Venturita, mujer “quedada” que busca desesperadamente un marido.

La fragilidad de las estructuras sociales salta a la vista, pues la sociedad finisecular mexicana ya se ha insertado en una modernidad, donde predomina la idea del desarrollo y del progreso material. La paradoja consiste en la existencia de un aparente progreso material –monetario y tecnológico–, que no está acompañado de un progreso social y cultural. *Baile y cochino...* sucede en el contexto del último tercio del siglo XIX. En la novela sobresale la necesidad por adoptar modelos extranjeros, por enriquecerse y, en algunos casos, refinarse, demostrando su condición superior en las escalas sociales. Aquellas formas y falsos temperamentos construyen una crítica evidente a su tiempo en general, y a un sistema desfasado, ya que la fiesta se hace en casa de un coronel aburguesado producto del éxito del gobierno en turno.

¹¹ No hay que olvidar que algunos de los seguidores de Porfirio Díaz eran militares oportunistas y políticos jóvenes inexpertos, “casi la totalidad de los soldados eran de la generación de Díaz y se sentían porfiristas” (Luis GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, p. 904).

La historia está dividida en dos momentos claros, antes del baile y durante éste. Previo a la fiesta, vemos a los personajes arreglarse para asistir a tan importante evento. Los preparativos para el baile nos indican la configuración de esta sociedad que busca sobresalir a como dé lugar. Hombres y mujeres quieren ganarse un sitio. Para los hombres tiene gran importancia a quien pueden poseer, qué es de su propiedad: “Puesto en práctica, aquel procedimiento de convite, resultó que iba a ir al baile todo México. Saldaña llevaba *a los suyos*, quienes a su vez llevaban *a las suyas*, por lo que era natural suponer que allí iban a estar *las de todos*, cosa que iba a hacer aquel baile el más alegre del mundo”.¹²

Se reconoce el origen del cambio de gustos y por qué no, de intereses, por ejemplo, en un pasaje, el narrador explica a los lectores de dónde provienen los cambios más sobresalientes en la sociedad capitalina de finales de siglo:

París se encarga de la corrección de líneas, de abultar, de enhuecar y de perfilar a la mujer, para alejarla cada día más del tipo de nuestra primera madre en el Paraíso; y si los hombros de aquella señora y de las que le sucedieron fueron escultóricos en el sentido de su redondez, hoy las hijas de Eva lo usan todo puntiagudo y anguloso, para probar que la línea de la belleza no es la curva, y se ponen zapatos de punta de lápiz y se colocan en los hombros otras prominencias que recuerdan una uña que los murciélagos tienen en la segunda articulación de las alas (BC, pp. 276-277).

Como mencioné, la ciudad es un escaparate, donde la mercancía se pasea para ser comprada: “La señora anda por ahí, por esas calles de Dios y del ayuntamiento, enseñando sus piecitos primorosamente calzados con zapatito bajo, porque a don Gabriel no le gustan las botas” (BC, p. 237). Otro ejemplo de ello es Venturita, esa mujer solterona que busca desesperadamente quién la vea:

Venturita se calzaba y se vestía muy bien, y se salía a andar por donde la vieran, por donde había más gente, porque ella estaba segura, y tenía razón, para considerarse enteramente presentable; y cuando tal hacía, cuando se exhibía en el Zócalo y en las calles de Plateros los días festivos, entre doce y una, no lo hacía precisamente con la intención y con las miras con que lo hacen ciertas mujeres, no, señor, las miras y las

¹² FACUNDO [José Tomás de CUÉLLAR], “Baile y cochino... Novela de costumbres escrita para la «Época Ilustrada», por Facundo. Capítulo I. Preparativos del baile y del cochino”, en *La Época Ilustrada*, t. II, núm. 13 (26 de enero de 1885), p. 233; las cursivas son mías. Para el análisis de *Baile y cochino...* utilizo esta versión periodística. A partir de ahora, después de la cita textual entre paréntesis pongo la referencia correspondiente como BC. Por lo que respecta a las actualizaciones ortográficas *vid.* nota 21, página 11 del Capítulo I de este trabajo.

intenciones de Venturita eran [perfectamente] legítimas. Venturita deseaba casarse, deseaba encontrar novio (BC, pp. 348-349).

Esta idea ha sido destacada por Margo Glantz al hablar de *Las jamonas*: “Es la eclosión de una sociedad que empieza a industrializarse, a depender de la inversión extranjera y a convertirse en una sociedad suntuaria, consumista, basada en la apariencia”.¹³ La promoción y venta del baile se hace más latente para los personajes, no es algo oculto para ellos; en un pasaje donde están el coronel y su esposa hablando sobre los invitados a su casa, éste le dice a ella: “Bartolita: me parece que el *negocio* del baile se va formalizando más de lo que yo creía” (BC, p. 216; las cursivas son mías). A lo largo de la historia el baile va adquiriendo mayor valor de acuerdo con los invitados a él, interés enfocado principalmente en las mujeres: “Pues oiga usted: van muy buenas muchachas. Va la de don Gabriel y la de Camacho” (BC, p. 376). O bien, de manera más explícita, está doña Dolores, madre de Enriqueta, quien tuvo a su hija fuera del matrimonio. Dicha mujer llegó a la capital buscando una vida mejor, que no encontraría: “Doña Dolores había traído a su hija a México, como los indios traen las mejores de sus frutas: para su consumo; y era porque padre, madre e hija no formaban una familia, que es la ley suprema de la moral” (BC, p. 380).

Como en *Ensalada de pollos*, en la historia se comparan distintos espacios para indicar las cualidades de cada grupo, sobre todo aquellas relacionadas con el poder adquisitivo de sus habitantes. Uno de los ejemplos es la casa de don Gabriel (uno de los invitados al baile), la cual en definitiva es un lujo:

Don Gabriel, como habrá comprendido perfectamente el curioso lector, era rico, quiere decir, se había enriquecido en esta época bonacible por que acabamos de atravesar [...] ¡Qué casa la de don Gabriel! Nunca se había visto en México casa semejante, ¡qué escaleras!, ¡qué patios!, ¡qué corredores!, ¡qué cortinas! ¡Oh!, las cortinas eran de raso bordadas de oro, y los almohadones de raso bordado de oro. Era cosa que las gentes andaban a caza de permisos para visitar aquella maravilla (BC, p. 248).

No sucede lo mismo cuando el lector conoce el lugar donde viven la mujer y los hijos de Saldaña, un humilde cuarto, improvisado en una vecindad, el cual contrasta

¹³ M. GLANTZ, “Prólogo” a José Tomás de Cuéllar, *Las jamonas*, p. 18.

evidentemente con el lujo de la casa antes descrita: “Sobre las desiguales vigas del cuarto, logró Saldaña acomodar una mesita de palo blanco, y sirvieron de asientos [sic] un baúl para los niños, y las dos únicas sillas del menaje” (BC, p. 301). Desde la perspectiva de las costumbres y tradiciones, este precario domicilio da cuenta de lo que se come, de cómo se vive, y de las relaciones entre sus habitantes.

La gran innovación en técnica narrativa es el siguiente pasaje, cuando Enriqueta sale a su balcón a esperar, a observar el devenir de su tiempo, a divagar sobre su lugar en el mundo. Los ejemplos siguientes demuestran la técnica sinestésica del narrador. La escena está ubicada en un espacio definido y un tiempo preciso:

Eran como las seis de la tarde.

El cielo comenzaba a tomar esa coloración rojiza y como siniestra, que tanto da en qué pensar a los sabios. El polvo cósmico, que dicen, le robaba a la zona crepuscular un lampo que se encumbraba más allá de la atmósfera, envolviendo el hemisferio occidental en una bóveda rojiza, como la de un horno cuando apenas lo ilumina la agonizante flama del último leño.

Enriqueta recibía de frente en su ventana aquella coloración que daba a su vestido de tinte de lila, la apariencia de una ametista, y a su semblante los arreboles del rubor, y a sus ojos un brillo peculiar cuando Enriqueta los levantaba como atraída por la creciente y enrojecida zona luminosa.

La Avenida Juárez se había hundido ya en la sombra, y pavimento y edificios presentaban una gran masa negra, de donde se destacaban en hileras luces amarillas, como las lentejuelas de oro en un manto de terciopelo negro. Eran los faroles del gas que iban a perderse entre los árboles de la calzada de la Reforma; y, hormigueando como las partículas luminosas que corren en la ceniza de un papel quemado, pero corriendo de dos en dos, unas lucecitas rojizas que se movían hermanadas, en una procesión interminable. Eran las linternas de los carruajes que volvían del paseo; lucecitas movedizas e inquietas, apareadas y como temblorosas que hubieran podido tomarse como los ojos de fuego de una manada de lobos monstruosos, que corrían en busca de las sombras (BC, p. 328).

Aquí el personaje es alterado por el paisaje ante sus ojos; aunque forma parte de él, la ajenidad también inunda sus sentidos. La vista de la bella joven actúa casi como la lente de un telescopio:

Enriqueta no sólo tenía la repercusión de aquel rumor en el yunque y el martillito de sus oídos, sino que a largos intervalos sentía en la suela de sus botitas el hormigueo de la trepidación. Estas sensaciones se parecían al chirrido de la electricidad de un aparato electromagnético, y hasta ejercían en Enriqueta cierta influencia voluptuosa.

Enriqueta estaba allí como asomada al mundo, estacionada, como se estacionan esas pordioseras en el quicio de una puerta pidiendo una limosna. Pero la limosna que pedía Enriqueta no era el pobre mendrugo cotidiano. Enriqueta pedía una limosna de lujo a la sociedad opulenta. Los ojos de Enriqueta se fijaban en la hilera de trenes de los ricos, y sus pupilas estaban agitadas por movimientos rapidísimos y pequeños, porque con cada mirada recorría el interior, el pescante y los frisones de un *landó*, o las siluetas de cuatro jóvenes en un *faeton*; caballos negros, colorados, retintos, con brillantes guarniciones; lacayos con librea, coches de familia, *buggys*, victorias y *cupés*; líneas de caballo, y líneas de auriga; escorzos de mujer y dorsos de *gentlemen*, portezuelas abiertas, fondos de carruaje acojinado, plumas de sombrero, beldades perdidas en la sombra, manos enguantadas, todo en movimiento, todo en perfiles fugaces, en líneas que apenas dejaban la impresión en la retina, eran borradas por otras y por otras en interminable vértigo (BC, pp. 328, 332).

La modernidad está ante los ojos de Enriqueta, ya no es necesario salir a buscarla en los teatros o en los cafés; ahora sabe que el espectáculo es el movimiento, la luz, y la fugacidad:

Los sentidos de Enriqueta estaban cogidos por una gran caricia mundana. El ruido de los carruajes la aturdiría como aturde un gran beso. Una carrera vertiginosa de imágenes fugaces producía en sus ojos ese deslumbramiento de los grandes espectáculos. La trepidación del pavimento le comunicaba una especie de cosquilleo magnético que le subía desde los pies hasta la cintura, y la brisa húmeda impregnada de olor a tierra y olor a barniz de coche, y a cuero inglés, armonizaba el conjunto de sus sensaciones; y porque el sentido del gusto no fuera excluido de aquel *quorum* sensual, masticaba con sus pequeños dientes, para hacer saliva, un pétalo de rosa.

[.....]

La coloración del cielo había desaparecido por completo: la noche estaba negra y Enriqueta se retiró de su ventana (BC, p. 332).

Al respecto Margo Glantz apunta: “El progreso ha vestido a Cupido y su flechazo se ha vuelto electromagnético; el pavimento hollado por los vehículos transmite a Enriqueta el flujo voluptuoso que la hundirá en la mancebía mientras pretende subirla de clase por la apariencia”.¹⁴ Como mencioné en el Capítulo 1, la imagen sublime de la modernidad puede transformar al individuo. Es muy significativo que este pasaje se ubique en una de las avenidas más concurridas de la Ciudad de México, la Avenida Juárez, por la que pasan los vehículos más modernos de la época (*landós*, *faetones*, *buggys* y *cupés*); y que en la versión

¹⁴ M. GLANTZ, “De pie sobre la literatura mexicana”, en *Esguince de cintura*, p. 21.

periodística la imagen que acompaña el texto sean numerosos autos pintados en negro con luces que brillan esplendorosas en blanco. No obstante, en esta aparente comunicación entre la influencia moderna y el individuo se establece lo paradójico, ya que la movilidad de los autos, el fluir de la electricidad contrasta notablemente con la estaticidad física de la joven Enriqueta; en dicha escena se establece una tensión narrativa por medio de imágenes.

En *Baile y cochino...* el baile es una proyección de la ciudad, en la que confluyen distintas clases sociales y morales; aquéllas que Cuéllar considera más representativas de la capital mexicana. En este evento social apto para la exposición de las condiciones burguesas se muestran sólo las apariencias, es decir, se deja al descubierto la imagen que ha aderezado la modernización en cada estrato. La ciudad no es vista con ojos extraños; la mayoría de los personajes pertenecen a este espacio modificado por la modernidad. No tenemos “fuereños”, sino nuevos ricos y pobres. Excepto un extranjero que, a la mitad de la historia, aparece. Enrique Pérez Soto, un venezolano, *touriste*, como le llama el narrador-autor, quien vive muy rápido la esperanza y desilusión al enamorarse de una de las referidas Machucas:¹⁵

Enrique se sentía por la primera vez en su vida seria y positivamente enamorado; y por más que llevara cerca de dos meses de estarse burlando de sí mismo, no podía menos de convenir, en sus ratos de profunda reflexión, en que *la mexicana*, como le llamaba a su desconocida, porque no había podido averiguar su nombre, lo había impresionado profundamente (BC, p. 381).

