



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

---

---

ANTONIO PLAZA: LA PERIFERIA DEL CANON POÉTICO MEXICANO  
DEL SIGLO XIX

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

**CÉSAR EDUARDO GÓMEZ CAÑEDO**

ASESOR: DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Dedico este trabajo a mi abuela Maye, que al irse me dejó la esperanza del amor con su recuerdo.

## **Agradecimientos**

Este trabajo, mi vida, mi formación académica tienen muchos motivos de agradecimiento a muchas personas, instituciones, becas y coincidencias que me han hecho tomar las mejores decisiones siempre.

A Dios, por tanto.

A mis padres, por serlo: María Antonieta Cañedo Ruiz y César Eduardo Gómez Vega.

A mis hermanos Luis Enrique y María Antonieta, porque son tan locos y felices como yo.

A mis grandes maestros y amigos de la carrera de Letras Hispánicas que me enseñaron el valor del amor al trabajo y a la disciplina, la pasión que generan las letras, un estilo de vida: Lucila Herrera, Israel Ramírez, Javier Cuétara, Manuel Garrido, Cecilia Rojas, y especialmente a Lilián Camacho y a mi asesora Mariana Ozuna, enamoradas de la docencia, encantadoras de alumnos, amigas entrañables, forjadoras de estudiantes críticos, entregados y capaces.

A Margarita Palacios, mi última hada madrina en mis estudios de licenciatura.

A la UNAM que es decir mucho, que me ha dado todo lo que he necesitado en los últimos cinco años.

A mis otros maestros, entrenadores puma, que me han enseñado a creer en mis sueños, la importancia de la visión y la imaginación como procesos creadores de realidad y la satisfacción del logro: Raúl Porta, el gran y humilde *coach* de natación, e Irma Corral, firme, entregada, toda una institución atlética, a quien debo mucho de mi “yo” actual.

A mis amigos, contemporáneos que admiro y aprecio, esta lista canónica pecará por omisión, pero nombro a los que no pueden faltar: Ernesto Reséndiz, Yajaira Buelna, Andrea Terán, Irasema Cruz, Isaac Martínez, Sandra Narváez, Robert; todos ellos para toda la vida.

Al equipo editor del proyecto “José Joaquín Fernández de Lizardi” que me acogió de la mejor manera, y especialmente a las grandes señoras de Lizardi: María Rosa Palazón y Columba Galván.

Al Colegio Mercedes, al año de experiencia en la docencia, al equipo de profesores, a mis alumnos de secundaria, por enseñarme más de las risas que les he provocado.

A mi tía Esther Monroy, mis primos Lorena Ruiz y Fernando Ruiz, y a la memoria del tío Fernando, a ellos por su múltiple apoyo, ayuda y complicidad en mi arribo y establecimiento en la ciudad de México.

A la beca del Gobierno Federal que apoya la titulación de alumnos, programa “becanetsuperior”.

A la beca del proyecto PAPIIT de la DGAPA, UNAM, por permitirme finalizar este trabajo.

A los muertos de mi felicidad: mi abuela Maye, mi primo Alonso. Muertes cercanas y recientes que me forjan y recuerdan el camino cuando me cuesta trabajo.

A los que se quedan: mi maravilloso abuelo Enrique, mis abuelos Blanca y Efraín.

## Índice

	<b>Página</b>
<b>Introducción.</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Estado de la cuestión: Antonio Plaza.</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 2. La construcción de Nación desde el discurso poético del siglo XIX y el establecimiento de un canon.</b>	<b>18</b>
<b>2.1 La misión del poeta mexicano e Ignacio Manuel Altamirano como la autoridad canónica.</b>	<b>18</b>
<b>2.2 Canon. Aspectos teóricos y perspectiva de análisis.</b>	<b>22</b>
<b>2.3 Propuesta para la delimitación del canon poético mexicano de la segunda mitad del siglo XIX.</b>	<b>25</b>
<b>2.4 Guillermo Prieto, el poeta canónico.</b>	<b>43</b>
<b>2. 5 Voces que no se ajustan al discurso dominante, voces periféricas.</b>	<b>50</b>
<b>Capítulo 3. Antonio Plaza, poeta oscilante entre la rebeldía política, estilística incómoda y el gusto del pueblo.</b>	<b>54</b>
<b>3.1 Antonio Plaza, la imagen del poeta.</b>	<b>54</b>
<b>3.2 Del <i>Álbum del corazón</i> a la poesía aceptada por el pueblo: la popularidad que incomoda al canon.</b>	<b>58</b>
<b>3.3 El nulo compromiso con el proyecto nacionalista. Poesía marginal por sus deficiencias técnicas y por la postura política, estética e ideológica del autor.</b>	<b>72</b>
<b>3.4 Otra mirada a la periferia: mi participación canónica.</b>	<b>80</b>
<b>Capítulo 4. Consideraciones finales y conclusiones.</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>102</b>

## **Introducción.**

Antonio Plaza Llamas (1833-1882), poeta guanajuatense avecindado en la ciudad de México, fue testigo vivencial del proceso de formación de la identidad propia del país y a la vez del reflejo de la consolidación de la patria desde el hecho literario. Su poesía aparece en la segunda mitad del siglo y de inmediato impacta, es aceptada por el público popular que opta por la poesía sensible, musicalizada, con la intención de ser memorizada y declamada, que prefiere la exaltación emocional a la perfección en la forma poética. Antonio Plaza también fue un poeta que conocí en mi adolescencia provinciana en El Fuerte, Sinaloa, entre los años 2000 y 2002, gracias a una antología de poesía para ser declamada, de acuerdo con el título de la obra *Aprenda a declamar. Cien poesías seleccionadas*.<sup>1</sup> Frente a los primeros amores y a las primeras decepciones, Plaza me ofreció su vena poética desgarrada para expresar mi rebeldía; rebeldía característica de la edad en la que me encontraba, pero también de la visión del Romanticismo mexicano que propone el cantor de “A una Ramera”. Este encuentro me permitió acceder a la poesía popular mexicana, para posteriormente darme cuenta de que ésta no se insertaba generalmente en el canon poético. El olvido y desconocimiento del poeta en círculos especializados de estudios literarios, como la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue la semilla que germinó en esta investigación.

Ante el olvido con el que gran parte de la crítica mexicana ha tratado a Antonio Plaza, desde su época y hasta nuestros días, surgió la inquietud de rastrear la formación del canon que juzgara en un primer momento al poeta en cuestión: ¿qué buscaban las esferas culturales de la segunda mitad del siglo XIX de la literatura y concretamente de la poesía?, ¿cómo se plantea el dinamismo excluyente de un canon determinado?, ¿cuáles serían los pormenores y exigencias de

---

<sup>1</sup> *Aprenda a declamar. Cien poesías seleccionadas*, 12ª edición. México: Época, 1979.

creación del canon poético dominante de la época de producción literaria de Antonio Plaza? Lo anterior fue planteado para obtener una visión de las características que debía poseer la poesía decimonónica mexicana que intentara acceder a la medida, al ideal sacralizado por Ignacio Manuel Altamirano y su generación.

Mi primera labor consistió en revisar la crítica y las menciones biográficas o literarias que se han hecho del poeta, lo cual aparece en el primer capítulo, un estado de la cuestión necesario sobre Antonio Plaza.