Mientras Enrique bailaba con la joven, la voz de ésta ocasionó en el venezolano una extraña impresión, pero lo que más lo impactó fue saber que ella gustaba del juego y la bebida. Sin embargo, en la descripción que este personaje hace de aquella escena destaca la contradictoria imagen de la Machuca: “Se había puesto a cenar, y como se quitó los guantes que regularizaban las líneas de sus manos y además cubrían la tez, la vi alargar una mano huesosa, trigueña e inculta, para devorar pasteles y beber copas” (BC, p. 525).

¹⁵ Las Machucas en *Baile y cochino...* son el más claro ejemplo de la débil adaptación a los tiempos modernos. Estas tres hermanas (delgadas de carnes, bisbirindas, alegres, pero sobre todo buenas bailarinas) fingen pertenecer a un estrato medio en la sociedad y no son más que las queridas de muchos. Asimismo, cubren su físico con varios artilugios cosméticos para ocultar, entre otras cosas, el color trigueño de su piel. En un momento de la historia el narrador define su posición respecto a este trío de mujeres: “Como ellas hay actualmente tantas jóvenes llevadas al garito por este torrente de desmoralización que condena a nuestra sociedad a la depravación de todas las costumbres” (BC, p. 340).

Ahora bien, originalmente, la casa del coronel no era un sitio en el que se pudiera hacer un baile de grandes magnitudes, como el que estaba organizando Saldaña; sin embargo, gracias a la reciente fortuna de la familia podían aderezar su casa sin mayor problema:

—¿Qué has hecho? —le preguntó doña Bartola.

—Pues mira, fui a comprar unos candelabros en la casa de Lohse.

—¿Más candelabros?

—Sí, mujer, ¿no ves que faltan? Acuérdate que se trata de baile, y un baile... ya puedes figurarte, un baile... (BC, p. 18)

Luz en la calle y luz en la casa, ambas igualmente artificiales: “La casa estaba completamente en silencio, y se respiraba por todas partes ese ambiente húmedo y de olor a ladrillo mojado. Se habían colocado doubles lámparas de petróleo en el zaguán, en el patio y en la escalera, y ya todo estaba listo, alumbrado, y limpio en espera de la concurrencia” (BC, p. 456). Nótese el paralelismo entre dos elementos de progreso porfiriano, el alumbrado público-luz en la casa y la higiene es los espacios-la limpieza en el interior del hogar. Aquello que es insalubre, pestilente, o bien, lo que es oscuro, gris, da cuenta del retraso material en el que se encuentra. A diferencia de *Ensalada de pollos*, obra en la que apenas el autor ensayaba un espacio urbano fragmentado, conocido por escasas direcciones que aunque representativas, parecían aisladas unas de otras.

Cuando el baile inicia hay un cambio de ritmo en la narración y en la historia. En esa fiesta no hay distinción de clases, al contrario, vemos cómo “todo México” asiste a la casa del coronel, comprobándose el dicho: “un convidado convida a cien”. Por las puertas de esa casa desfila desde don Gabriel, de clase alta, hasta los garbanzos, servidumbre que esperaba instrucciones en la cocina:

Las niñas de la Alberca Pane, con sus tres novios y dos aspirantes. Enriqueta, la de don Manuel, con su vestido nuevo, sus botitas flamantes y su colegial alegre, que, mediante el préstamo forzoso de una levita negra, iba a estar casi elegante. Saldaña, con *la madre de sus criaturitas*, y el amigo que le iba a servir de acompañante; el curial y su familia, los cuatro pollos que jugaban al billar en Iturbide, el dependiente de Lohse, Jiménez, Enrique y su amigo, y por fin, Venturita y Lola, a quienes había llegado el convite del baile, nadie sabía por dónde, pero a cuyo baile iría la familia, porque el jefe de ella tenía sus dares y tomares con Saldaña, sin contar con que el coronel que daba el baile había convidado al general y al mayor, y a dos o tres de

los oficiales francos que le parecieron en el cuerpo de los de mejor talla y mejores maneras (BC, p. 408).

Las transformaciones en la vestimenta contribuyen a que se realicen las transacciones correspondientes. Entonces, el bodorrio de Saldaña deviene en una fiesta de máscaras: “los bailes de máscaras eran, sin distinción, para las clases acomodadas de la sociedad; pero cuando el lujo y la prostitución se dieron la mano, los bailes de máscara se componen de esas señoras del sexo feo, el cual aprovecha esa ocasión anual para darles gusto a ellas sin aprensión ni reticencia” (BC, p. 302).

En el momento en que el baile comienza “a tomar forma”, es decir, cuando la mayoría de los concurrentes ha encontrado un lugar en la casa del coronel, las cosas se descomponen y las apariencias terminan cediendo ante lo evidente:

Al ver Saldaña que muchas señoras habían conservado sus abrigos, fue acercándose a ellas para suplicarles que se los quitaran. A medida que lo hacían, Saldaña iba recibiendo tápalos, sacos, salidas de teatro, bufandas y capas en el brazo izquierdo, hasta formar un promontorio con el que apenas cupo por la puerta, y en la recámara dejó caer aquella carga invirtiéndola, sobre una cama; con lo cual estaba ya preparado el desorden y el extravío de los abrigos.

Había sobre algunas mesas y algunas sillas sombreros, bastones, paltós y paraguas. Saldaña cargó también con aquel material, y lo amontonó en la cama para despejar la sala (BC, p. 460).

Adelantado el baile, ya no hay elegancia ni apariencia, sólo aprovechamiento de los asistentes, los abrigos se pierden, los pollos arrasan con los bocadillos y el coñac, Saldaña tira los pastelillos al suelo, Leonor, una de las Machucas desilusiona a Enrique, el extranjero (“Leonor es una mujer enteramente vulgar, es una elegante cursi en toda la acepción de la palabra”, BC, p. 143).

El caos que se vive dentro de la casa del coronel (nada menos que un burgués influyente que conoce a “Porfirio”) no se resuelve, simplemente transcurre. El fracaso del baile pareciera evidenciar también del fracaso de la modernidad. Lo cual afirma una vez más, para fortuna del narrador de esta historia, que los modelos impuestos o copiados de Francia principalmente no son tan sólidos como para “civilizar” a la sociedad capitalina de clase media. Empero, ha habido cambios sustanciales, la ciudad en *Baile y cochino...* no es la misma que en la primera novela del corpus de este trabajo, pues ya sustenta elementos

innovadores importantes y esenciales para la vida del capitalino: alumbrado eléctrico, transporte, embellecimiento del paisaje (creación de paseos, bulevares y jardines), lugares de recreo, sitios de moda, que sí influyeron para una nueva configuración, sobre todo en los personajes, los cuales actúan en función de la ciudad que dicta una pauta de comportamiento. Existe una unificación del espacio más acabada en *Los fuereños*, obra en la que se muestran al lector más espacios, mayor dinámica social y más concurrencia en las calles, pero también una influencia más negativa en los habitantes, en comparación con *Ensalada de pollos*, donde el espacio estaba compuesto por pequeños trazos.

El baile fue de la luz a la oscuridad total; de la melodía acompañada de la orquesta a bostezos y ronquidos que simulaban un croar nocturno; de las apariencias a lo real, por ello es muy significativo que la historia no concluya con el fracaso del baile, sino que el autor haya escogido para enmarcar la escena final la luz del día (no de las bombillas artificiales) que sin duda representa lo visible y lo natural: “La luz de la mañana venía con sus rayos azulados y limpios a poner evidencia aquel lecho de placer de donde acababan de huir las bestias humanas” (BC, p. 525). En esta cita, la voz del narrador confirma el fracaso del baile a manos de “bestias humanas” que guardan las apariencias. *Baile y cochino...* no hace más que demostrar que hay una unificación entre el espacio y los personajes, que lo mismo que le ocurre a la ciudad o bien a los espacios que los conforman, le pasará a aquellos que entren en la dinámica moderna. En suma, el espacio moderno sí delinea en cierta forma el carácter del héroe moderno, el cual será analizado a continuación.

4. ROSTROS Y MÁSCARAS

*El pollo es por naturaleza disipado y ocioso;
el pollo que constituye gran parte de esa
promesa del porvenir, es en nuestros tiempos una
larva dañina, un aborto de juventud malograda
por la precocidad de una niñez desarrollada
en las malas costumbres.*

Facundo, *Ensalada de pollos*

Para el último tercio del siglo XIX los conflictos bélicos dejaron de ser el foco de atención y cedieron el camino a temas de mayor interés entonces, como la entrada al progreso. Los

tiempos de esperanza en los que la libertad y la autonomía ocupaban toda la atención abrieron la puerta a nuevos aires de incertidumbre y temor por todo lo que vendría. En esta ambivalencia de escenarios se desenvuelven los héroes facundianos que a continuación analizaré.

El primero de ellos es Pedrito Baca, el primogénito de don Jacobo Baca en *Ensalada de pollos*. Este joven de quince años se quedó en la ciudad cuando su padre se lanzó a la revolución. Ahí comienza la metamorfosis del pollo. Inmerso en el espacio ciudadano y a merced de su débil instrucción, emprende el camino hacia el “progreso” que, en su caso, no será más que una ruta a la desventura.

Al principio las cosas pintaban bien en su vida; para empezar, de un trabajo de poca monta pasó a uno de mayor prestigio, característico de la burocracia:

Por lo que respecta a Pedrito, no bien se vio libre de don Jacobo, prescindió del jornal que como cajista recibía en una imprenta y logró colocarse de escribiente en una oficina, merced a recomendaciones que alcanzó de cierto personaje.

Pedrito desde entonces perteneció en cuerpo y alma al sastre y a los cafés; era parte integrante de la valla que se forma en la puerta de todas las iglesias, asiduo concurrente a los títeres, formaba corros, hablaba en voz alta, era desvergonzado, se dejaba crecer las uñas hasta inutilizarse las manos, y estudiaba con fe su papel de descreído, de irreligioso y de impío (EP, p. 22).

Después de un año de la partida de su padre, Pedrito ya era otro, vestía a la moda, tenía amigos ricos y lucía elegante. Para este pollo novato, ingresar a la clase media mexicana significaba la única manera de evadir la desgracia de su origen y negar la inopia que envolvía a su familia. La máscara de la modernidad incluía vestir nuevos trajes, como se manifiesta en la cita, y asistir a cada evento social o espectáculo sin falta, “iba al Tívoli y a Fulcheri, a la Concordia y a la zarzuela” (*idem*), o incluso a los paseos cercanos a la iglesia. En esencia, su figura no debía pasar inadvertida para esa sociedad capitalina; tenía que hacerse notar a como diera lugar. La intención de hacer públicos sus actos le daba luz a su nuevo rostro pollil:

Si tenía amores procuraba hacerlos públicos, si atrapaba [en] alguna poridad a una familia, la divulgaba. Era triturador de honras en las mesas de la Concordia. No callaba sus vicios; antes bien, hacía alarde [de] todo lo que pudiera denigrarle ante la sociedad; bebía como un marinero y era renegado como un arriero español. No

obstante, Pedrito era recibido en la alta sociedad, saludaba a la aristocracia mexicana, conocía todos los coches y formaba parte de todas las tertulias. Todo esto con cargo al miserable haber de treinta duros al mes, y a una suma de descaro y de audacia tres veces mayor, porque Pedrito debía ya más de lo que podía ganar en un año; pero tenía crédito y ya se sabe cuántas cosas se hacen con el crédito (*idem*).

Pertenecer al círculo privilegiado de la sociedad moderna no borraba las dificultades económicas que iba acumulando. La contraposición es la técnica narrativa que define la escritura de *Ensalada de pollos*. Recurre a ella el autor para delinear con claridad al pollo de su interés. Por ello, en la configuración de este héroe es imprescindible una figura que dicte las líneas modélicas de éste. No hubiera sido posible la profesionalización de Pedrito sin un modelo ideal, sin la imagen de un pollo paradigmático como Arturo, un ave de abolengo: “Arturo era bien hecho, espigado, nervioso, simpático, con un bozo naciente de lo más encantador; vestía con Salín, calzaba con Monzie, fumaba habano y gastaba algunas onzas de oro con cargo a su papá, rico hacendado” (EP, p. 23). El pollo pobre se benefició con la relación de Arturo y su hermana Concha. Para ganarse a su nuevo cuñado (que no el único), entre otras dádivas que le brindó, Arturo pagó las deudas que aquél había contraído.

Facundo estaba consciente de que con el pollo está fijando un tipo literario, por ello era necesario diferenciar a cada momento qué sucedía con el personaje, qué pensaba, cómo se conducía, etcétera:

[...] cuando el pollo es fino, quiere decir, de buena sangre, de familia moralizada y que no ha perdido la pureza del alma, el pollo nada más ama, y nada más espera.

Pero cuando el pollo es *tempranero*, cuando es de los pollos, de esos que abundan, zahumados con los humos de la Reforma, echados a perder por el soplo de las malas costumbres, entonces el pollo en vez de amar, corrompe; en vez de esperar desespera, en vez de detenerse se precipita, y el neófito de la inmoralidad moderna, aspira al Lovelance, al Riosanto, al héroe fascinador de la novela; y de un amor muy santo, porque el amor siempre nace bueno, hace un amor criminal, y de un vergel hace un pantano (EP, p. 35).

Por desgracia de México el pollo bajo esta pluma, bajo la pluma confeccionada por los sastres franceses, forma bandadas numerosas, invade los teatros, los paseos y los bailes, y es la langosta de la moralidad pública. Estos animales se mantienen de honra y reputación ajenas, como el insecto de la sementera: pululan, revolotean, se enronquecen temprano, causan el mayor daño posible, y cuando crecen se eclipsan, se avejentan y se mueren (EP, pp. 115-116).

La diferencia entre el pollo fino y el tempranero se funda en su moral y su origen. Si el germen proviene de las buenas costumbres y la estabilidad económica, seguramente el comportamiento del joven beneficiará a la sociedad; en cambio, si el plumífero se engendró bajo los vapores malignos de los acontecimientos bélicos, dañará la moralidad colectiva e interrumpirá el curso del progreso al que aspiraba la sociedad de entonces. Lo que parece una confrontación de tipos literarios puede ser una denuncia de la inestabilidad que reinaba en la época; por ello, el dominio del pollo en el espacio de esta novela no rendirá buenos frutos.

En esta ensalada, el pollo como tipo heroico (figura pública engendada en el entramado social)¹⁶ se manifiesta como una forma literaria antagónica del héroe nacionalista, como producto enmarcado en la realidad contradictoria del último tercio del siglo, a partir de la mímesis costumbrista de la que se vale el autor:

el lector debe haber encontrado en nuestro relato, tomado de un *carnet auténtico*, más de verosímil que de absurdo en la ensalada, debe a estas horas estar de acuerdo con nosotros, en que el cáncer social tiene que llevar muy lejos en la carrera de la desmoralización a la familia numerosa de los pollos que son la vanguardia de una generación tal vez más desgraciada que la actual (EP, pp. 223-224).

Pedrito es un personaje que encarna el “querer ser”, cuya contradicción se sustenta en su propia imagen paradójica: alguien humilde que aparenta ser burgués. En su figura sobresalen los cambios superficiales de esos jóvenes tales como la elegancia en el vestir y las ideas que rechazan las tradiciones gastadas, que se asociaba con la ruta hacia el progreso. Al inicio de la historia, cuando doña Lola intentaba educar a sus dos hijos, Concha y Pedrito se burlaban de ella, pues ambos “Subían un escalón de la escala social, hacían su entrada en la clase media, aspiraban al confort, los seducían las modas; y como se empeñaban en no aprender los vejesterios que les enseñaba doña Lola, se reían cuando ésta les enseñaba a rezar” (EP, p. 22). Otro cambio es la forma de hablar afectada, un caló que, como insinúa el narrador de *Ensalada...*, demuestra la inmoralidad de que está hecho: “El pollo tiene su caló como el presidiario; y hay palabras que son comunes a la inmoralidad de quince años disfrazada con levita, y a la del criminal incorregible” (EP, p. 118). Asimismo,

¹⁶ “Es un hecho que el pollo es peculiar de México; los de mejor calidad son los del Distrito Federal” (EP, p. 135).

cierta clase de pollos adoptan las palabras extranjeras para tener una clase superior. En la caracterización de Arturo, el pollo tempranero al que he aludido, el narrador de esta historia ridiculiza la manera en la que este personaje se expresa:

Arturo hablaba con el tapicero. Los pollos suelen no tener secretos para nadie, Arturo hablaba en mal francés:

—Quiero menaje para dos piecitas donde reine el confort. Estas góndolas azules de tapicería son de buen gusto, póngame usted dos *s'il vous plaît*.

—¿Qué otra cosa *monsieur* Arturo?

—Un tocador de rosa. Una lámpara *joli*.

—A la *Renaissance*.

—Exactamente. Todo para dos ¿usted comprende?

—*Oui, monsieur* Arturo, *un appartement confortable*.

—*Oui, confortable* (EP, p. 115).

Tal comportamiento podría haber sido ese cambio al que aspiraba la modernidad entrante. La transformación de las nuevas generaciones sería el cimiento más fuerte de aquella estructura social. Sin embargo, no sucedió así, pues se develó el otro rostro de esa máscara: la moral ligera, la ignorancia, el engaño, la traición y, finalmente, el crimen. Este héroe moderno no gustaba de los libros ni de la religión, amparado bajo el manto liberal que, según sus aires seculares, era su única bandera:

Pedrito, como lo hemos dicho antes, sabía beber, blasfemar y enamorar; triple ciencia que lo privaba de saber otras cosas. Los libros eran para Pedrito un abismo de letras, en donde jamás osó penetrar su perezosa imaginación. En cuanto a la religión, desde el momento en que dijo al acaso, soy liberal, se creyó dispensado de tener creencias (EP, p. 116).

De ese modo, para la confección de este personaje se congregaron el espíritu falso de la modernidad: “Pretendiendo ser despreocupado, era impío; queriendo aparecer instruido, era estúpidamente atrevido, y el dogma y las graves cuestiones que conmueven al mundo, era para Pedrito parvedad de materia” (EP, *idem*). Las máscaras son parte de la vestimenta moderna, aparentar lo que no se es, actuar de acuerdo con modos diferentes de la cultura propia y rechazar lo tradicional, lo nacionalista.

Mientras se cocinaba el romance entre el pillo Arturo y Concha, nuestro héroe Pedrito se entusiasmó con una joven recién llegada de la provincia que en nada se parece a

aquellas que se arreglan de más. No obstante, el “amor” no logra cambiar a este pollo que demuestra un comportamiento irresponsable cuyas consecuencias son evidentes. De tal suerte que, cuando este pollo recibe la noticia de que fue despedido por “inútil y moroso”; evade su responsabilidad y muestra indignación por ese terrible atropello:

Ya me lo esperaba, el jefe no me puede ver, y es porque sabe que mi padre anda en la revolución; pero no importa, todas éstas son intrigas de mis enemigos, ya sé de dónde viene el golpe, pero te juro que le he de romper los anteojos al tal jefe, ¡ignorantón! que ha ascendido por favoritismo, tal vez debido a su mujer.
[...]

¡Echarme como si yo fuera un criado!, ¡ya se ve!, ¡si no se puede ser empleado! Pero deja que triunfe la revolución, chico, y verás adónde se va el jefe hipócrita, santurrón; no me pesa (EP, p. 133).

La voz del narrador, sin introducirse en los pensamientos de Pedrito, nos acerca al verdadero sentir de este personaje después de tan funesta noticia:

Y Pedrito se quedó estático y después se rascó la cabeza, se echó hacia atrás el sombrero hasta descubrir el pelo de la frente, se colocó las manos en los bolsillos y comenzó a andar, silbando quedito. De vez en cuando interrumpía su aria con una blasfemia que murmuraba por lo bajo, pero que no siempre pasaba desapercibida para los transeúntes, que se reían del pollo desvelado y maldiciente (EP, *idem*).

Resulta significativo este pasaje, puesto que la incertidumbre en que queda inmerso el personaje es claramente trabajada por el escritor. Se ve a un ser anónimo abandonado a su suerte, sumido en la masa también desconocida. La breve pausa que hay entre la fugaz reflexión y el andar lento, pausado, es una muestra de la dinamicidad de los tiempos modernos. Como vemos, este héroe moderno no está solo, sino que pertenece a una multitud que, al igual que él, es móvil. En otro pasaje se ve cómo las puertas del templo dieron paso a una multitud compacta que se extendía como la mancha del aceite, como una oleada, e invadía la calle de árboles del atrio:

Estos árboles cubrían a muchos pájaros. Reclinados en un tronco a manera de tábanos, estaban dos solterones de a cincuenta abriles, asiduos concurrentes a aquel lugar todos los domingos de diez a una; más allá estaban cuatro pollos, después algunos colegiales ataviados con prendas de Godard y de Salín, algunos empleados de la nueva época acreditando en su compostura la exactitud de la quincena;

algunos cronicos apoderados de una banca y rodeados de jóvenes que estaban aprendiendo a vivir en ese *carnet* de ciertas charlas que realmente es un libro abierto, pero cuyas páginas no son de lo más edificantes (EP, p. 153).

En el primer capítulo de este trabajo se mencionó que, en cierta medida, el héroe nacionalista estaba respaldado por los hechos históricos, ya sea por su participación o por su contribución al país; en cambio, el héroe moderno puede ser alguien completamente anónimo que sólo cobra importancia por su relación con la multitud, es decir, con la heterogeneidad moderna. En esta novela apenas se esboza dicha relación, sin embargo en las dos siguientes el peso de la multitud es indispensable para la configuración del héroe moderno. En *Ensalada* predomina el desarrollo del personaje en solitario, tal vez por el interés de trabajarlo como un tipo. La justificación de haber delineado al pollo queda asentada en palabras del narrador de la historia:

Yo también suspiro por el mejoramiento moral, yo también deseo la perfectibilidad y el progreso humano, y escritor pigmeo, lucho por presentar al mundo mis tipos, a quienes encomiendo mi grano de arena con que concuro a la grande obra de la regeneración universal.

De tan alta consideración son las razones que me han obligado a escribir mi *Ensalada de pollos*.

Los pollos son la generación que nos sucede, la semilla que ha de fructificar mañana, y la que atestiguará ante la posteridad, que los barbados de hoy no pasábamos de gallos tolerantes y olvidadizos para con la preciada prole, esperanza nuestra.

Nuestros pollos están emplumando a toda prisa, su canto es ronco con uno que otro falsete exprimido y chillón, y caminan sin detenerse en esa senda oscura, objeto de nuestras graves reflexiones (EP, p. 183).

Dentro de la novela, la voz del narrador actúa como un punto estabilizador que genera un poco de profundidad crítica (a base de disertaciones), para que el conflicto no se convierta en mera representación teatral.

Aun cuando por momentos la atención se centra en el grupo de pollos que integran la ensalada (por ejemplo, Arturo es asesinado en un duelo con Pío Blanco), al final de la historia se reincorpora la figura de Pedrito y se vuelve a establecer la contraposición de dos personajes que, aunque de manera poco trabajada, conforman la tradición y la modernidad, ambas desviadas y fallidas. Estos son Jacobo Baca y de Pedrito, su hijo, quienes caracterizan las dos tendencias más sobresalientes. La figura de Jacobo Baca representa la

ignorancia y la violencia del país, consecuencia inmediata de las guerras intestinas, que el autor de la novela propone como negativas. Como se sabe, Jacobo es un personaje que huye de su condición marginal (en sentido económico y social) para ir a “la revolución” y así poder conseguir algo en su vida, es decir, sale de un espacio nuclear (como la capital) para establecerse en los márgenes y cobrar valor en la sociedad a la que no pertenece. En el otro extremo está su hijo, el cual decide emprender un viaje iniciático (pero fallido) hacia la modernidad. Pedrito se enfrenta a un problema de fondo que es el no pertenecer a la sociedad clasemediera, un bastión del fenómeno moderno de su tiempo. Así se desarrolla la condición contradictoria en el joven de clase baja.

En los momentos finales de la narración, Pedrito tiene un encuentro drástico que cambia su transcurrir en la historia. En un viaje a Iztacalco, los pollos junto con sus amigas tienen un altercado con un bandido, que resulta ser el padre ausente del personaje. Esa sorpresa pone cara a cara la corrupción de la modernidad ante la corrupción de la ignorancia:

Pedrito palideció y soltó el revólver, su semblante tomó una expresión de terror supremo...

Aquel hombre era don Jacobo Baca...

[...]

—Sígueme tú también, le dijo don Jacobo a su hijo.

Un momento después, Andrea en la silla del caballo de Zeferino y Pedrito en la grupa del de don Jacobo abandonaban el pueblo de Ixtacalco (EP, pp. 216-217).

La transformación de don Jacobo es inminente, fue bandido por necesidad, luego por hábito y después por gusto. Este personaje era un criminal, sabía matar y reírse, sabía robar y no pensar en su víctima:

Don Jacobo Baca se había transformado completamente: la escuela del guerrillero había borrado en él hasta la última traza de encogimiento y de honestidad.

Don Jacobo había acabado de formarse en esa crápula criminal y vergonzosa que es la atmósfera de nuestro bandido actual: don Jacobo no se conocía a sí mismo (EP, pp. 217).

Don Jacobo estaba enfrente de su hijo Pedrito, quien con su saco y sus botines charolados y su pequeño fieltro, hacía un extraño diptongo con la grotesca y ruda figura de don Jacobo (EP, p. 218).

En un sentido amplio, Jacobo Baca en apariencia es una especie de caudillo en el que emerge la corrupción y la falta de ideales nacionales, ya no es aquella figura idílica del héroe que defiende la causa liberal. Al contrario, en la novela, la presencia de Jacobo Baca critica el uso de las armas porque interrumpe el progreso y la paz que tanto interesaba en los tiempos de Juárez; un falso modelo de paz porque no está fundamentado en los ideales oficiales. Desde esta perspectiva, la figura de Pedrito responde más a los deseos de cambio que, desafortunadamente, fracasan.

El reencuentro de ambas tendencias (tradicción y modernidad) tiene una conclusión obvia: el padre continúa ejerciendo gran influencia en el hijo, por lo que éste abandona los falsos afeites que había perseguido y se lanza junto a su padre a la revolución. “Pedrito cambió el sombrero alto por el de chinaco y digno hijo de don Jacobo Baca, descolgó un día de un árbol el cadáver de su padre y se convirtió, tan joven como era, en el terror de los caminos públicos” (EP, p. 224). Final significativo desde el punto de vista didáctico, porque las jóvenes generaciones de la clase menos favorecida son las víctimas más fáciles de la ignorancia y descuido de una nueva configuración del Estado mexicano, contradictoria, incompleta y tambaleante: “¡Moralidad!, ¡moralidad!, ¡alma del mundo, no prives de la protectora sombra de tus alas a la generación naciente; ampárala en su cuna para que nadie vuelva a escribir en México otra *Ensalada de pollos!*” (EP, *idem*).

5. EL CAMBIO DE UN RANCHERO

Si cuando los fuereños prueban lo bueno, jalan bonito.

Facundo, *Los fuereños*

En *Los fuereños* una familia completa llega de la provincia sin pretensión y se convierte en presa de la modernidad, como expliqué con anterioridad. Cada integrante, de acuerdo con su nivel, vive una transformación a fuerza de la modernidad. El inicio de esta historia es clave, vemos a personas “del interior” arribar a la estación de Ferrocarril Central (símbolo claro de la modernización en el transporte) de la Ciudad de México. Esa célula provincial

está, según se dijo, compuesta por cinco miembros, entre los que destaca el charrito llamado Gumesindo, figura central de este inciso.