Las consideraciones teóricas sobre el canon parten de *El canon literario*, recopilación de artículos sobre el tema. Retomo principalmente los trabajos de Mignolo “Los cánones y (más allá de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?))”, Frank Kermode “El control institucional de la interpretación”, Wendell V. Harris “La canonicidad” y la introducción de Enric Sullà “El debate sobre el canon literario”.<sup>2</sup> Complemento la visión de Harold Bloom en *El canon literario* con los autores mencionados y con los trabajos de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* y Josu Landa, *Canon city*, para ampliar la perspectiva que Bloom propone sobre el canon como columna anclada en la tradición que fija, depura y selecciona lo que se toma por arte, por literatura y por belleza estética para un momento histórico determinado. La propuesta que aquí se emplea va encaminada a presentar una visión de un canon dinámico que cuestione en cada contexto lo que se toma por arte y por literatura; que facilite la interrelación disciplinaria de los estudios literarios con áreas como la sociología, la economía, los estudios de género, políticas

---

<sup>2</sup> *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998. Compilación de Enric Sullà. Enric Sullà, “Introducción. El debate sobre el canon literario”, pp. 11-34, Wendell V. Harris, “La canonicidad”, pp. 37-60, Frank Kermode “El control institucional de la interpretación”, pp. 91-112, Walter Mignolo, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, pp. 237-270.

culturales, estudios de producción editorial y consumo de arte; y que integre y amplíe el espectro de autores y obras, en lugar del ejercicio depurativo tradicional.

En el segundo capítulo hago un rastreo del canon poético dominante mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, el canon nacionalista de la República de las Letras. Propongo una serie de características o ideales poéticos paradigmáticos que debían alcanzar en mayor medida las obras y los autores que aspiraran permanecer en las altas esferas culturales. Para esto hago uso de las consideraciones que sobre la poesía y la función de la misma en su contexto decimonónico planteaban Ignacio Manuel Altamirano y su generación, en discursos, prólogos y comentarios, recopilados en *La misión del escritor*, obra coordinada por Jorge Ruedas de la Serna. También considero las apreciaciones de Manuel Puga y Acal en *Los poetas mexicanos contemporáneos* y de Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*. El método fue separar y revisar las obras críticas, historias de la literatura y antologías literarias representativas de los siglos XIX y XX para sentar las consideraciones del canon que se formulan con la Restauración de la República, con Altamirano a la cabeza, y para evidenciar el lugar periférico del poeta Antonio Plaza.

Cabe mencionar que los postulados literarios del proyecto civilizatorio que retomo de la crítica decimonónica y de los discursos de *La misión del escritor* tuvieron solidez teórica, pero poco a poco fueron perdiendo utilidad práctica, de ahí que no sea la intención de este trabajo fijar los postulados como motivos únicos del canon nacionalista, dado que ninguna obra ni autor los siguen cabalmente, sino que representan una ruta de análisis que me propuse para desarrollar el impacto del canon dominante en su contexto. La diversificación de la producción literaria hacia la segunda mitad del siglo XIX llega a contraponer los distintos usos y gustos del público lector, o de los diversos públicos, con el ideal literario de Altamirano. El canon nacionalista encuentra

en Guillermo Prieto a la voz más reconocida, por lo que es pertinente mostrar la perspectiva de su creación poética. Aunque no cumple con la totalidad de los puntos que enlisto, Prieto destaca porque amplía las posibilidades canónicas al acceder a un mayor público y retomar elementos populares, al tiempo que perfila el proyecto civilizatorio que pretende construir una idea del mexicano apegada a la del ciudadano libre, católico y virtuoso.

Reviso la figura de Antonio Plaza, así como su contexto de creación y su lugar canónico periférico en el tercer capítulo. La tarea no consiste en incluir a Plaza en el canon nacionalista, sino en mostrar la obra del poeta desde otra mirada, que complemente su imagen y que señale propuestas de análisis que no han sido abordadas en la limitada consideración de su obra como popular y poseedora de incorrecciones formales. Subrayo los puntos de contacto de la obra de Plaza con figuras y obras de su contexto y posteriores. Muestro la intención humorística, despreocupada, simple, del poeta en cuestión como uno de sus valores poéticos rescatables.

Al investigar las consideraciones críticas sobre Antonio Plaza, resalta la popularidad como la característica más reconocida del poeta tanto en el siglo XIX como en el XX. La tarea fue revisar los distintos matices que puede tener el término y, que en el caso de Plaza, es abordado desde diversos ángulos, para así profundizar en el carácter popular. Para algunos críticos la popularidad de Plaza representaría poco valor estético y para otros, masificación de la obra. Ambas valoraciones se encuentran en el polo negativo tanto de la canónica nacionalista como de una canónica reciente de los estudios literarios del país. La propuesta consiste en mostrar la popularidad como cercana al gusto poético de su época, y valorar al autor desde esta perspectiva.

La popularidad para el canon contextual no funciona, ni para cánones actuales. Plaza queda fuera de antologías e historias de la literatura que son una manera de construir un canon,

como *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, la *Antología del Centenario*, dirigida por Justo Sierra, la antología *Poesía romántica* coordinada por José Luis Martínez y Alí Chumacero para la Biblioteca del Estudiante Universitario de la UNAM, y permanece el reflejo del olvido crítico en la especialización literaria (que también perfila una tradición y un canon al decidir qué transmitir a los estudiantes), como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que cuenta con una sola tesis de maestría sobre el poeta de 1963. La revisión actual de Plaza implicaría, en términos de su popularidad, acceder al gusto y motivos de consumo del público no especializado de poesía en nuestro país, y tendríamos que buscar las fuentes en las prácticas sociales de la literatura y en la importancia del “uso” que se le da a la poesía en estos ámbitos, cuyo motor se encuentra en el evento de la declamación y en la utilidad de la poesía como instrumento emotivo, para aderezar reuniones y conseguir citas amorosas, por ejemplo.

La intención de este trabajo es abrir las posibilidades del crítico literario y asumir el compromiso humanístico de diversificar los enfoques de análisis por medio de la presentación de voces periféricas de un canon, que permitan comprender mejor los motivos de exclusión, la dinámica cultural de un contexto determinado, el gusto de un público e incluir la revisión de las motivaciones del consumo poético del público no especializado. Ante esto se dibuja una apertura arriesgada: la poesía tendría que abrir sus límites categoriales de especialización e incluir las representaciones populares que en la actualidad derivan en la canción popular, el bolero y la tradición de la declamación y la de cantantes como José Alfredo Jiménez y José José, por mencionar ejemplos.

Es también una ruptura con el hecho de que el consumo —y análisis— de cierto producto popular condiciona y limita el ejercicio de un crítico literario. La idea es que la crítica literaria y el conocimiento de una tradición, en este caso poética mexicana, se enriquece gracias al

conocimiento de una manifestación popular y periférica, como es el caso del poeta Antonio Plaza.

## **Primer capítulo.**

### **Estado de la cuestión: Antonio Plaza.**

Buscar información sobre un poeta olvidado del XIX mexicano es una tarea que aparentemente resulta sencilla, pues no hay mucho qué citar. La complejidad aparece al tener que ponderar la información obtenida, al realizar la selección de lo que vale la pena mencionar, al descubrir que muchos críticos citan (a veces sin hacerlo explícito) lo que anteriormente una figura de autoridad ha establecido casi como norma. El canon poético mexicano, en el devenir de su consolidación, convencionalmente ha dejado de lado, menoscabado y olvidado la figura de Antonio Plaza, que se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, entre los periodos que comúnmente y también de manera canónica, conocemos como Romanticismo y Modernismo mexicanos.

En este apartado revisaré las principales referencias encontradas sobre este autor, motivado por el esclarecimiento de una pregunta que dio origen a toda la posterior sistematización de mi trabajo de grado: ¿Por qué el olvido y desdén críticos hacia Antonio Plaza? A este poeta lo conocí a una edad muy temprana, cuando hurgaba entre los contados libros de la biblioteca familiar y recibía regalos bibliográficos inesperados, como antologías poéticas de barata y descuidada edición, que incluían a escritores mexicanos y que eran elaboradas con el firme propósito (expresado desde el título) de enseñar a declamar.<sup>3</sup>

Al comenzar la investigación bibliográfica tuve la fortuna de encontrar una obra clave, pues representa el estudio más completo y puntual (hasta el día de hoy) sobre el autor olvidado. Un intento de revalorizar y ponderar, desde otra perspectiva crítica, la obra de Plaza, de Juan Diego

---

<sup>3</sup> Conservo la acabada edición a la que hago referencia y considero que es justo empezar este recuento bibliográfico por aquí. Aclaro que esta obra no es mayormente sustancial en términos generales, pero particular y personalmente marca el primer contacto con lo que tiempo después convertiría en objeto de estudio: *Aprenda a declamar. Cien poesías seleccionadas*, 12ª edición. México: Época, 1979.

Razo Oliva, publicado en 1992.<sup>4</sup> Este estudio será el punto de partida e incluiré posteriormente las menciones críticas que no expone Razo Oliva. Los casos que no aparecen en el estudio del anterior investigador tienen lugar, la mayoría de las veces, por ser posteriores a la publicación de su obra. En la medida de lo posible llevé a cabo una tarea de cotejo y revisión de las referencias y citas que incluye en su estudio, y completaré su información cuando lo considere pertinente con mis propias impresiones.

No me detendré por el momento en la cuestión de definir la escuela o corriente literaria en la que se circunscribe Plaza.<sup>5</sup> Muchos de los comentarios que encontré y que aparecen en este trabajo (e ineludiblemente en los de Razo Oliva) van encaminados a definir el Romanticismo en Plaza o a considerarlo como un poeta maldito precursor del Decadentismo, por mencionar un ejemplo. La crítica mexicana de la primera mitad del siglo XX y en ocasiones crítica de mayor cercanía temporal denota una fijación por insertar autores en corrientes determinadas, por lo que no resulta asombroso que muchos de los comentarios encontrados se agoten en este punto.

### *Menciones y comentarios críticos sobre el poeta Antonio Plaza*

Juan Diego Razo Oliva en: *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!* maneja una tesis encaminada a reconsiderar y valorar de otra manera (diferente a la canónica) la obra de Antonio Plaza. El investigador apunta que la poesía de Plaza asume el despecho del pueblo mexicano, cuyo resentimiento es presentado después de los héroes, de la superación de la causa histórica, es decir, insertado en el desencanto que para el autor del estudio se circunscribe al tránsito de la

---

<sup>4</sup> Juan Diego Razo Oliva, *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!* México: Premià, 1992 (La red de Jonás).

<sup>5</sup> En la página 13 de este trabajo, Luis Miguel Aguilar hará la apreciación del Romanticismo en Plaza, que seguiré y completaré con la propuesta de José Joaquín Blanco, quien señala dos generaciones románticas mexicanas, que serán revisadas en el segundo capítulo.

Reforma al Porfiriato. En este sentido la popularidad de Plaza refleja el sentimiento resentido del pueblo, que lo prefiere a él antes que a otros más favorecidos por la crítica:

Para un pueblo de rebeldes caídos, como lo era el mexicano al tramontar el medio siglo del XIX, sus versos desafiantes [...] resonaron e impactaron como genuina fuerza testimonial. [...] Un pueblo de renegados tenía que producir un poeta renegado, y/o a la inversa.<sup>6</sup>

Razo Oliva presenta de entrada dos aspectos recurrentes que tendrá que afrontar cuando aborde el tratamiento de la figura de Plaza como poeta: su carácter popular y sus deficiencias técnicas. Por eso la presentación de su trabajo se encamina a revalorizar el sentido de popularidad en la obra de Plaza, hermanándolo con el sentir contextual-histórico de las capas marginales de la sociedad del XIX.

Una de las primeras tareas que logra Razo Oliva es entonces ponderar la circulación de la obra del poeta, hacer hincapié en los tirajes y número de ediciones que sobre la obra de Plaza han surgido, desde la publicación de toda su poesía reunida en *Álbum del corazón*, publicado en 1870, hasta las ediciones más recientes donde aparece antologado. Este apartado concluye con la mención del *Ómnibus de poesía mexicana* (1982)<sup>7</sup> de Gabriel Zaid. Incluye 10 publicaciones de distintas casas editoriales del *Álbum del corazón*; 5 antologías específicas sobre Plaza; y 15 antologías que abordan las temáticas: poesía mexicana, poesías famosas, poesías populares, sonetos mexicanos, poesías para declamar, etc., entre los antologadores se encuentran José Luis Martínez y Emmanuel Carballo.

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 11.

<sup>7</sup> Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, 9ª Ed. México: Siglo XXI, 1982.

Comienza la enumeración crítica sobre Plaza con Heriberto García Rivas en su *Historia de la literatura mexicana* (1972). Rescato la cita (sin las alteraciones de Razo Oliva), después de consultar la fuente:

Quizá el poeta guanajuatense más popular de este medio siglo fue Antonio Plaza (1832-82). Nacido en Apaseo, cursó la carrera de leyes, sin llegar a graduarse. Siendo de ideas liberales, combatió a los conservadores durante la guerra de Tres Años y ascendió a teniente coronel durante la intervención francesa; pero una herida grave que recibió en combate lo dejó fuera de servicio. Sus poesías alcanzaron enorme popularidad, entre ellas “La voz del inválido” y “A una Ramera”. Su libro de versos *Album del corazón*, México, 1870, con prólogo de Manuel Payno fue reimpresso muchas veces y fue uno de los libros más vendidos en su tiempo.<sup>8</sup>

Posteriormente cita dos obras en las que se resalta también el carácter popular de Plaza: *Almanaque Nacional Iconográfico* (1982) de J. de Jesús Velázquez y el *Diccionario Biográfico de Historia de México* (1964) de Juan López Escalera. Después señala obras y referencias elogiosas a la figura de Plaza que son difíciles de rastrear por ser inéditas, incluye también intervenciones de cronistas en homenajes locales a la obra de Plaza, documentos mecanografiados (como menciona en su bibliografía). Hace algunas citas a favor de la obra de Plaza que realizaron sus primeros prologuistas y amigos: Manuel Payno y Juan de Dios Peza en las primeras ediciones del *Álbum del corazón*.

La autoridad crítica más importante que menciona Razo Oliva en este apartado es José Luis Martínez en *Nuevo declamador mexicano* (1984), a quien considera como el punto de partida para elaborar su propuesta de revalorización crítica de Plaza. Reproduzco una de las citas que hace Razo Oliva:

La popularidad de que gozó Plaza, se explica por la forma elemental de expresar sus sentimientos, por el ardor generoso, liberal, por la sencilla y profunda humanidad que su obra respira. A pesar de la indiferencia de los

---

<sup>8</sup> Heriberto García Rivas, *Historia de la literatura mexicana*. Tomo II: México independiente, siglo XIX. México: Manuel Porrúa, 1972 (Textos universitarios). p. 173.

historiadores de la literatura y de la actitud despectiva con que lo tratan algunos críticos, la obra de Plaza conserva entre el pueblo persistente actualidad.<sup>9</sup>

Hasta aquí la enumeración crítica que aparece en el primer capítulo de *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!* y por consiguiente hasta aquí el recuento del trabajo de Razo Oliva.

Juan B. Iguíniz en su *Bibliografía Biográfica Mexicana*<sup>10</sup> presenta tres referencias para Antonio Plaza: *Poetas mexicanos* de Carlos Amézaga, obra publicada en Buenos Aires en 1896, a la que no logré tener acceso, y dos obras de Francisco Pimentel: *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días* (1885)<sup>11</sup> y su *Historia crítica de la poesía en México* (1892).<sup>12</sup> Pimentel valora negativamente a Plaza principalmente por sus deficiencias técnicas:

En la forma, salvo algunas excepciones, Plaza es incorrecto, descuidado, desaliñado. No faltan en sus poesías, barbarismos y solecismos y, con más abundancia, faltas prosódicas que, reunidas a otros defectos métricos, producen versos cacofónicos. En las mismas poesías abundan los consonantes triviales o abundanciales, no faltando algunos forzados, así como el uso de rípios. Con frecuencia se hallan, en los referidos versos, locuciones prosaicas y de vez en cuando rasgos gongorinos. Abusa Plaza de ciertas licencias métricas, especialmente la de terminar el verso con monosílabo. Plaza mismo confiesa la incorrección de sus poesías, en algunos pasajes de ella, como la intitulada “Insomnio”.<sup>13</sup>

La crítica de Pimentel también censura la inmoralidad poética de Plaza, que no edifica puesto que retrata vicios y tipos socialmente condenados: “De las poesías inmorales de Plaza bastará

---

<sup>9</sup> Razo Oliva, *op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> Juan B. Iguíniz, *Bibliografía Biográfica Mexicana*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1969 (Serie Bibliográfica, 5).