El origen de nuestro héroe no es la ciudad moderna y sin embargo será transformado por ella. El narrador en tercera persona presenta a este personaje por su nombre, a diferencia de los demás integrantes, y de inmediato lo describe: “Trae pantaloneras de paño negro, con botonadura de plata, chaqueta negra con alamares y sombrero canelo con ancho galón de oro y dos chapetas que consisten en un monograma de plata sobredorada con las iniciales G. R.” (LF, en prensa). El gracioso atuendo campirano muestra tanto la condición pudiente del joven como el arraigo a sus orígenes. Para sus padres, Gumesindo es sólo un ranchero que ama el campo y no está hecho para los estudios; “A éste quítelo usted de lazar y andar a caballo y no sabe hacer nada” (LF, en prensa), dice don Trinidad al señor Gutiérrez, el guía.

A pesar de estos pensamientos, su padre está convencido de que es mejor tener un hijo payo y no un catrín o positivista, o bien, a los comportamientos pícaros. Por su parte, el señor Gutiérrez les advierte que la capital es peligrosa para los jóvenes.

Uno de los primeros encuentros de Gumesindo con los espacios modernos es cuando la familia llega al restaurante Fulcheri, donde el joven destaca por su sombrero extravagante. Este peculiar personaje se muestra deslumbrado por todo lo que la ciudad le va ofreciendo, pues a pesar de que es muy callado, tiene toda la disposición de disfrutar de las novedades, como por ejemplo una sopa de ostiones que ordenó “obedeciendo a cierta tradición transmitida por un amigo suyo que había venido a México varias veces” (LF, en prensa). Gracias a tal aclaración, descubrimos que este rancherito había sido instruido por sus amigos para saber cómo comportarse en la capital; por ello desde un principio decide hacer los paseos correspondientes, alejado de su familia:

Toda la familia fue a la Catedral muy temprano, excepto Gumesindo que comenzó a correr de cuenta de un amigo en quien había cifrado todas sus esperanzas para conocer la Capital. Se había instalado en el panino de las *lagartijas*; quiere decir, en la 1ª calle de Plateros, formando parte de esa costra de pollos que se cría en las puertas y contra los muros a todo lo largo de la calle. Gumesindo descollaba, entre los pollos vestidos de negro, por su sombrero canelo adornado con anchos galones de oro y por su pantalón de montar ajustado a la pierna. Gumesindo peinaba los veintiuno, era buen mozo, de grandes ojos negros y estaba en esos momentos en que el hombre piensa sólo en dos cosas: en su persona y en el amor. En lo segundo

había estado pensando hacía tres semanas y consideraba que había llegado el momento supremo de la elección, iba a ser feliz y se preparaba a la felicidad con todas sus fuerzas, pero para tal empresa no contaba con más elementos que con sus atractivos personales; su vanidad le decía que con eso le bastaba, y le parecía imposible que así como a él le habían gustado más de diez mujeres en menos de una hora, él, por de contado, bien podría hacer impresión en una o dos. Para buscar ese síntoma se volvía todo ojos, y las más veces fijaba su mirada en las señoras que pasaban, con más insistencia y más intención de lo que conviene a un payo (LF, en prensa).

Las esperanzas de Gumesindo no giraban en torno al acercamiento a la modernidad material ni a los atractivos de entretenimiento que la capital podía ofrecerle, más bien quería alcanzar y disfrutar aspiraciones individuales que, de hecho, también es una característica moderna. Este héroe sin dominio de sí mismo no aspira ni al poder, ni a la trascendencia, sólo quiere “ser feliz”. Este ranchero desea encontrar en la capital del país el amor, anhelo romántico por excelencia: un joven “inocente” quiere expresar sus más puros sentimientos a una mujer ideal y la busca en un espacio utópico. Para Gumesindo no importan las luchas ni las glorias, sino su propia individualidad, sin reconocimientos sociales. Solamente que la ciudad del último tercio del siglo XIX no era ese sitio idílico que engendraba buenos corazones, como se verá a continuación.

La intromisión de Gumesindo en el dominio de los lagartijos llama la atención de un corro de desocupados:

Cierto grupo de jóvenes que lo observaban a corta distancia, lo habían declarado su centro de atracción, y el objeto de curiosidad y de comentarios en las largas horas de la ociosidad que esa nata de los colegios y las tiendas emplea en guardar las fiestas.

—Mira aquel charrito, Paco; se conoce que acaba de llegar.

—Se conoce que es un fuereño rico.

—Y ha de venir como *toro de once*.

—Deja que empiecen a pasar *esas señoras*, y verás cómo se alborotan.

—¡Vaya! —dijo otro. Si Concha y Luisa que acaban de pasar sacaban medio cuerpo por la portezuela para verlo (LF, en prensa).

“Esas señoras” son ni más ni menos que prostitutas, quienes perderán al ranchero recién llegado. Cuando el carro de Luisa, una de “esas señoras”, pasa cerca de Gumesindo, rápidamente éste la saluda para establecer comunicación con ella sin saber cuál es su intención:

Gumesindo extendió todo el brazo para alcanzar la altísima copa de su sombrero canelo, y lo levantó sonriendo para contestar el saludo, mientras se levantaba en los aires el eco de una carcajada coral salida de la costra de reptiles del lado opuesto de la calle.

Gumesindo, no obstante, estaba absorto en su propia satisfacción y no acertó a conectar el saludo y la carcajada. No le daba a aquel saludo su valor real, sino que con la lógica de su vanidad había venido a deducir que él, joven apuesto y de apariencia seductora, había impresionado a la joven del vestido azul más que a las otras. “Misterios del amor –se decía Gumesindo a sí mismo–, yo hubiera querido que la otra, ésa que pasó a pie, tan elegante, tan bien vestida, tan majestuosa, hubiera sido la que... pero en fin, la azul es lindísima y... es lindísima” (LF, en prensa).

La apariencia, moneda corriente de la modernidad finisecular, ejerce su poder en los dos personajes de este pasaje. Por un lado, Gumesindo es conquistado por la belleza y sofisticación de la mujer de vestido azul; por el otro, aquella gachupina supo con certeza que ese charrito era rico (pues llevaba los bolsillos repletos de oro). El falso adorno de la mujer es lo único que impresiona al personaje de fuera, quien está en desventaja social a pesar de su condición económica, ya que su apariencia agreste lo pone como presa fácil del engaño. Gumesindo nunca logra descodificar los atributos de la prostituta, sólo se da cuenta de la superficie: la elegancia. Con humor, Facundo enfrenta dos morales contrarias: la tradicional (inocente y romántica) y la moderna (resultado de la ignorancia, el comercio, el vicio y la corrupción social). Lo que critica Cuéllar es la apropiación superflua, desviada e ignorante de la modernidad.¹⁷

A Gumesindo no podía caberle en el juicio que las mexicanas fuesen tan apasionadas de los charritos [...] Era necesario, en primer lugar, decidirse por una de aquellas cuatro jóvenes elegantes que, según él, se habían prendado de sus atractivos, y una vez decidido por alguna, seguirle la pista; que ya sabiendo su residencia, era fácil dirigirle una atenta carta y entablar las relaciones amorosas con que había estado soñando hacía tres semanas en su tierra. Lo tranquilizaba la idea de que los coches en que iban aquellas beldades habían pasado ya cinco o seis ocasiones, lo cual quería decir que aquél era el paseo habitual (LF, en prensa).

¹⁷ Sobre la idea de que la modernidad tenía en efecto un rostro negativo, *vid.* Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, pp. 149-219.

Casi sin quererlo, el rancharo fue a exhibirse con toda su magnificencia nacional, “antigua”, en el paseo común y “más moderno” de la clase inútil de la capital mexicana, pues en ese “encuentro” Gumesindo vestía “su sombrero canelo, tan dorado y tan grande y sus pantalones cuajados de botoncitos de plata”. A los ojos de los otros, Gumesindo representa la diversión perfecta. El grupo de lagartijos que miraban al joven mientras éste contemplaba aquellas beldades tramaron burlar al charrito, ganándose su confianza para estafarlo después. En la conversación que sostienen con él, así actúa Gumesindo:

—No hay de qué, señor, es usted muy amable. Todas las personas de la Capital son muy amables.

—Gracias, amigo. ¿Usted viene del interior?

—Sí, señor.

—¿No había usted venido nunca a la Capital?

—No, señor. Vengo por la primera vez.

—¡Ah!, y está usted recién llegado...

—Llegamos anoche.

—¿Y qué le parece a usted México?

—Es muy hermoso.

—Y... ¿qué tales muchachas?...

Gumesindo sonrió con su interlocutor por la primera vez.

—¡Oiga usted... de primera! —dijo Gumesindo con la mayor sinceridad del mundo, y dejando traslucir en sólo esa frase todo el mundo de ilusiones que tenía en la cabeza. [...]

—Miren, muchachos —continuó dirigiéndose a sus dos compañeros. El señor llega a la Capital haciendo conquistas (LF, en prensa).

Los lagartijos fingen conocer a la mujer de azul que encantó a Gumesindo, incluso uno de ellos asegura que es su prima. Los pollos y el joven sellan su nueva amistad en la conocida cantina de Plaisant. Después de este encuentro, Gumesindo busca a un muchacho muy conocido de la aristocracia capitalina, al que le lleva una carta de recomendación que le hizo un hacendado rico de su pueblo:

Manuelito tenía veintiséis años y todavía lo mantenía su papá. [...] se levantaba a las doce, tomaba chocolate, y se salía a la calle [...]

[Su] almuerzo empezaba por lo general a las dos de la tarde, y terminaba a eso de las cuatro. A las cuatro y media Manuelito iba a ver a una de sus novias. A las cinco y media iba al paseo, generalmente acompañado de Arturo; a las ocho tomaban chocolate, iban al teatro y cenaban en La Concordia entre doce y una de la noche; después... no se sabía de ellos ni tenían hora fija para recogerse.

Hacía cinco años que la vida de estos dos amigos era la misma, invariablemente (LF, en prensa).

Justamente, la luz artificial hizo posible el incremento de las horas nocturnas y las diversiones y, en consecuencia, el desvelo. La vida disipada de este personaje da cuenta del desprecio al cambio, porque con todo lo que la ciudad ofrece en mejoras materiales (tranvía, autos, telégrafo, luz eléctrica) y en diversión (teatros, paseos, restaurantes, tertulias), el progreso no pudo encauzar la vida de los jóvenes de clase privilegiada a mejores acciones o a comprometerse con la paz, el orden ni el progreso.

Así como la familia Ramírez tiene un guía para conocer la ciudad, Gumesindo encuentra en Manuelito el mentor que necesitaba durante su estancia en el centro del país:

—A la salud de usted —dijo Manuel tocando su copa con la de Gumesindo. Yo le ofrezco a usted que nos vamos a divertir, y a probarle que la persona que lo recomendó a usted conmigo sabe lo que ha hecho.

—Ya verá usted qué alhaja es este Manuelito —agregó uno de los amigos—; y si, como creemos, es usted afecto al bello sexo, ya, ya va usted a ver cómo éste es un piloto que le hará a usted navegar por el mar de los placeres hasta...

—Hasta que se ahogue —añadió otro.

—No, no tanto —repuso Manuelito—, procuraré sacarlo sano y salvo.

A partir de este momento, Gumesindo no volvió a separarse de Manuelito (LF, en prensa).

Como en el caso de Pedrito, el insigne varón moderno, el niño burgués será el maestro del inocente Gumesindo en las artes de la ciudad. Le enseñará cómo comportarse, qué sitios visitar, qué comer y qué beber, también lo introducirá en la dinámica del “amor”. A partir de ese momento los tiempos felices que los fuereños pensaban que pasarían en la ciudad imaginada se convertirán en la peor experiencia que pudieron creer. En compañía de Manuelito, Gumesindo incursiona en los placeres de las bebidas espirituosas: “Gumesindo, un poco turbado, comprendió que había sido introducido en un círculo aristocrático, que aquellos cuatro jóvenes, que jugaban el almuerzo, pertenecían a familias distinguidas de la Capital. Efectivamente, por medio de aquellos jóvenes tendría entrada a todos los misterios del amor, del juego y de la embriaguez” (LF, en prensa), en los sitios clandestinos de la ciudad; de hecho, debido a la juerga, este charrito faltó por primera vez a dormir.

El amor, el juego y la embriaguez son los placeres de aquel bálsamo moderno que unce al héroe moderno en la ciudad, como lo anticipó el señor Gutiérrez al inicio de esta novela. La tríada que corromperá a Gumesindo lo alejará del ideal civilizatorio propuesto por el pensamiento liberal mexicano (la educación social) y lo acercará a la degeneración moral que tanto criticaba Facundo. En cierta medida, lo despojará tanto de su imagen (llanamente) “nacionalista” como de una tradición ideológica frágil. Este modo, paradójicamente, la capital del país no engendrará a la sociedad civilizada que tanto se esperaba, sino una a una masa de jóvenes (hombres y mujeres), corruptos. Así, vemos en Gumesindo una imagen de transición entre el campo y la ciudad, entre la inocencia de la juventud poco instruida y el refinamiento artificial de los jóvenes ciudadanos, que el autor pintó en la mayoría de sus novelas.