<sup>11</sup> Francisco Pimentel, Conde de Heras. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México: Poetas*. México: Libro de la Enseñanza, 1883.

<sup>12</sup> Francisco Pimentel, *Obras completas*, tomo V. México: Tipografía económica, 1904. Este tomo contiene *Historia crítica de la poesía en México*.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 164.

citar dos, vil apoteosis del vicio más degradante y del ser más degradado, de la borrachera y de la mujer pública: una de estas composiciones se intitula ‘Crápula’ y la otra ‘La Ramera’”.<sup>14</sup>

Luis G. Urbina es considerado por Razo Oliva como uno de los detractores más fervientes de Plaza. En *La vida literaria en México y la literatura mexicana durante la guerra de independencia* menciona lo siguiente:

Y así pasaron cuarenta años de romanticismo, ya cuerdo, como el de José Monroy; ya loco, como el de Joaquín M. Castillo y Lanzas (1801-1878); ya suave, como el de José Rosas Moreno (1838-1883); ya elegante como el de Agustín F. Cuenca (de quien he de hablar enseguida); ya populachero y maldiciente, como el de Antonio Plaza, que canta fuera del arte y que, sin embargo, es un poeta inferior que ha podido sobrevivir por la espontaneidad y la sinceridad de su pesimismo.<sup>15</sup>

Por otro lado, Ignacio Manuel Altamirano, en una obra recopilada por José Luis Martínez y publicada bajo el título *La literatura nacional* hace la siguiente apreciación sobre la figura de Plaza, poco después de su muerte:

Antonio Plaza, que acaba de morir en la miseria, era el poeta del dolor y del desencanto. Sus versos eran gemidos desesperados o sátiras pesimistas, en que la armonía del canto hacía más lúgubre la tristeza que lo inspiraba. Joven desdichado siempre, siempre luchando con el infortunio y con las miserias sociales, el espíritu de Plaza no se alumbró sino muy pocas veces con un rayo de sol, y siempre estuvo nublado con la sombra de las esperanzas desvanecidas o con la melancolía de una existencia desamparada. Y sin embargo tenía un corazón generoso y franco, abierto siempre a las impresiones nobles y elevadas, por más que sus desgracias hubieran producido en él una especie de misantropía enfermiza y tenaz. El tomo de las poesías de Plaza es leído con ternura y tristeza al mismo tiempo.<sup>16</sup>

Julio Jiménez Rueda en su *Historia de la literatura mexicana* hace la siguiente apreciación de nuestro autor en la que resalta el descuido de las formas poéticas clásicas en las que escribe:

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>15</sup> Luis G. Urbina, *La vida literaria en México y la literatura mexicana durante la guerra de independencia*, p. 120.

<sup>16</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura Nacional*. Tomo II. Ed. de José Luis Martínez, p. 24.

Ha gozado de extraordinaria popularidad entre cierta clase de gente el poeta Antonio Plaza (1833-1882). Sus versos descuidados expresan un romanticismo ardiente y exaltado que llega directamente al pueblo. Las ediciones de sus versos han sido numerosas. Fue liberal puro, recibió una herida en campaña y murió siendo teniente coronel retirado.<sup>17</sup>

En 1963 aparece la tesis de Maestría en Letras Hispánicas: *Antonio Plaza. Su época y su obra*,<sup>18</sup> que presentó José María Bojórquez Durazo. El trabajo de 99 páginas resulta muy parco, pues la mitad de la obra la constituyen el contexto histórico, impresiones del Romanticismo y semblanzas de poetas cercanos a Plaza. Aquí se presenta la comparación de la figura de Plaza con la de José de Espronceda, quien es visto por Plaza como una de sus influencias literarias. Algunos aspectos analizados por Bojórquez serán retomados aquí, respecto al paisaje y a la intención de la obra del poeta autor de “A una Ramera”.

Uno de los críticos recientes más importantes de las letras mexicanas (y sobre todo de la literatura decimonónica) es José Emilio Pacheco. En su antología *Poesía mexicana I 1810-1914*, rescata a Antonio Plaza y le dedica las siguientes consideraciones:

Plaza estudia en el Seminario Conciliar de la capital junto a Manuel Romero Rubio, Justino Fernández, Juan José Baz y otros futuros prohombres del Porfiriato. Sale para unirse al ejército liberal y combatir en la guerra de Reforma y contra los franceses. Toma parte en el sitio de Querétaro y escribe en los periódicos militantes. Una herida le inutiliza el pie. Se retira con el grado de teniente-coronel. En 1870 publica *Album del corazón*, prologado por Manuel Payno. Vive y muere en la miseria.

“Poeta maldito” en el sentido de su conducta asocial, Plaza lo es también por su expulsión del recinto en que simbólicamente se conserva la poesía mexicana. En ella Plaza representa el papel de aquellos abuelos que algunas personas no muestran a las visitas pues se avergüenzan de sus rasgos, de su alcoholismo o de sus improperios. Inmensamente popular, Plaza fue por mucho tiempo el poeta de las cantinas. En vida se enorgullecía de ser un escritor en estado salvaje pero un soneto como “Nada” prueba que esta actitud era una pose literaria. La poesía de Plaza

---

<sup>17</sup> Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*. México: Botas, 1943. p. 244.

<sup>18</sup> José María Bojórquez Durazo, *Antonio Plaza. Su época y su obra*. México: UNAM, FFYL, 1963. Tesis de Maestría en Letras Hispánicas.

escenifica en el escenario de sus versos el drama de su desdicha y muestra su ruptura con la sociedad. Típica de esta posición es su homenaje a la prostituta a quien ofrece su solidaridad de víctima. Antonio Plaza, leído en su contexto, resulta un poeta más interesante de lo que suponemos y merece un estudio contemporáneo. Su inclusión aquí intenta cuanto menos rescatarlo del limbo.<sup>19</sup>

Los poemas que Pacheco antologa de Plaza son: “Abrojos”, “A una Ramera” y “Nada”. Resalto de sus observaciones la referente al descuido literario de las formas y rigores de cierta poesía como una “pose literaria”. De esta manera Pacheco considera como una buena producción (al menos cuidada) al soneto “Nada”, que será recogido también en antologías posteriores.

Luis Miguel Aguilar en *La democracia de los muertos* (1988) menciona a Plaza como uno de los representantes del Romanticismo mexicano. Le dedica una página en la que equipara al poeta con Renato Leduc, a raíz del soneto “Nada”; la comparación sería más pertinente si Plaza y Leduc fueran contemporáneos. A continuación una muestra de la crítica de Aguilar:

Plaza fue en realidad un poeta premaldito; no tanto porque muchas veces sucumbiera al “bien” y pusiera su musa antisocial a la altura de las fiestas de fin de cursos para niños y señoritas, tampoco porque poemas suyos como el dedicado a la Virgen María parezcan devolverlo a los tiempos de Sartorio —incluso de un modo más ortodoxo que Sartorio o, después, Placencia—, sino precisamente porque sus poemas más atrevidos parecen concluir en un aforismo: nadie que ame a las ramera puede ser verdaderamente malo. Plaza no pudo bajar plenamente al infierno por falta de humildad o porque, como él mismo dijo, en el infierno no cabrían juntos su orgullo y el del diablo. Es un poco lo que les ocurre a los profesionales del desprecio social: están sujetos siempre a la opinión de otro, viven y actúan para procurarse esa opinión. Del mismo modo, Plaza se declaró tantas veces “indiferente a lo que el docto escriba” y vituperó tanto a la “fama senil” que su silencio al respecto habría sido más persuasivo o contundente.