Justo en el mismo año que escribió *Los fuereños*, en un artículo periodístico Cuéllar anunciaba las transformaciones de la sociedad, y auguraba un mal fin, si no se enfrentaba el problema con un cambio de fondo:

No hay unidad ni cohesión en nuestra sociedad actual, ni puede haber nada popular, ni puede consolidarse el sentimiento nacional cuando tenemos como factores el desdén aristocrático por un lado, los pucheros religiosos por otro, los ascos clericales a Hidalgo, los amores póstumos de los imperialistas por Iturbide, el indiferentismo político y la depravación de las costumbres en la juventud.¹⁸

En la cita anterior propone una unificación adecuada a la época, es decir, una cohesión más moderna, que incluya a los distintos sectores para darle sentido al nacionalismo. El desdén al que se refiere Facundo está presente a lo largo de la novela referida, por ejemplo cuando doña Candelaria conoce a Manuelito:

—Sí señor —agregó doña Candelaria—, *somos puros rancheros, pero sabemos querer a las personas*. Mis hijas son menos rancheras que yo, y usted las ve, tienen sus estudios. Sí, señor, porque aunque una sea así, siempre busca lo mejor para los hijos, porque no hay amor como ése.

Manuelito y las niñas cambiaron miradas que equivalían a los cumplimientos que debían haberse cambiado, si doña Candelaria los hubiera dejado hablar (LF, en prensa; las cursivas son mías).

¹⁸ FACUNDO [J. T. de CUÉLLAR], “Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales. El patriotismo”, en *La Libertad*, año VI, núm. 205 (9 de septiembre de 1883), p. 1.

Todo aquel que penetra la naturaleza de las apariencias tiene la capacidad de descubrir qué es lo que hay oculto detrás la máscara del adorno que impone la modernidad. Las reflexiones de Gumesindo con respecto al encuentro de ese lugar maravilloso que era la ciudad, lo sumen en el propio remolino vertiginoso de lo moderno:

Gumesindo estaba pasando por una mistificación que lo tenía fuera de sí. Los buenos servicios de su nuevo amigo, el elegante Manuelito, lo habían salvado respecto a su familia, por aquella vez; pero estaba corriendo un riesgo inminente de no volver a su tierra y romper abiertamente con la madre agricultura y con sus buenas costumbres de campirano. Se desconocía a sí mismo y le parecía que se había equivocado de una manera crasa al juzgar de la vida y sus placeres por los que él había podido alcanzar en su calidad de ranchero. El mundo era muy distinto de como él se lo había figurado, y un horizonte sin límites se ofrecía a su vista ansiosa de devorar todos los misterios, todos los afectos y todos los placeres.

En esta escena nuestro héroe reconoce que ha entrado al mundo de las ilusiones, donde hará a un lado la “bondad” y se dedicará al cultivo del gozo. En poco tiempo Gumesindo romperá con la tradición familiar.

Los *cocktails* de la mañana habían comunicado cierta expansión inusitada a su espíritu; se había sentido feliz sin sentirse borracho; había recibido en aquellos brebajes como un nuevo caudal de vida, de animación y de alegría, de valor y de sed de placeres. Nunca había tomado siete copas, ni mucho menos había saboreado las bebidas americanas; tampoco se había sentado nunca a una mesa como la que *monsieur* Porraz sirvió, por orden de Manuelito, en el Tívoli de San Cosme. Estaba asombrado, así del mágico poder de los *cocktails*, como de sus fuerzas digestivas; nunca había comido tanto ni jamás se sintió mejor que después de aquel banquete. Es que tenía dotes de gastrónomo, sin haberse dado cuenta de ello, como no se había dado cuenta tampoco de muchas de sus aptitudes. Aquel domingo era día de descubrimientos para Gumesindo: sabía y podía beber como un marino; sabía y podía comer como un Heliogábalo, y sabía y podía amar como el doncel de don Enrique.

El joven charrito también descubre su gusto por el juego: “Era aquella otra de las aptitudes ocultas de Gumesindo, de que él mismo se daba cuenta por la primera vez. Nunca había jugado, y él mismo estaba absorto de su arrojo y de su fortuna. No había cejado un momento ante ninguna invitación, lo aceptaba todo sin esfuerzo y con la mayor naturalidad del mundo” (LF, en prensa). Asimismo, se le revela la otra cara del placer en la atracción

que comienza a sentir por la joven de Plateros, Luisa. El último de sus deleites estaba en el falso amor:

Gumesindo estaba deslumbrado y absorto. Todo el caudal de sus ilusiones y sus sueños y todo el amor atesorado virgen en su alma de veinte años se desbordaban ante su realización inmediata, produciendo en él un sentimiento profundo de respeto. La inmensidad de aquella dicha lo había anonadado y retrocedía espantado como ante la inmensidad del mar.

Luisa, porque era Luisa la del vestido azul de raso, ante quien estaba Gumesindo, lo había comprendido todo con esa intuición que permite a la mujer encontrar y analizar un mundo en una mirada.

El amor con todo su poder, con todo su prestigio, se había apoderado del corazón de Gumesindo, e irradiaba en sus miradas con tal intensidad y vibraba en su acento con tal dulzura y se ostentaba en sus frases con tal galanura y elocuencia que Luisa en aquella milésima repetición de amor, se sentía afectada porque encontraba algo nuevo por la primera vez en su vida (LF, en prensa).

El rito iniciático que vive Gumesindo consta de varias estaciones, primero de los lugares habituales de los lagartijos, donde beber y comer de esos víveres modernos y extraños es práctica común; después de ir a las casas de “esas mujeres” (prostitutas), donde establece su relación con una mujer como Luisa:

Tal vez me parezca yo a alguna persona que usted ame en su tierra.

—No, absolutamente. En mi tierra no hay mujeres como usted, todas son allá rancheras, y además nunca he amado a nadie.

—¿Nunca?

—Palabra de honor. Hoy amo por la primera vez, quiero decir, hoy veo por la primera vez a la única mujer a quien he amado hace mucho tiempo.

[...]

Sin saber cómo, las manos de Luisa se habían enlazado con las de Gumesindo, y ambos se las estrechaban convulsivamente. Gumesindo pretendió hablar y toda la expresión de su dicha se exhaló en un suspiro; hizo un esfuerzo más, porque sentía ahogarse, y rompió a llorar como un niño cayendo a los pies de Luisa como si al ir a tocar el cielo de su dicha le hubiese sobrecogido una honda pesadumbre.

Duraron algunos momentos los sollozos comprimidos de Gumesindo como si luchara interiormente para reponerse. Aquella explosión determinó la crisis en la tensión nerviosa que había sostenido todo el día, y rendido su organismo a tanta emoción y a tanto placer, se laxaron todos sus miembros, se relajaron todos sus nervios, se ofuscó su razón, sintiendo como si entrara a una profundidad desconocida y quedó exánime. (LF, en prensa).

La sospecha de don Trinidad sobre el cambio en sus hijos se manifiesta después de que Gumesindo no ha llegado a dormir al hotel y su hija Clara tiene claros síntomas de enamoramiento por Manuelito; no deja de reconocer que la ciudad no ha dejado de ofrecer espectáculos y diversiones múltiples: “no hemos hecho otra cosa desde que llegamos más que divertimos; pero me parece que nuestros hijos están corriendo un gran peligro [.....] yo temo que prolonguemos mucho nuestra permanencia en la Capital, porque Clara y Gumesindo corren peligro. Gumesindo anda inquieto y...” (LF, en prensa). El temor se basa en la dramática ruptura que Gumesindo tiene con la familia, con el pasado, y su inserción a una modernidad de signo degenerado.

En la historia la perdición de Gumesindo son las mujeres malas, quienes actúan como una plaga para la sociedad; lo más interesante es que ellas son materia literaria en varias de sus novelas (*Ensalada de pollos*, *Las jamonas*, etcétera). El escritor cree necesario que cada lector sepa de la existencia de tales especímenes: “Hoy las mujeres malas son más lujosas que las buenas, se visten mejor y gastan más dinero que las ricas [.....] Tú debes comprender cuánto atractivo tendrán para un joven de veinte años, una de esas mujeres elegantemente vestidas, que reciben a sus amigos en casas amuebladas con lujo...” (LF, en prensa).¹⁹

Gumesindo de ser un “hombre bueno” pasa a ser casi un criminal por intentar asesinar a un hombre a causa de los celos, motivo por el cual es arrestado. Una vez más este personaje cae en esa espiral moderna que arrastra a los jóvenes “sin mundo”, como ocurre también con Pedrito Baca:

Más de una hora tardó en sus arreglos y con mil trabajos y quedando formalmente responsable por lo que pudiera resultar, pudo conseguir que quedasen en libertad don Trinidad y doña Candelaria. En cuanto a Gumesindo, era indispensable que quedase allí detenido, porque se sabía que él era el que había disparado el tiro, aunque sin herir a nadie.

¹⁹ Luz América Viveros ha explicado el papel de la meretriz española dentro de *Los fuereños* en las siguientes palabras: “La mujer galante es siempre extranjera, de ahí su autosuficiencia moral frente a la sociedad local. Si en *Las jamonas*, Ketty, cocota francesa, trastorna las costumbres de «rata de sacristía» de don Aristeo, en *Los fuereños* es Luisa, una española, quien subvierte los hábitos provincianos de Gumesindo. Su calidad de extranjeras les da cierta inmunidad ante el señalamiento y el rechazo social que, por otra parte, no parece importarles mucho, pues son «conocidas» y «toleradas» en la principal urbe del país” (L. A. VIVEROS ANAYA, “La mujer galante en algunas novelas de Cuéllar”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, eds., *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*, pp. 76-77).

Don Trinidad tuvo que resignarse, aunque con mucho trabajo, a abandonar aquel lugar dejando a Gumesindo. Pero Gutiérrez ofreció arreglarlo todo satisfactoriamente al siguiente día (LF, en prensa).

[.....]

Dieron las ocho de la mañana sin que don Trinidad y su mujer hubieran probado el sueño. Ese día parecía ser tan negro como la noche anterior. Don Trinidad, antes que el desayuno, recibió una carta de su tierra. Era de un compadre cariñoso que se quejaba de que no se le hubiera ocupado a él para facilitar dinero a la familia, supuesto que Gumesindo había ocurrido a otra persona para que le facilitase mil y tantos pesos.

—Otra calamidad —exclamó don Trinidad.

—¿Qué sucede? —preguntó su mujer.

—¡Que Gumesindo lleva gastados dos mil pesos!

—¿En qué?

—No lo preguntes.

Este golpe acabó de decidir a don Trinidad a abandonar la Capital y volverse a su pueblo. Gumesindo estuvo preso dos días y pudo salir merced a los empeños del señor Gutiérrez (LF, en prensa).

La rapidez con que ocurre la pérdida de la familia Ramírez va de acuerdo con los planteamientos modernos de la fugacidad del tiempo: en pocos días sucedió un cambio radical que no esperaban vivir. Gumesindo se deja seducir por lo fascinante del objeto femenino, bello y novedoso que se alimenta de prácticas prohibidas o despreciables para la sociedad decimonónica, es decir, es engañado por las falsas caras de la modernidad. Para concluir quiero señalar que la figura de Gumesindo marca una clara transición entre la sociedad provinciana y la capitalina, entre las generaciones más jóvenes, tanto incultas como letradas. En este sentido, su historia permite destacar la paradoja moderna que se produce entre el exterior y el interior, entre el nacionalismo más llano y la modernidad ficticia.

6. “LO QUE SON LOS TPAPOS”

El último de nuestros héroes es Saldaña, personaje axial de *Baile y cochino...* y uno de los más emblemáticos de la novelística facundiana. El coronel y doña Bartola ponen toda su esperanza en el conocimiento empírico de este hombre. En tal personaje se cumple el

espíritu moderno de parecer ser otro: sin ser el anfitrión de la fiesta, Saldaña es el organizador; sin ser el dueño de la casa, manda en ella; sin tener dinero ni poder, adquiere lo que le gusta; sin ser instruido, sabe de las nuevas tendencias.

Desde el inicio de la historia el lector puede ver cómo en dicho personaje se concretan los contrarios, pues al mismo tiempo que es conocido por todos, nadie sabe todos sus secretos. Saldaña conoce la dinámica social y se aprovecha de ello. Es un hombre que seduce y transforma lo viejo para obtener un beneficio social y económico, con el único objetivo de formar parte de la elite burguesa. Sin embargo, no prevé que esas actitudes poco a poco lo llevarán a su perdición, la caída inevitable.

Las capacidades que según los otros posee Saldaña son señaladas al principio de la novela: “Bien me decía mi mujer: mira a Saldaña que conoce a todo México, y él nos llena la sala”, dice el coronel (BC, p. 205). Este héroe es el “hombre de las circunstancias” (BC, *idem*).

Como indiqué en el primer capítulo, el tiempo moderno es aquel consagrado a la acción, a la modificación, al descubrimiento y a la variación, en distintos órdenes de la vida; en consecuencia el héroe moderno si está conciente del valor del tiempo, a veces lo aprovecha; si no es así, puede ser arrastrado por él. En esta novela Saldaña es el hombre de la acción, porque todo lo hace en un breve tiempo. Hay que recordar que el héroe moderno va, transita en el tiempo, no es como los héroes nacionalistas, que desde una perspectiva romántica trascendían y permanecían por la eternidad. Los modernos viven y mueren, reflejan el espíritu de la modernidad: lo contradictorio, lo discontinuo y lo caduco.

A diferencia de los héroes anteriores, éste ya pertenece a un complejo entramado social. Saldaña no es un personaje que sea ajeno a la configuración moderna de su espacio literario. Sabe qué hacer y cómo sacar ventaja de las situaciones, tiene los contactos necesarios para que sus embustes sean perfectos. Por ejemplo, entre los primeros preparativos del baile, Saldaña se dirige a una tienda con la intención de comprar todas las bebidas necesarias para el bodorrio. La treta consiste en comprar varias clases de alcohol de baja y alta calidad a precios diferentes, y quedarse con el mejor para su consumo personal: “—¿Son para usted? / —Sí, son para mi uso particular. Yo sé que no a todos se les puede dar esos caldos” (BC, p. 217).