Un Byron de la barra, una mezcla de Espronceda y del “Negrito Poeta”, o un muy lejano primo poético de Renato Leduc, Plaza es el autor de algunos epigramas memorables.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> José Emilio Pacheco, *Poesía mexicana I 1810-1914*. México: Promociones editoriales mexicanas, 1979. pp. 153-154.

<sup>20</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México: Cal y Arena, 1988, p. 266.

En el año 2000 aparece la *Historia de la literatura guanajuatense* a cargo de Benjamín Valdivia. El apartado sobre Plaza está conformado por cinco páginas con aportes biográficos y algunos aspectos críticos. Valdivia lo considera precursor del Modernismo por el uso de ciertas estructuras métricas: “Sus versos alejandrinos de hemistiquio marcado y sus rimas afrancesadas o exóticas lo colocan como antecedente del modernismo”.<sup>21</sup> Aquí también son señaladas las deficiencias técnicas del poeta. El tema de su indiferencia social es manejado como una actitud “sincera”, no como “pose literaria”, según la línea crítica que inaugura Pacheco y que sería retomada más tarde por Luis Miguel Aguilar:

Descuidado en las formas pero meticuloso en la sinceridad, Antonio Plaza es el típico poeta que dice lo suyo sin cortapisas, a pesar de las inconveniencias sociales que esa apertura y entrega verdadera le traigan como resultado. Sus poemas dibujan un alma atormentada inscrita en una sociedad injusta y contradictoria. Su orgullo de creador lo dispone a preferir la penuria y la carencia antes que doblegarse ante cualquier clase de concesión o límite. Desde luego, las condiciones paupérrimas que su actitud impone lo hacen someterse a límites más terribles, correspondientes a la existencia cotidiana más que a la literatura. Plaza es capaz de renunciar al mundo por el afán de sostener su obra; es, también en ese sentido, un romántico.<sup>22</sup>

También en el 2000 aparece una nueva edición de la obra reunida de Plaza titulada: *Del Álbum del corazón y otras páginas*,<sup>23</sup> de la editorial Factoría. La introducción corre a cargo de Razo Oliva y presenta una versión condensada del estudio que publicara en 1992 y que he citado y citaré ampliamente. De esta manera se cumple una de las aspiraciones del crítico, pues en su anterior trabajo sobre el poeta manifestaba interés por que su estudio sirviera de prólogo en una edición más cuidada, seria y reciente de la obra de Antonio Plaza.

---

<sup>21</sup> Benjamín Valdivia, *Historia de la literatura guanajuatense*. Guanajuato: La Rana, 2000 (Tercer Milenio), p. 32.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, pp. 28-29.

<sup>23</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum del corazón y otras páginas*. Intr. de Juan Diego Razo Oliva. México: Factoría: 2000.

Plaza aparece en una antología publicada en el año 2001 titulada: *Los mejores poemas de México. Del siglo XIX al fin del milenio*. Juan Domingo Argüelles recupera de Plaza el soneto “Nada” e incluye una breve reseña en la que rescata las impresiones de Pacheco:

Nació en Apaseo, Guanajuato, en 1832, y murió en la ciudad de México en 1882. En la capital del país hizo sus estudios en el Seminario Conciliar, luego se unió al ejército liberal y combatió en la guerra de Reforma. Cuando se retiró del ejército era teniente-coronel. José Emilio Pacheco lo ha llamado “poeta maldito en el sentido de su conducta asocial” y porque lo es también “por su expulsión del recinto en que simbólicamente se conserva a la poesía mexicana”. *Album del corazón*, publicado en 1870, con prólogo de Manuel Payno, es su libro menos ignorado, pero es autor también de otros más: *Amor ideal*, *Amistad* y *La voz del inválido*. *Del álbum del corazón y otras páginas* con edición y prólogo de Juan Diego Razo Oliva, vio la luz en 2000.<sup>24</sup>

Carlos Monsiváis, uno de los nombres críticos trascendentales en la escena de las letras mexicanas, recupera a Plaza y se ocupa de su popularidad en *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana* (2001), en el apartado sobre poesía y cultura popular. También Monsiváis lo considera como el más famoso de su contexto, al poseer un éxito editorial en el siglo XIX, *Álbum del corazón*:

Si *Nocturno a Rosario* es la cumbre del romanticismo mexicano, el romántico más famoso es Antonio Plaza (1833-1882), de vida tempestuosa: combatiente del sitio de Querétaro (donde se le hiere), pobre de solemnidad, periodista, dipsómano y anticlerical consumado, Plaza detesta los poderes de este mundo, se une con los lectores a través del resentimiento y, como documenta su biógrafo Juan Diego Razo Oliva, se complace en la autodenigración.<sup>25</sup>

La crítica de Plaza ha subrayado su popularidad, sus deficiencias técnicas y su marginalidad buscada. Mi propuesta irá encaminada a considerar estos aspectos como algunos de los motivos

---

<sup>24</sup> Juan Domingo Argüelles, *Los mejores poemas de México. Del siglo XIX al fin del milenio*. México: Océano, 2001, p. 137.

<sup>25</sup> Carlos Monsiváis, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. México: ITESM / Ariel, 2001. (Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, agosto 2001), p. 124.

por los que fue exiliado del canon. Trabajaré también, como otros motivos, sus ideas e ideales políticos, su preferencia por la temática sensible y popular: un título como *Álbum del corazón* no hace más que enfatizar este aspecto, al mismo tiempo que apela a un público determinado, a una cierta búsqueda de recepción específica con su obra.

## Segundo Capítulo.

### La construcción de Nación desde el discurso poético del siglo XIX y el establecimiento de un canon.

*Se ha hablado de la soledad, de la muerte, de la cortesía, del sutil sentimiento como artesanía de la filigrana, de las pirotecnias festivas, del tono crepuscular del altiplano y la alegre sensualidad del trópico; del sentimiento de inferioridad, el complejo de Edipo, el gusto popular, el amor a la patria. Y por ingenuas que sean —y lo son— estas tipificaciones, no impiden que, en conjunto, la poesía mexicana, como otros aspectos de la cultura nacional, muestre una obsesión larga a través de por lo menos un siglo de representar la sensibilidad de lo que se intuye como personalidad de la nación: en muchos casos la poesía mexicana ha buscado, más que ser poesía, ser “mexicana”.*

José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*.

#### ***2.1 La misión del poeta mexicano e Ignacio Manuel Altamirano como la autoridad canónica.***

La misión del escritor en el siglo XIX mexicano exigía un compromiso con la construcción de las ideas de Patria y Nación. La tarea consistía en la edificación de una literatura propia, nacional, mexicana. El poeta, atendiendo al posicionamiento ideológico heredado del romanticismo de la época, ocupa, entonces, un lugar central en la creación de esta conciencia patria.

La poesía representa el género más atendido, difundido y practicado en el siglo y ésta adquiere como rasgo valorativo el compromiso nacional. El poeta aparece como “el elegido”, considerando que su figura ha sido exaltada desde el ideal romántico, su nivel de compromiso es mayor. Joaquín Baranda en su “Discurso sobre la poesía mexicana” (1866) señala este papel casi mesiánico del poeta que construye patria, el patetismo surge como cortesía de la intención fundacional:

El poeta es el que pone entre flores los más áridos principios de moral y de filosofía; el que cantando corrige las costumbres; es el que hace llegar hasta el gran poeta del Calvario los himnos en que se evapora el corazón creyente; el poeta es, en fin, como ha dicho César Cantú, el órgano de las naciones; y, como la columna de fuego en el desierto, debe caminar delante de los pueblos

para señalar la senda que conduce a la Tierra prometida del orden, de la libertad y del honor.<sup>26</sup>

La labor del poeta queda consignada en muchos discursos pronunciados a lo largo del siglo XIX, aunque la coyuntura histórica de inestabilidad política vuelve sistemático el establecimiento de este nacionalismo, es hasta después de la segunda mitad del siglo, ya que son superadas muchas de las luchas intestinas vividas en el país, cuando esta búsqueda se vuelve firme. Jorge Ruedas de la Serna, en su presentación a la *Historiografía de la literatura mexicana*, señala 1867 como el año paradigmático en que el país se prepara para figurar internacionalmente gracias a los intentos por consolidar su idea de Nación,<sup>27</sup> como parte del proyecto político de Restauración de la República.