La adquisición de bienes materiales y humanos es la preocupación constante de Saldaña; éste va “haciendo por la vida” transacciones que lo beneficien y contribuyan a su buena reputación: “lo más general era entre los convidados llamarle el baile de Saldaña, pues como saben bien nuestros lectores, Saldaña era el que se había encargado de la concurrencia entre otras cosas” (BC, p. 252). Esta idea lo llevará a buscar un atuendo, imagen ideal, para el día del baile; no podía vestir con sus trapos usados y conocidos, debía ser todo nuevo, debía impresionar:

En cuanto a Saldaña, que no había pensado en otra cosa más que en el baile hacía muchos días, lo había tomado más a pechos que los demás; no sólo porque Saldaña tomaba así todas las cosas, sino porque él mismo se sentía, más que nunca, dispuesto a devorar los placeres del baile, y muy especialmente los de aquel baile, que casi era suyo: él lo había hecho, todo era su creación, su obra, y se proponía gozar para indemnizarse de todas las molestias que se había tomado. La idea de bailar y lucirse lo indujo a verse en un espejo. Aquel saquito del diario estaba muy corto, muy claro, y muy raído. ¡Cómo se iba a presentar en el baile con aquella facha!

Pero para Saldaña no había dificultades (BC, p. 285).

Este excelente fragmento da cuenta del enfrentamiento del personaje consigo mismo al momento de verse en un espejo. La imagen proyectada es la de un ser gastado, anquilosado que necesita renovación (aunque sea superficial): sin un nuevo traje se privaría de todos los placeres del baile del coronel.

Para que su baile fuera todo un éxito, además de conseguir las viandas, era indispensable tener numerosos invitados de tono, pero sobre todo de actitud animada. Ésa es la razón por la que se ve al héroe visitar a sus amistades y engrosar la lista. Saldaña tenía una habilidad especial para seleccionar a las jóvenes alegres que irían al baile, gracias a “sus relaciones personales en todos los círculos” de la sociedad mexicana (BC, p. 345). Es así que todo cobra un doble sentido cuando los personajes masculinos se enteran de que las Machucas asistirán al festejo:

—Por todas partes se oye hablar de este baile —dijo Peña.

—Y lo más notable es que a todo el mundo se le oye decir que el baile va a estar muy bueno porque van las Machucas.

—¿Quiénes son, por fin, esas Machucas tan mentadas?

—¡Cómo! ¿No conoce usted a las Machucas, general? Entonces no va usted al Zócalo, ni a las tandas, ni al circo ni a ninguna parte (BC, p. 252).

En este personaje se configura la doble moral que tanto critica Facundo en sus novelas. A diferencia de Pedrito y Gumesindo, Saldaña no es corrompido por nadie, no necesita un compañero que le enseñe cómo fluir por la ciudad moderna, al contrario, Saldaña es un falso consolidado: él es quien engaña, va tan rápido como el tiempo, del mismo modo conoce de comodidades que de miserias.

Tal y como sucedió con Pedrito Baca en *Ensalada de pollos*, Saldaña es un maestro en el buen vestir; sabe que las apariencias son su mejor arma para moverse en cualquier sitio al que vaya. Como el país, Saldaña a su nivel acude a los medios más cercanos para improvisar una apariencia refinada:

[Saldaña] se fue en derecha a la casa de un sastre rinconero amigo suyo, y muy su amigo, que era nada menos que el Saldaña de los sastres, porque sacaba partido de toda la ropa vieja, y de los faldones de una levita sacaba un chaleco, y de un saco de codos rotos hacía uno nuevo para niño; y era, en fin, una especialidad para transformaciones (BC, p. 285).

Con su nuevo atuendo, lo último que le faltaba era una cadena para su reloj (no podía dejar de medir el tiempo) y así el héroe de *Baile y cochino...* iba a parecer “un potentado”. Los esfuerzos de Saldaña por verse diferente serán estériles en el baile.

En la primera parte de la novela observamos cómo Saldaña es el más popular de la nómina de personajes; no dejamos de leer que a este hombre lo conoce “todo México”; él mismo va a buscar a la multitud. Tampoco hay que olvidar que el héroe se mueve por diferentes lugares emblemáticos de la ciudad, lo que hace suponer que su imagen es imprescindible para dar forma al baile. No obstante, durante éste la imagen de Saldaña es otra. Vemos que casi se escurre por las habitaciones para poner orden, sin conseguirlo, y lo más importante es que en esos momentos parece que los invitados lo desconocen:

—¡Cómo! ¿Qué, se van ustedes tan temprano?

[...]

—No, señor, buscamos nuestros abrigos para separarlos simplemente.

[...]

—¿Les parece a ustedes que veamos al señor Saldaña? —preguntó el comedido aquel que había ayudado a buscar los abrigos blancos.

—¿Quién es Saldaña? —preguntó una de las señoras.

—Saldaña es... en fin, es el que... el encargado del baile.

Las dos señoras se preguntaron con los ojos.

—Nosotras deseamos entregar estos abrigos a alguna persona de la casa.

—Pues al señor Saldaña, porque a las personas de la casa, yo... la verdad no las conozco (BC, p. 473).

Saldaña es difuminado por la multitud que invadió la casa del coronel: “La concurrencia se había distribuido por sí misma en grupos, como si cada cual empezara a ocupar el puesto que le correspondía. En la sala estaba el grupo de los bailadores [...]” (ByC, p. 492). Los planes de nuestro personaje fracasan porque, a pesar de estar ataviado con un traje propio de la clase pudiente mexicana, no basta con sentirse y verse diferente. Saldaña no es nadie en el baile, representa al sector tambaleante, aquel que desea sobresalir valiéndose únicamente de las apariencias. En la casa ajena no es más que un empleado:

Mientras pasaba esta escena en un rincón de la recámara, Saldaña iba y venía del comedor a la sala, de la sala a la cocina, y de la cocina a las recámaras. En la sala era bastonero, en el comedor repostero, en la cocina mayordomo, y en las recámaras guarda capas.

Todos buscaban a Saldaña, todos preguntaban por él, y él estaba en todas partes, rojo de calor y de fatiga, y sudoroso; pero solícito e incansable (ByC, pp. 473-474).

Walter Benjamin define a la multitud como el “asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado”.²⁰ Y ése es el papel del héroe en la novela, Saldaña está solo frente a la multitud. Conforme avanza el tiempo, este personaje no consigue disolverse o confundirse con los grupos de pollos o falsos aristócratas que disfrutaban de las danzas y la comida. Asimismo, poco a poco Saldaña va perdiendo sus cabales ante el desorden que ocasionan los invitados, olvida aquella delicadeza ficticia y decide actuar con descaro y brusquedad: “Saldaña, con una confianza de tendero, con el desparpajo del despecho y con el mal modo del cansancio, volteó sobre una gran charola toda una canasta de pasteles, que cayeron, como debe suponerse, en lastimero desorden” (BC, p. 474).

²⁰ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 69.

El caos llega a su clímax cuando Perico, uno de los pollos, pierde la conciencia por haber bebido tanto y queda tendido en el centro de la alfombra. La confusión de los asistentes provoca que llegue la policía a verificar quién ha fallecido en el baile: “Todos creían ver sangre donde no había más que coñac, y exclamaba por todas partes: ¡un matado!, ¡qué horror!, ¡vámonos!, ¡vámonos!” (BC, p. 509). El pandemónium que se anuncia en el subtítulo de este capítulo de la novela se cumple cuando se mezclan los gritos y la música de la sala (“De cómo el calor de las velas en combinación con el *cognac* de cinco ceros, y otros peores, suele hacer de un baile un pandemónium”). A partir de ese momento Saldaña pierde la serenidad y la apariencia elegante por completo: “¡Orden, señores, orden! –gritaba Saldaña, con los cabellos en desorden y los cuellos de la camisa empapados en sudor y laxos como dos pellejos” (BC, p. 520).

Finalmente, Saldaña huye y se esconde en la cocina (lugar en el que han permanecido los criados, la clase baja), porque los invitados que quedan en la casa buscan al responsable de cuidar de los abrigos:

Saldaña estaba decidido a no salir de su escondite, mientras los siguieran llamando. Por largo rato estuvo oyendo su nombre, repetido en todos los tonos, pero permanecía inmóvil. Aquel corto reposo después de un trajín continuo de muchas horas, lo indujo a sentarse.
[...]

Reinaba la más profunda oscuridad, y a medida que los rumores del baile iban extinguiéndose, otros ruidos se percibían a lo largo de la cocina y de la azotehuela (BC, p. 524).

El sitio íntimo y oscuro que busca nuestro héroe para alejarse de la multitud encolerizada es el lugar donde vemos a Saldaña como una creación más humana, más vulnerable, sin recubrimientos ni disfraces, sin deseos de sobresalir. Al final de la novela este héroe hace a un lado sus propias pasiones y su ambición por el estatus para protegerse de los otros, quienes paradójicamente representan el progreso y la degeneración de la sociedad mexicana finisecular.

Como he expuesto, en las tres novelas se destaca la estética de contrastes creada a base de descripciones sencillas o diálogos breves que, didácticamente, facilitan la comprensión. En

ellas se puede observar cómo la ciudad fue cobrando valor para los personajes que la habitaron. En *Ensalada de pollos*, novela concebida en el primer período del escritor, el espacio moderno apenas se configuraba con referencias específicas a sitios como Fulcheri o la Concordia. Escasas menciones de vías públicas como el Zócalo o el Portal de las Flores, por donde caminara Concha, la polla abandonada. Ocurre diferente con *Los fuereños*, ya sea por el interés de Facundo por señalar las diferencias entre la metrópoli mexicana y las provincianas, o las extranjeras. Esa capital no es la misma que la anterior, ahora el progreso material le ha dado una luz nueva con adelantos tan sorprendentes como la bombilla eléctrica, además de hacerla móvil, más dinámica, gracias al sistema de transporte que, aunque no funciona bien, desplaza a sus habitantes por un pequeño perímetro del centro. La urbe mexicana ahora es cosmopolita, los espectáculos con artistas internacionales son accesibles para el público burgués. Al lado de la fastuosidad moderna están los sitios ocultos a las buenas costumbres. El prostíbulo y el lugar de juegos son elementos imprescindibles en este espacio moderno, pues complementan la paradoja moderna.

Por lo que respecta al héroe moderno, pudimos comprobar que en la primera novela el héroe no es una sugestión múltiple, mas sí bivalente. El narrador describe al héroe pollil que se enfrenta a sí mismo, pues al principio encara al pasado representado en la figura del padre ranchero y después reniega del presente. Este héroe no se concretó como un moderno a plenitud, porque al final de su carrera de pollo experimenta un rencuentro con sus orígenes y queda definido por la naturaleza que lo ha concebido. Esa efigie de falso burgués se derrumba cuando se lanza a la revolución al lado de su padre.

En *Los fuereños*, Gumensindo es una víctima de la voracidad de la capital moderna. Con su deshonra se desvela lo deplorable y el lado oscuro de la modernidad que está oculto a los ojos. Los fuereños, y en especial este payo, miran y enfrentan, sin querer, los opuestos de la inercia moderna.

Finalmente, Saldaña, el héroe de *Baile y cochino...*, no se ocupa en faenas de la clase baja (aunque sabe que ha pertenecido a ella), más bien hace triquiñuelas que lo forman como un hombre moderno, el solitario en la multitud que logra sobrevivir a pesar de su baja condición social. Este héroe posee bienes que consigue con dinero ajeno, pues para él sería casi imposible comprarlos con su propio capital. En esta figura se encierran los valores más contradictorios de los tres personajes: no pertenece al ambiente clasemediero

mexicano, pero se desenvuelve en él, no es rico, pero viste como tal, mucho han escuchado hablar de él, pero no todos saben cómo es; y por último, el baile fue su obra desde el principio, pero nunca le perteneció.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación me planteé dos interrogantes: ¿en qué período la escritura de Cuéllar se interesó por la modernidad?, y ¿cuál es el tratamiento de los aspectos modernos como el héroe y la ciudad en *Ensalada de pollos*, *Los fuereños* y *Baile y cochino...*? Para responderlas me di a la tarea de adentrarme al contexto decimonónico que enmarcó estas novelas, como se pudo seguir a lo largo de los tres capítulos.

En un esfuerzo por estudiar su narrativa a la luz de interpretaciones más actuales, partí de un breve recuento del complejo entramado en el que se desarrolló el nacionalismo mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, pues la obra del escritor comenzó a aparecer durante aquella época. Elementos como la validación del Estado a afianzaran el propio reconocimiento social consiguieron definir parcialmente la nación mexicana. En un principio funcionó bien retomar las glorias pasadas y recordar algunas derrotas para enaltecer el espíritu de lucha y valor nacionales, aunque con el tiempo esa idea fue perdiendo fuerza sobre todo entre las generaciones más jóvenes, quizá por la introducción de modelos y corrientes más modernas. Un medio idóneo resultó el uso de símbolos que integraran el espíritu nacionalista, alimentados principalmente por los rasgos prestigiados. En definitiva, la modernidad en México privilegió la novedad frente a la tradición, conflicto que interesaba a Facundo.

Para encontrar posibles respuestas a mis preguntas de origen y tomando en cuenta el complejo contexto histórico, repasé los orígenes de carrera de Facundo, con la intención de ver su desarrollo en el marco de todos esos cambios. “¿Dónde está Cuéllar, dónde está su gloria, dónde lo buscamos nosotros y lo buscaron nuestros antecesores y lo buscarán nuestros hijos?” se preguntaba Antonio de la Peña y Reyes con motivo del reciente fallecimiento de Facundo. A más de cien años, esta interrogante me ha llevado descubrir que a un autor sólo se le encuentra en su propia obra. A Cuéllar hay que buscarlo en su propio universo, donde podemos verlo caminar, hablar, ironizar y proponer cambios. A Facundo lo encontramos en Plateros, en Bucareli, en el Zócalo, en el teatro y el circo, a Cuéllar en las sociedades literarias y los cafés, en los discursos oficiales y en su servicio diplomático.

Cuéllar fue dueño de numerosas historias que contar, observador de personajes capitalinos, cronista de las calles de la ciudad y de los espectáculos, cuya vida animaba

la difícil situación de desigualdad y carencia que en que estaba sumida la sociedad de fin de siglo. Como se ha visto, el papel del escritor va tramando historias, conocidas por muchos como de costumbres, pero que vistas y leídas a la distancia son escenas de la naciente modernidad de la capital mexicana en el XIX.

Entre los recursos narrativos que pude identificar se encuentran la ironía plástica, la risa, la burla y el diálogo breve, pero artero, los cuales que definen la escritura de este autor. La mirada inquieta que por medio de la linterna señala el camino por el que el lector debe observar los cambios, ése es el epígono de sus novelas, era la sentencia final con la que concluye, por ello utiliza ese registro medio, el que domina y el que reconoce su lector. Así son los personajes de Cuéllar, ataviados con el ropaje costumbrista, pero haciendo gala de la apariencia que festeja y protege la modernidad, ésa es su paradoja.

El frágil nacionalismo queda retratado en la primera novela del corpus, *Ensalada de pollos*, en la cual, como se pudo observar durante el análisis, se advierte un aire de incertidumbre y descontento por los constantes levantamientos armados que colmaron el país. Tal y como señalé con respecto a la relación padre e hijo (Jacobo y Pedrito) en dicha obra, las características y la vigencia del héroe nacionalista son puestas en duda. La relación entre ambos personajes plantea el gran conflicto de la sociedad postimperialista. Es claro que, a pesar perfilarse como un héroe moderno, la imagen de Pedrito Baca funciona como el ejemplo de la inacabada modificación de los jóvenes de clase baja, pues al final se inclina a retomar el destino de su padre que es el suyo.

Es cierto que la irrupción de la modernidad trastocó los modelos anteriores (nacionalistas) y, con el tiempo, consiguió modificarlos por completo. La coexistencia de estas dos tendencias permitió que no se construyeran estructuras sólidas de identidad y unificación, como se comprueba tanto en *Los fuereños* como en *Baile y cochino...*, con la descripción y construcción de los espacios, los cuales son elegantes, afrancesados y, a veces, ajenos a los propios personajes. Entre los lugares representados en su narrativa siempre están los de moda: Fulcheri, Tívoli, La Concordia; así como los sitios de espectáculos como el teatro y las tandas, o bien, los títeres y el circo. A ellos podemos incluir los espacios cerrados que enseñan un poco más la intimidad de los personajes: un cuarto de hotel, la vecindad, la casa, la cocina. En suma, como muestra la narrativa facundiana, la vida estaba en las calles, en cada esquina famosa había jóvenes en espera de aventuras, a la caza de objetos que mirar, que vilipendiar o que admirar. En cada espacio prohibido (el prostíbulo) se aprendían nuevas artes del amor o del juego.

Como sucede en *Los fuereños*, donde un personaje que prefigura lo tradicional/nacional es situado en el contexto moderno dejándose seducir por éste. En Gumesindo, el rancharo provinciano, el cambio no es exterior, sino en sus aficiones personales, abandona el trabajo por el juego, pierde el respeto hacia sus padres, busca el amor prohibido de una prostituta y, finalmente, se aficiona a la bebida. O bien, el héroe moderno en toda su expresión paradójica es el que protagoniza *Baile y cochino...*, Saldaña, hombre maduro en el que se conjugan las contradicciones que apenas se vislumbraban en las novelas anteriores. El héroe bebe sin perderse en el alcohol, practica el arte del engaño en todos los niveles posibles y “sobrevive” al anonimato en la multitud.

En esencia, el daño en la célula básica de la sociedad (la familia) es un rasgo compartido en las tres novelas. Mientras que los dos jóvenes, el de clase baja y el rancharo, caen en las provocaciones de la modernidad, la familia del coronel y todos los invitados al “baile de Saldaña” deciden modificarse para “ser diferentes”, aunque sea por una noche.

Como vimos a lo largo de esta tesis, en un principio Cuéllar logró que sus escritos abrevaran en las aguas del nacionalismo, y que sus personajes y temas pertenecieran fielmente a la tradición; para ello siguió como buen discípulo a los maestros, sin imaginar que poco a poco iba entrando en la esfera invisible de la modernidad, cada vez más extensa y dominante en la sociedad mexicana decimonónica. Esta transición demuestra que la obra narrativa del autor, por lo menos en su última etapa, estuvo inclinada a tratar los conflictos en los que estaba inmersa, inevitablemente, la sociedad mexicana de finales de siglo XIX.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. DIRECTA

- CUÉLLAR, José Tomás de, *Deberes y sacrificios*, en *José Tomás de Cuéllar*. Selección y prólogo Belem Clark de Lara. México, Cal y Arena, 1999, pp. 171-228 (Los Imprescindibles).
- , “Discurso pronunciado en el bosque de Chapultepec, por el señor don José T. de Cuéllar, el XIII aniversario de la Asociación del Colegio Militar”, en *Vistazos: estudios sociales*. Santander, Imprenta y Litografía de L. Blanchard, 1892, pp. 91-100 (La Linterna Mágica. Segunda Época, XX).
- , “El comerciante en perlas. Novela americana escrita por J. T. de C.” y “El teatro en México”, en *El Federalista*. Periódico Político y Literario, t. I, núms. 4 y 32 (5 de enero y 7 de febrero de 1871), pp. 1; 2-3.
- , *El comerciante en perlas [Novela americana, 1872]*. Recuperación y estudio preliminar Luis Mario Schneider. Transcripción Clotilde Coello. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1997 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- , “La literatura nacional [3 entregas]”, *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del “carnet” de Facundo* [12 entregas], “Los tiempos anormales”, “El gato y los canarios”, “Revista. Marzo 12 de 1870” y “Revista (junio de 1870)”, en *La Ilustración Potosina*. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos 1869, por José T. de Cuéllar y José María Flores de Verdad, editores. Edición facsimilar Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989, pp. 5-6; 9-12; 19-21; 51-55; 57-60; 78-84; 89-95; 115-125; 141-146; 154-160; 171-172; 180-184; 186; 189-191; 197-220; 223-226; 237-240; 243-244; 325-338 (Fuentes de la Literatura Mexicana, 2). [“La literatura nacional” se publicó en *El Renacimiento*, t. II, pp. 186-189; asimismo también se publicó como “La literatura nacional / Apuntes por José T. de Cuéllar”,

- en *El Domingo*, 4ª época, núms. 6 y 7 (19 y 26 de enero de 1873), pp. 85-87; 98-99. Y con el mismo nombre en *El Artista*. Bellas Artes, Literatura, Ciencias, revista mensual, t. III (enero-junio 1875), pp. 209-213.]
- , “Libertad”, “La ceniza en la frente” y “El 15 de septiembre”, en *Poesías de José T. de Cuéllar*. Santander, Imprenta y Litografía de El Atlántico, 1890, pp. 172; 254-262; 280-283 (La Linterna Mágica. Segunda Época, VIII). [J. T. de CUÉLLAR, “El 15 de se[p]tiembre”, en *El Eco de Ambos Mundos*. Diario de Política, Literatura, Ciencias, Artes, Industria, Comercio, Tribunales, Teatros, Modas y Anuncios, año v, núm. 524 (16 de septiembre de 1874), p. 2.]
- , *Los fuereños*, en *Obras IV. Narrativa IV. Novelas cortas*. Edición crítica, introducción, notas e índices Ana Laura Zavala Díaz. Apoyo técnico Coral Velázquez Alvarado y Pamela Vicenteño Bravo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos (en prensa).
- , *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos (1869-1870, 1871, 1890)*. Edición crítica, prólogo y notas Ana Laura Zavala Díaz. Apoyo técnico Virginia Mote García. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007 (Nueva Biblioteca Mexicana, 166).
- , “Oda al chile pasilla” y “Por los viejos”, en *Versos*. Santander, Imprenta y Litografía L. Blanchard, 1891, pp. 52-57; 108-115 (La Linterna Mágica. Segunda Época, XV). [“Oda al chile pasilla” se publicó originalmente bajo el seudónimo de Facundo en *La Época Ilustrada*. Semanario de Literatura, Humorístico y con Caricaturas, edición de los lunes, núm. 46 (15 de septiembre de 1884), pp. 727, 730.]
- , “Visiones de la noche (Fantasía)” y “El carnaval”, en *La Ilustración Mexicana*, t. II (1851), pp. 480; 514-524.
- Cuéllar de T., José, I, Su expediente*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo General, Año de 1872 a 1885, Expediente 1/131/447, Legajo I, 1ª parte, Folio 174.
- Cuéllar de T., José, II, Su expediente*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo General, Año de 1886 a 1922, Expediente 1/131/447, Legajo II, 2ª parte, Folio 194.

- FACUNDO [CUÉLLAR, José Tomás de], “A Lola”, en *La Ilustración Potosina*. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos 1869, por José T. de Cuéllar y José María Flores de Verdad, editores. Edición facsimilar Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989, p. 56 (Fuentes de la Literatura Mexicana, 2).
- , “Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales. El patriotismo”, en *La Libertad*, año VI, núm. 205 (9 de septiembre de 1883), p. 1.
- , “Baile y cochino... Novela de costumbres escrita para la «Época Ilustrada», por Facundo”, en *La Época Ilustrada*, t. II, núms. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 (26 de enero; 2, 9, 16 y 23 de febrero; 2, 9, 16, 23 y 30 de marzo; 6, 13, 20 y 26 de abril; 4, 11, 18 y 25 de mayo; 1, 8 y 15 de junio de 1885), pp. 200-201; 204-205; 216-218; 220-221; 232-233; 236-237; 248-249; 252-253; 268-270; 276-277; 284-285; 300-302; 313, 316-317; 328-329; 332; 344-345; 348-349; 360-361; 364; 376-377, 380-381; 392-394; 407-409; 424-425; 428; 444-445; 456-457; 460; 472-474; 488-489; 492; 508-510; 520-521; 524-526.
- , “El aseo, el Ayuntamiento y las obras públicas”, en *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales (1882-1883)*, t. II. Santander, Imprenta y Litografía de El Atlántico, Blanchard y Compañía, 1891, pp. 213-227 (La Linterna Mágica. Segunda Época, X).
- , “Facundo dado a los viajes”, “El suicidio”, “Santa María del Río, Ojo Caliente y Guanajuatito” y “El pollo tempranero”, en *El Renacimiento. Periódico Literario (México, 1869)*. Edición facsimilar Huberto Batis. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979, pp. 14-16; 126-128; 149-151; 363 (Fuentes de la Literatura Mexicana).
- , *Historia de Chucho el Ninfo (1871). Con datos auténticos, debidos a indiscreciones femeniles (de las que el autor se huelga)*, 2ª ed. Barcelona, Tipo-litografía de Hermenegildo Miralles, 1890 (La Linterna Mágica. Segunda Época, VI).

- , *Las jamonas. Secretos íntimos del tocador y del confidente*. México, Ignacio Cumplido, editor e impresor, 1871 (La Linterna Mágica. Primera Época, IV).
- , “¿Qué hago con mi voto? [1867]” y “El aguador [1882]”, en *José Tomás de Cuéllar*. Selección y prólogo Belem Clark de Lara. México, Cal y Arena, 1999, pp. 496-503; 622-632 (Los Imprescindibles). [“¿Qué hago con mi voto?” se publicó en *El Correo de México*, t. I, núm. 18 (21 de septiembre de 1867), p. 3. Y “El aguador” fue publicado bajo el mismo título y firma en *La Libertad*, año v, núm. 235 (14 de octubre de 1882), pp. 2-3.]

2. INDIRECTA

- AGOSTONI, Claudia, *Monuments of Progress: Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*. Canadá, University of Calgary Press-University Press of Colorado-Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003 (Latin American and Caribbean Series, 4).
- ALGABA, Leticia, “*El pecado del siglo: una cala en la novela histórica*”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007, pp. 45-59 (Ediciones Especiales, 45).
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “Dramaturgia en México”, en *El Federalista*. Periódico Político y Literario, t. VII, núm. 1633 (9 de febrero de 1876), p. 2.
- , “La vida de México”, en *Obras completas V. Textos costumbristas*. Edición y prólogo José Joaquín Blanco. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 79-86.
- , “Revistas literarias de México (1821-1867). Primera revista [1868]”, “La literatura en 1870. La novela mexicana” y “Revista literaria y bibliográfica (1867-1882). V. Sumario”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte I*, t. I. Selección y notas José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1988, pp. 29-174; 230-236; 254-259.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Acreditar el costumbrismo”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 637 (enero 2000), pp. 3-4.
- ANÓNIMO, “Beneficio”, en *La Orquesta*. Periódico Omniscio de Buen Humor y con Caricaturas, 2ª época, t. II, núm. 20 (10 de marzo de 1866), p. 3.
- ANÓNIMO, “El aseo”, en *El Nacional*, año V, t. V, núm. 109 (10 de junio de 1884), p. 1.
- ANÓNIMO, “Gacetilla. El sr. Cuéllar”, en *El Eco de Ambos Mundos*, año IV, núm. 33 (7 de febrero de 1873), p. 3.
- ANÓNIMO, “Gacetilla. Teatro Iturbide”, en *La Sociedad*, 3ª época, t. VI, núm. 1075 (5 de junio de 1866), p. 3.