Este renacimiento literario sumado al triunfo del republicanismo representó una nueva mirada tanto al hecho literario cuanto al histórico. La reflexión crítica y la perspectiva histórica comienzan a figurar como herramientas de análisis y la misión del escritor se consolida al tiempo que se adquiere conciencia del compromiso estético, histórico y social de la literatura con la realidad nacional, que el aparato ideológico del presidente Benito Juárez buscaba instaurar.

El escritor asume su misión como parte del proyecto civilizatorio en un proceso que coincide con la profesionalización de la escritura en nuestro país. El hombre de letras se apega a los postulados estéticos, ideológicos y poéticos que comprometen su quehacer. La tradición, por primera vez vestida con tonalidades nacionales, ejerce su influencia y señala el cauce por el que navegarán aquellos escritores que aspiren al reconocimiento y la permanencia en las altas esferas culturales.

---

<sup>26</sup> Joaquín Baranda, “Discurso sobre poesía nacional” en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, p. 207.

<sup>27</sup> Vid. Jorge Ruedas de la Serna, “Presentación” en *Historiografía de la literatura mexicana*, p. 13. Idea presentada en el marco de la historiografía como recurso propagandístico y doctrinario para apelar a la imagen de México como una nación civilizada.

Esto es posible porque para ese momento histórico se consolida la figura de autoridad, quien junto con la generación crítica del siglo XIX a la que representa, instauran el proyecto de crear una conciencia cívica gracias a la literatura: Ignacio Manuel Altamirano y la generación del Liceo Hidalgo. Jorge Ruedas de la Serna coincide en este punto con José Luis Martínez, quien en *La expresión nacional* —al elaborar su periodización de la literatura del XIX— señala como tercer periodo del siglo el que abarca de 1867 a 1889, que presenta a Altamirano y al Liceo Hidalgo como pilares; al respecto Jorge Ruedas de la Serna reconoce en Altamirano la figura que sistematiza las reflexiones en torno a la literatura como instrumento de cohesión social y a los preceptos que comprometían la creación literaria:

En las obras de Altamirano tienen resonancia y consecución práctica los preceptos literarios que, a lo largo del siglo, habían sido material de reflexión por parte de nuestros escritores. Preceptos que, con distintos matices, defendían tanto los grupos conservadores como los liberales y que, en lo sustancial, eran valederos para unos y otros: la literatura como un medio noble y eficaz para instruir a la sociedad, la conveniencia de que los escritores se inspiraran en la historia patria y recrearan los elementos del paisaje nacional y los tipos de la sociedad mexicana, la moralidad y el decoro que debían atemperar los excesos del romanticismo europeo y, con todo ello, la autenticidad de los sentimientos expresados y la corrección del lenguaje y el estilo.<sup>28</sup>

Resalta en esta apreciación de Ruedas de la Serna la confluencia política en la preceptiva literaria que establece Altamirano, porque si bien mucha de la literatura mexicana del siglo XIX, de la crítica y de las consideraciones que sobre la misma se hacen en ese momento responden a intereses políticos más que literarios, la propuesta de Altamirano conjuga intereses conservadores y liberales bajo un signo común: la Patria.

Por su parte Fernando Tola de Habich también señala el papel preponderante de Altamirano:

---

<sup>28</sup> Jorge Ruedas de la Serna, *Historiografía de la literatura mexicana*, pp. 15-16.

Consolidado definitivamente el ideal republicano con la ejecución de Maximiliano y el regreso de Benito Juárez a la capital del país, la literatura nacional ingresa a una nueva etapa de su historia. El llamamiento a la concordia expresado por Ignacio Manuel Altamirano a través de las páginas de *El Renacimiento*, no sólo implica un gesto político cultural de buena voluntad sino que también permite la revelación de un caudillo literario que marcara con sus ideas y sus consejos el desarrollo de la literatura mexicana. A través de sus “revistas literarias”, Altamirano sienta las bases ideológicas de lo que en su concepto es el camino que debe seguir la literatura nacional. Para esto parte de la realización de un panorama literario del México independiente y va determinando las obras y los escritores que a su juicio expresan más auténticamente la nacionalidad del país. El maestro, tal y como se le llamó, censura y elogia de manera abierta siguiendo las claras ideas que poseía sobre los fines a los que debían aspirar las producciones artísticas mexicanas, y esto no sólo lo realiza desde una perspectiva histórica sino que abarca también a sus contemporáneos.<sup>29</sup>

Los discursos y reflexiones de Altamirano y de los miembros de su generación crítica, entre los que destacan Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, José Tomás de Cuéllar, José María Vigil, muchos de ellos reunidos en la obra *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, perfilan un canon literario nacional. Las voces reconocidas de la mitad del siglo se posicionan histórica y críticamente para hacer su *estado de la cuestión* de las letras patrias, su valoración crítica de las generaciones anteriores. Aparecen también los primeros intentos por periodizar la literatura nacional tomando como punto de partida un hecho político: la Independencia de México; la generación del Liceo Hidalgo establece también las enumeraciones de escritores anteriores que, desde su consideración, pasarán a la posteridad, reconociendo siempre en ellos su compromiso con el gran proyecto nacionalista.

Altamirano surge como el miembro representativo de su generación y él, junto con la élite letrada que se propone construir patria gracias a las letras, muestra la institucionalización del hecho literario, que responderá en buena medida a la facultad de la obra por expresar un carácter patriótico.

---

<sup>29</sup> Fernando Tola de Habich, “Prólogo”, en: *Crítica de la literatura mexicana*, p. 12.

Desde esta perspectiva es posible hablar de la aparición de postulados en cuanto a cómo debe ser la literatura mexicana y, de manera más específica y pertinente para este trabajo, en cuanto a cómo debe ser la poesía nacional. Estos postulados en conjunto dibujan un canon poético, que atiende casi en igual nivel ponderativo a los preceptos políticos y a los estéticos.

## ***2.2 Canon. Aspectos teóricos y perspectiva de análisis.***

Primero, surge la tarea de establecer un acercamiento a la idea de canon, canon entendido como una medida, como ideal, la norma convencional que establece qué se toma por arte, por poesía, por literatura. Parto de la base de que lo estético es fundamentalmente una actitud individual o social y de ahí que se puede plantear la idea de canon en un nivel personal y en uno colectivo. El canon no es una columna fija, empolvada y anclada en la tradición, sino que es un pontífice —en la antigua acepción de la palabra, la literal— es decir, un “hacedor de puentes”, un universo dinámico y maleable que navega y se transforma entre distintas épocas, que se fija en un periodo para después ser reconstruido en otro, desde una mirada diversa. De aquí, entonces, se desglosan varios contenidos: el canon es multifactorial y específico para cada época. Distintos universos de distintos órdenes humanos se dan cita para delimitarlo, después de todo, ante una convención social, muchos son los factores que lo constriñen, a saber: condiciones políticas, sociales, filosóficas, morales e históricas de la época; condiciones inherentes a la estética y al ideal literario ceñido al tiempo: ¿qué espera la tradición de un autor?, ¿qué tiene que reflejar un autor con su obra?, ¿para qué y para quién escribe?; condiciones económicas y políticas, relacionadas con la política cultural y los procesos de distribución, edición (si es el caso temporal) y difusión de una obra con contenido artístico.

No hay un solo canon, dentro de su mismo dinamismo, también el canon es multifacético. Existirá siempre un canon dominante, el señalado convencionalmente por la tradición, pero éste convergerá con otras medidas, que responden a otras necesidades vitales, expresivas, discursivas y contextuales.<sup>30</sup> El canon dominante y los subcánones y obras periféricas estarán constantemente dialogando, entre ellos y con sus predecesores: el establecimiento de un canon se demostrará por los puentes trazados, tanto en retrospectiva cuanto en una visión al futuro, observando qué escuelas o cánones retoman al canon del que partimos.<sup>31</sup> La demarcación de los límites de un canon se traza por contacto y comparación; los límites son difusos y hay siempre puntos de similitud y puntos de contraste: temáticos, estilísticos, formales, entre el canon dominante y los subcánones, y también entre un determinado canon, el canon anterior del que se alimenta y el canon o los cánones que se derivan de él.<sup>32</sup>

Presento, a manera de ejemplo, una relación entre los estudios culturales del establecimiento de un canon y los que se efectúan al revisar la evolución de una lengua. La lengua como fenómeno social tendrá muchos puntos de abordaje similares a los estudios canónicos, pues en una y en otro aparece la idea de “estándar”, “medida” o “paradigma” que se nutre y construye por medio del contexto y la relación con las variantes; el dinamismo constante; la difusión de límites categoriales, donde una categoría se construye comparándola con otra y observando sus matices en la praxis, así también el canon, que presenta límites no muy claros y se alimenta y constituye retrospectiva y evolutivamente.

---

<sup>30</sup> Las ideas sobre la existencia de diversos cánones parten del trabajo de Wendell V. Harris, “La canonicidad”, incluido en *El canon literario*, pp. 37-60. Harris enfatiza la existencia de distintos cánones y la variación e inestabilidad de los criterios de agrupación canónica, que pueden modificarse.

<sup>31</sup> *Vid.* Eric Sullà, “Introducción: El debate sobre el canon literario”, pp. 11-34, y también de manera más específica el trabajo de Walter Mignolo “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, pp. 237-270, ambos en *El canon literario*.

<sup>32</sup> Mignolo hace hincapié en la importancia del canon para la consolidación cultural, que estabiliza un pasado, se adapta al presente y proyecta su futuro, en términos literarios se establece la correlación dinámica entre cánones.

Además de lo mencionado, el establecimiento de un canon dominante también representa el ejercicio de un poder, como menciona Josu Landa: “salta a la vista que todo proceso de canonización comporta el ejercicio de un poder. De ello se infiere razonablemente que los procesos de canonización y sus resultados responden a una voluntad de afirmar una autoridad monopólica, cuya base de legitimidad, en última instancia, procede de algún modo de lo sacro”.<sup>33</sup> La sacralización ritual del canon opera en función de una autoridad, del monopolio del campo del poder, que en este caso, como ya hemos visto, corresponde a Altamirano y a los contados hombres que, junto con él, señalan en una visión vertical lo que se requiere para elaborar una literatura nacional.

Harold Bloom en *El Canon occidental* menciona que la emoción estética es la que consolida al canon, pero esto deriva en una perspectiva homogénea y un tanto cerrada, por lo que amplió la perspectiva de análisis con Bourdieu en *Las reglas del arte*, Josu Landa en *Canon city*, Walter Mignolo, Frank Kermode y Wendell V. Harris en la compilación *El canon literario*, pues al menos en la coyuntura decimonónica mexicana el campo literario estaba ceñido a cuestiones externas, extraliterarias, ya que las posturas estéticas se definían muchas veces por las políticas, así, el reflejo canónico de la época considera predominantemente a aquellos escritores que asumen la misión del compromiso nacional. José Joaquín Blanco resume esta intención:

Los poemas, más que versiones personales de una vida en particular, tienden a ser ejemplos y prototipos con los que se quiere educar sentimental y moralmente a la nación. Desde luego, todos los poetas en todas las épocas han querido influir en la gente, pero en nuestro caso específico la influencia se establece desde arriba y mesiánicamente por poetas que, siendo políticos preponderantes, actúan en la poesía como directores de la nación.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Josu Landa, *Canon city*, pp. 34-35.

<sup>34</sup> José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, p. 16.

Pretendo mostrar que el canon poético dominante del siglo XIX mexicano atendía de manera primordial al postulado ideológico de la construcción de nación, por lo tanto Altamirano y su generación formulan un canon fundacional, nacionalista, que venía manifestándose a lo largo del siglo XIX y que se estable hacia el último tercio del siglo:

Durante el último tercio del siglo XIX, los escritores mexicanos, acudillados por Ignacio Manuel Altamirano, iniciaron un coherente movimiento de restauración y se propusieron un programa nacionalista. Aspiraban a que nuestra literatura fuera una expresión original y a que, rindiendo culto a nuestras tradiciones y a nuestros héroes y patricios y expresando nuestro paisaje y nuestras costumbres, contribuyera a la formación de nuestra conciencia cívica.<sup>35</sup>

Consideraré este canon como el poético dominante desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta el fin de siglo: el canon nacionalista de la República de las Letras. Éste, al establecerse, se da a la tarea de presentar su mirada retrospectiva para consolidarse, y elabora una crítica y selección de los poemas y poetas que se ajustan o no a su medida. La selección de autores y obras y los postulados canónicos que pretendo rastrear y enumerar en el siguiente apartado, nunca fueron pronunciados de manera directa ni hubo una jerarquización autocrítica, pero es posible hacer este repaso canónico gracias a los discursos, pronunciamientos, prólogos, artículos y antologías literarias que elaboraran las voces asumidas como docentes de la nación.

Es claro que hacia finales de siglo se notará la presencia de otros cánones y subcánones, como se verá más adelante, pero la vigencia del canon nacionalista como dominante permea durante el fin de siglo, como también será revisado.

### ***2.3 Propuesta para la delimitación del canon poético mexicano de la segunda mitad del siglo XIX.***

---

<sup>35</sup> José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 319.

Como parte del análisis he enlistado una serie de rasgos o características que considero paradigmáticos para el canon dominante que he esbozado. La mayor apropiación de los elementos abordados resultará en un puesto canónico superior, y por el contrario, entre más distante de estos postulados se encuentre un autor y su producción, su lugar en la canónica será más periférico. Considerando que los límites canónicos siempre resultan un tanto difusos, planteo que la apropiación de postulados canónicos será en todos los casos por acumulación y nunca por totalidad o nulidad, es decir, ningún poeta o poema presentaría todos los rasgos, los cuales tampoco aparecerán siempre en el mismo nivel ni con la misma fuerza expresiva, puesto que incluso en la evolución poética y vital de cada autor podemos encontrar diferencias, aunque en el caso del siglo XIX —y para nuestro beneficio— éstas generalmente no pasan a ser irreconciliables, puesto que hablamos de hombres y obras que aspiran a una integridad vital y se muestran usualmente fieles a una corriente, ya sea estética, política o filosófica; se verá, como tema central del siguiente capítulo, lo que ocurre cuando un autor no presenta un seguimiento de una corriente fija.

La intención de los postulados como unidad se entiende por la coyuntura política: había que forjar una nación consciente de sí misma, para hacer frente al continuo estado de peligro que sufría la soberanía. Esta literatura debe entonces presentarse firme, en estado de alerta y defensiva, para ello la solución era apropiarse de los temas, tonalidades y fuerzas expresivas de lo local, así como tratar de ampliar el campo de acción de la literatura por medio de un acercamiento con lo popular. José Joaquín Blanco habla del carácter defensivo de los rasgos poéticos del XIX:

Los románticos tejen un paradigma del mexicano para hacer posible la lucha brutal e inmediata con la que podría sobrevivir el país: la pasión tempestuosa, la reacción contra la injusticia, la valentía, la sensibilidad a la vez tierna y violenta con que se descubre el país para amarlo tanto que sea posible

defenderlo con eficacia; la sencillez y la vocación de aventura, características todas que definen al mexicano como un defensor: una educación cultural para la defensa militar del país.<sup>36</sup>

Vistos así, los rasgos adquieren otra dimensión, pues subyace de nuevo el hecho político que condiciona a la poesía decimonónica y la delimita en función de su utilidad pragmática y contextual.