- ANÓNIMO, “*Los Mariditos* última novela de Facundo”, en *El Tiempo*. Diario Católico, año VII, núm. 2044 (29 de junio de 1890), p. 3.
- ANÓNIMO, “Mesa revuelta (notas al vuelo)”, en *Revista de México*, año III, vol. III, núm. 15 (14 de abril de 1889), pp. 183-191.
- APARICI, Pilar e Isabel GIMENO (eds.), “Prólogo. Justificación y límites de una antología” a *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, 1. *Ideas literarias. Temas recurrentes*. Barcelona, Anthropos-Siglo del Hombre Editores, 1996, pp. VII-LXVII (Biblioteca A. Clásicos, 19).
- BARREDA, Gabino, *Oración cívica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Latinoamericanos-Unión de Universidades de América Latina, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles, “4. Correspondencias”, en *Obra poética completa*. Texto bilingüe, edición Enrique López Castellón. Madrid, Akal Ediciones, 2003, pp. 48-49 (Vía Láctea).
- , “XVIII. Del heroísmo de la vida moderna”, “I. Método de crítica. De la vida moderna del progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad” y “II. El público moderno y la fotografía”, en *Obras*, 2ª edición. Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas Nydia Lamarque. Nueva edición revisada y corregida por la traductora. México, Aguilar, 1963, pp. 524-526; 532-537; 550-554.
- , “I. Lo bello, la moda y la felicidad”, “III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño” y “IV. La modernidad”, en *El pintor de la vida moderna*. Edición Antonio Pizza y Daniel Aragón. Prólogo Antonio Pizza. Traducción Alcira Saavedra. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerba-Cajamurcia, 1995, pp. 75-79; 81-91; 91-95 (Colección de Arquitectura, 30).
- BÉJAR MERINO, Helena, *El ámbito íntimo (privacidad, individualismo y modernidad)*. Madrid, Alianza Editorial, 1988 (Alianza Universidad).
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción Andrea Morales Vidal. México, Siglo XXI Editores, 2004 (Teoría).

- BRADING, David A., *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Traducción Soledad Loaeza Grave. México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973 (SepSetentas, 82).
- BREUILLY, John, *Nacionalismo y Estado*. Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor, 1990.
- BULNES, Francisco, “Rectificaciones históricas”, “Ironías” y “Pensamientos [1899]”, en *Páginas escogidas*. Prólogo y selección Martín Quirarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1995, pp. 83-116; 160-185; 187-194 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 89).
- BYRON CARNES, Hugh, *Facundo y su obra*. Tesis Doctoral. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1941.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Traducción María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.
- CASTRO LEAL, Antonio, “Prólogo” a José T. de Cuéllar, *Ensalada de pollos y Baile y cochino...* [1946]. México, Porrúa, 1982, pp. VII-XIV (Colección de Escritores Mexicanos, 39).
- CLARK DE LARA, Belem, “Estudio preliminar. IV. Los géneros. 5. Crónica. D. Cuéllar y su soledad. El «exilio» en San Luis Potosí” y “v. José T. de Cuéllar. Semblanza biobibliográfica” en *La Ilustración Potosina*. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos 1869, por José T. de Cuéllar y José María Flores de Verdad, editores. Edición facsimilar Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros... México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989, pp. 74-80; 88-96 (Fuentes de la Literatura Mexicana, 2).
- , “El otro José Tomás de Cuéllar”, en Margo Glantz (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1997, pp. 99-106 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

- , “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789] (1869)*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices... Apoyo técnico Luz América Viveros Anaya. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007, pp. xxxix-lxxxvi (Nueva Biblioteca Mexicana, 165).
- , “José Tomás de Cuéllar. Escritor”, en José Tomás de Cuéllar, *José Tomás de Cuéllar*. Selección y prólogo... México, Cal y Arena, 1999, pp. 13-58 (Los Imprescindibles).
- y Ana Laura ZAVALA DÍAZ (eds.), *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007 (Ediciones Especiales, 45).
- CORTÉS, Jaime Erasto, “Cuéllar entre la pintura y la literatura”, en Margo Glantz (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1997, pp. 107-111 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- CURTIUS, Ernst Robert, “IX. Héroes y soberanos”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I. Traducción Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 242-246 (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- DÍAZ MIRÓN, Salvador, “A Hidalgo”, en *Poesía completa*. Recopilación, introducción, bibliografía y notas Manuel Sol. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 257-260 (Letras Mexicanas).
- DUMAS, Claude, *Justo Sierra y el México de su tiempo (1848-1912)*, t. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992, pp. 293-312 (Nueva Biblioteca Mexicana, 111).
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Traducción Carmen Castro. Madrid, Taurus, 1999 (Taurus Humanidades/ Ciencias Sociales).

- ESCOBAR, José, “La crítica del costumbrismo en el siglo XIX”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 637 (enero 2000), pp. 5-7.
- EZCURDIA, Manuel de, “Modernidad de Cuéllar”, en Margo Glantz (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1997, pp. 59-68 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- FLORES LONGORIA, Manuel y Alfonso REYES AURRECOECHEA, *Los símbolos patrios de México*. Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1994.
- GAMBOA, Federico, *Novela mexicana*. Conferencia leída en la “Librería General” el día 3 de enero de 1914. México, Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1914.
- GARRIDO, Manuel S., “Tentativa del héroe. Poder, cultura y supervivencia”, en *Cuadernos Americanos*, 2ª época, vol. CCLXV, núm. 2 (marzo-abril de 1986), pp. 91-121.
- GLANTZ, Margo, “De pie sobre la literatura mexicana”, en *Esguince de cintura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 11-34 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 88).
- , “Prólogo” a José Tomás de Cuéllar, *Las jamonas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 9-18 (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie).
- GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, t. 2. México, El Colegio de México, 1981, pp. 899-1015.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1929.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 166 y 167 (1994), pp. 109-124.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “A Hidalgo (mayo 8 de 1885)”, en *La Época Ilustrada*, t. II, núm. 29 (18 de mayo de 1885), pp. 455, 458.
- , “Las maravillas de la ciencia”, en *Obras X. Historia y ciencia. Artículos y ensayos (1879-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2009, pp. 337-345 (Nueva Biblioteca Mexicana, 167).

- HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Construcción del mito de Hidalgo”, en Federico Navarrete y Guillermina Olivier (coords.), *El héroe. Entre el mito y la historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, pp. 235-249 (Serie Historia General, 20).
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944 (Tierra Firme, 3).
- JUÁREZ, Benito, “Manifiesto de Benito Juárez al volver a la capital de la República”, en *Antología de Benito Juárez*. Introducción, selección y notas Jorge L. Tamayo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1993, pp. 225-227 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 99).
- LE GOFF, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Traducción Marta Vasallo. Barcelona, Paidós, 1991 (Paidós Básica, 50).
- MAGDALENO, Mauricio, “Prólogo” a José T. de Cuéllar, *La linterna mágica* [1941]. Prólogo y selección... México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992, pp. v-xxii (Biblioteca del Estudiante Universitario, 27).
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS, *Manifiesto comunista*. Introducción Eric Hobsbawm. Edición bilingüe, traducción Elena Grau Biosca (introducción) y León Mames. Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1998.
- MIRANDA CÁRABES, Celia, “Estudio preliminar” a *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, 2ª edición. Estudio preliminar, recopilación, edición y notas... Ensayo de Jorge Ruedas de la Serna. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1998, pp. 7-51 (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).
- MONROY, Guadalupe, “Las letras y las artes I. Las letras”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia moderna de México. La República Restaurada. La vida social*, vol. 3. México, Hermes, 1985, pp. 747-801.

- MONSIVÁIS, Carlos, “De la santa doctrina al espíritu público (sobre las funciones de la crónica en México)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXV (1987), pp. 753-771.
- MONTERO SÁNCHEZ, Susana A., *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Centro Coordinador y Difusión de Estudios Latinoamericanos-Plaza y Valdés Editores, 2002.
- MURGUÍA DE AVELEYRA, Mateana, “La naturaleza y el arte”, en *Violetas del Anáhuac*. Periódico Literario Redactado por Señoras, año I, t. I, núm. 12 (19 de febrero de 1888), pp. 135-137.
- O’GORMAN, Edmundo, *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2002 (Cien de México).
- PACHECO, José Emilio, “Introducción” a *Antología del Modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas... México, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Era, 1999, pp. XI-LIV (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- PAZ, Octavio, “La tradición de la ruptura” y “La revuelta del futuro”, en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Biblioteca Breve Editorial Seix Barral, 1974, pp. 13-35; 37-60 (Ensayo, 367).
- PERALES OJEDA, Alicia, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, Imprenta Universitaria, 1957.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona I., “La construcción de paseos y jardines públicos modernos en la ciudad de México durante el Porfiriato: una experiencia social”, en Carlos Aguirre Anaya *et al.* (eds.), *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*. México, Casa Juan Pablos-Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2002, pp. 314-331.

- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor, *Facundo en su laberinto. Notas para un ensayo sobre “La linterna mágica”*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones del Cincuentenario de la Biblioteca Nacional de México, 1934.
- PERUS, Françoise, “Modernismo y sociedad: discusión de algunas hipótesis de interpretación”, en *Literatura y sociedad en América Latina. El Modernismo*. México, Siglo XXI Editores, 1978, pp. 62-99.
- PRIETO, Guillermo, “Brindis. En el cumpleaños del C. Benito Juárez”, en *Cancionero*, 2ª edición corregida y aumentada Ysla Campbell. Xalapa, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, 1995, pp. 89-95 (Clásicos Mexicanos, 4).
- , “Discurso pronunciado el 17 de septiembre de 1861”, en *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)*. Compilación y prólogo Ernesto de la Torre Villar. Colaboración Ramiro Navarro. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1988, pp. 323-333.
- , “Literatura nacional. Cuadro de costumbres”, en *Obras completas II. Cuadros de costumbres I*. Compilación, presentación y notas Boris Rosen Jélomer. Prólogo Carlos Monsiváis. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 402-407. [Este artículo fue publicado por primera vez con el mismo título en la *Revista Científica y Literaria de México*, t. I, 1845, pp. 27-29.]
- , “Prólogo” a José Tomás de Cuéllar, *Baile y cochino... Novela de costumbres mexicanas escrita por Facundo (José T. de Cuéllar)*, ilustrada por Villasana. Barcelona, Tipo-litografía de Espasa y Compañía, 1889, pp. v-xii.
- RAMÍREZ, Ignacio, “Discurso pronunciado el 15 de septiembre de 1867”, en *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)*. Compilación y prólogo Ernesto de la Torre Villar. Colaboración Ramiro Navarro. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1988, pp. 335-341.
- ROA BÁRCENA, José María, “Obras dramáticas. VIII. Noticias bibliográficas”, en *Relatos*. Selección y prólogo Julio Jiménez Rueda. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1993, pp. 159-161 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 28).

- ROEDER, Ralph, *Juárez y su México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (Sección de Obras de Historia).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, “El Cuéllar de las revistas”, en Margo Glantz (coord.), *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1997, pp. 83-97 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- SCHNEIDER, Luis Mario, *La Ilustración Potosina (1869-1870)*. San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1975 (Biblioteca de Historia Potosina. Serie Estudios, 13).
- SIERRA, Justo, “En los funerales del general González Ortega”, en *Obras completas I. Poesías*. Estudio general, su vida, sus ideas y su obra Agustín Yáñez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1984, pp. 394-398 (Nueva Biblioteca Mexicana, 49).
- , “La era actual”, en *Obras completas XII. Evolución política del pueblo mexicano*. Edición establecida y anotada Edmundo O’Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1977, pp. 361-399 (Nueva Biblioteca Mexicana, 66).
- , “Las fiestas de la República [1875]”, en *Obras completas VIII. La educación nacional. Artículos, actuaciones y documentos*. Edición y notas Agustín Yáñez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, pp. 37-41 (Nueva Biblioteca Mexicana, 56).
- , “Juárez [1872]”, “El día de la Patria [1883]” y “Cortés no es el padre de la Patria [1894]”, en *Obras completas IX. Ensayos y textos elementales de historia*. Edición y notas Agustín Yáñez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1984, pp. 22-23; 107-110; 191-194 (Nueva Biblioteca Mexicana, 57).
- TOURAINÉ, Alain, *Crítica de la modernidad*. Traducción Alberto Luis Bixio. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (Sección de Obras de Sociología).
- UCELAY DA CAL, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*. Estudio de un género costumbrista. México, El Colegio de México, 1951.

- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación en México*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1975 (Nueva Serie, 9).
- , “Los primeros tropiezos”, en *Historia general de México*, t. 3. México, El Colegio de México, 1981, pp. 737-818.
- VIGIL, José María, “Liceo Hidalgo. Sesión del día 6 de mayo de 1872. Algunas observaciones sobre la literatura nacional”, en *El Eco de Ambos Mundos*. Revista Semanal de Política y Anuncios, año II, núm. 1 (12 de mayo de 1872), pp. 1-2.
- VIVEROS ANAYA, Luz América, “La mujer galante en algunas novelas de Cuéllar”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar. Entre el nacionalismo y la modernidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007, pp. 75-83 (Ediciones Especiales, 45).
- WARNER, Ralph E., *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México, Antigua Librería Robredo, 1953 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 9).
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993 (Ensayos).
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “Introducción” a José Tomás de Cuéllar, *Obras II. Narrativa II. Ensalada de pollos (1869-1870, 1871, 1890)*. Edición crítica, prólogo y notas ... Apoyo técnico Virginia Mote García. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007, pp. XLIII-XCVII (Nueva Biblioteca Mexicana, 166).
- , “Los motivos de Facundo: un acercamiento a la figura de José T. de Cuéllar”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. III. Galería de escritores*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005, pp. 319-332 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

- , “«Yo nunca escribo una novela sin que me la pidan»: José Tomás de Cuéllar escritor de novelas por entrega”, en Rafael Olea Franco (ed.). Colaboración Pamela Vicenteño Bravo. *Doscientos años de narrativa mexicana, vol. I. Siglo XIX*. México, El Colegio de México, 2010, pp. 155-180 (Cátedra Jaime Torres Bodet. Literatura Mexicana, XI).
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (Sección de Obras de Filosofía).