Estos rasgos tratan de responder a la necesidad expresiva de una literatura propia, y por lo tanto abarcan diversos ejes: temáticos, estructurales, categoriales. Ante una canónica que enfoca los asuntos políticos es de esperarse que lo más importante sea el aspecto temático, por encima del formal, en la construcción poética. Así se presentará en los postulados, y así lo señala José Luis Martínez cuando habla de las apreciaciones literarias de Altamirano: “En el orden de sus ideas literarias, considera en el rango más elevado una especie de belleza moral que sirva y defienda a la patria —según sus creencias liberales y su particular doctrina nacionalista—, y subordina a este concepto todas sus demás valoraciones”.<sup>37</sup>

El canon dominante puede caracterizarse como liberal<sup>38</sup> y por lo tanto el desenvolvimiento de los rasgos también atiende a esta condición, en su mayoría. Los postulados son válidos tanto para los poemas de tendencia liberal cuanto para los más conservadores, puesto que para insertarse en el canon obedecen al eje común, la patria. La aclaración es pertinente porque las dos corrientes políticas marcan diferencias en el plano literario. Un ejemplo de estas diferencias se encuentra en la “Reseña histórica de la poesía en México”, de José María Vigil,

---

<sup>36</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 29.

<sup>37</sup> José Luis Martínez, *La expresión nacional, op. cit.*, p. 143.

<sup>38</sup> Liberal en el sentido político, refiriéndose a que es formulado por autores que se apegan a esta corriente, en oposición al bando conservador. El liberal defendía la idea del ciudadano libre, la República Federalista, una cierta igualdad de oportunidades de acceso al estudio y al conocimiento, y la separación de la Iglesia y el Estado, aunque sin dejar nunca de ser católico, apostólico y romano.

que aparece como estudio introductorio para la *Antología de poetas mexicanos* (1894), de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española:

Considerada ésta [la poesía mexicana] en el conjunto de su desarrollo, no es difícil distinguir dos grandes grupos: el que ha seguido de cerca las huellas de los clásicos españoles, respetando escrupulosamente la forma y el lenguaje, y teniendo siempre a la vista los modelos bíblicos y greco-latinos, y el que, obedeciendo a inspiración más espontánea, ha echado por los senderos que al espíritu humano han abierto las literaturas modernas, especialmente la francesa, influida por los genios poderosos de Shakespeare, de Byron y de Goethe. El uno ha conservado el tono tranquilo, la corrección atildada, la pulcritud retórica que parece huir el contacto de las realidades ordinarias: el otro, estremeciéndose con las agitaciones del día; prestando oído a los rumores que produce el movimiento de los pueblos; constituyéndose en intérpretes de los odios y las esperanzas sociales, ha tomado las formas, que consideraba buenas siempre que traduzcan el ideal con que sueña.<sup>39</sup>

Estas dos tendencias o grupos bien podrían ser catalogados por Vigil como: grupo conservador, el derivado de la tradición clásica y que por lo tanto se centra en aspectos formales, y el liberal, derivado de las nuevas tendencias artísticas —románticas— que se enfoca en la cuestión temática. El canon dominante que se impone es el liberal, pero se nutre también de consideraciones de corte más conservadoras. Liberal, primero, en términos políticos, y literariamente aludimos con “liberal” a la identificación con una estética más encaminada al ideal romántico, es decir, con ideas de renovación, alimentadas de tradiciones extranjeras como la alemana y francesa; y conservador, llamado así para aludir a la corriente literaria que prefiere la tradición española, que busca seguir los preceptos clásicos grecolatinos de belleza, y que de acuerdo con algunos correspondería con el conservadurismo político.<sup>40</sup> Finalmente ambas tendencias aportaran algo a la construcción de los postulados canónicos, ya que si Altamirano se

---

<sup>39</sup> José María Vigil, “Reseña histórica de la poesía en México”, en *Antología de poetas mexicanos*, p. 38.

<sup>40</sup> Vid Edmundo O’Gorman, “La trágica incompreensión: conservadores y liberales” en: *México. El trauma de su historia*. En este capítulo se presentan las características de la tesis liberal, imitadora del modelo estadounidense, y la tesis conservadora, seguidora de la tradición española y de la adopción de la herencia Colonial como motivo político. O’Gorman señala que ambas tesis en el fondo carecían de la misma base sólida de construcción política. El parangón puede establecerse en términos literarios, pues ambas posturas estéticas buscaban la consolidación de “lo mexicano”.

preocupa por el contenido, los críticos conservadores como Pimentel harán hincapié en la búsqueda de perfección formal, asunto que Altamirano daba por sobreentendido. Así, los rasgos enlistados dan cuenta de ambas tendencias, pues no es que lo formal y otros aspectos que critica el bando conservador no se consideraran para el canon dominante, sino que los maestros de la nación los daban por superados. Por eso serán retomadas algunas de las críticas de corte conservador a la hora de enlistar los postulados.

Es necesario trazar, también, el rango de alcance temporal de esta canónica y de sus postulados, y para ello debemos hablar de la periodización literaria del momento histórico que tratamos. Nos posicionamos frente al periodo poético que comúnmente entendemos por Romanticismo mexicano, periodo que retomamos más por su cualidad de agrupamiento que por sus consideraciones estéticas, de las que también haremos uso más adelante. Según la distinción que elabora José Joaquín Blanco en su obra ya citada —y a la que volveremos recurrentemente— podemos hablar de dos generaciones románticas, cada una con sus características, propósitos y maneras de ver y expresar la literatura; como en toda lista hay omisiones y excedentes, aunque los nombres que señala Blanco puedan derivar, también, en un reflejo canónico:

A partir de 1836 surgen diversos poetas que, reunidos en grupos literarios como la Academia de Letrán y el Liceo Hidalgo, constituyen el movimiento romántico, que podría dividirse en dos generaciones por la actitud que cada poeta representa y que concuerda con la cronología, que hace de la primera generación la constructora de la cultura liberal, y de la segunda un grupo asfixiado por la rigidez centralista y autoritaria del Estado liberal una vez consolidado. La primera generación: José Joaquín Pesado, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio; la segunda generación: Joaquín Arcadio Pagaza, José Rosas Moreno, Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Justo Sierra, Agustín F. Cuenca y Juan de Dios Peza.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> José Joaquín Blanco, *Ibidem.*, p. 26.

Ignacio Manuel Altamirano en su “Carta a una joven poetisa” (1872) señala gran parte de los postulados que para este trabajo tomaré como puntos que consolidan ese canon. Me permito hacer una propuesta para la delimitación de un canon poético señalando los paradigmas más sobresalientes de lo enunciado por Altamirano en el artículo citado, también retomo algunas consideraciones expresadas por Guillermo Prieto en “Algunos desordenados apuntes que puedan considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura en México” (1844); por Francisco González Bocanegra en su “Discurso sobre la poesía nacional” (1850); por Ignacio Ramírez en “La desespañolización” (1865), por Joaquín Baranda en “Discurso sobre la poesía mexicana” (1866) y por José María Vigil en “Algunas observaciones sobre la literatura nacional” (1872) y en “Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana” (1876); todos los trabajos anteriormente mencionados se encuentran reunidos en *La misión del escritor*.

El punto de partida es Altamirano, quien presenta un discurso epistolar en el que resalta su afán didáctico por encima de sus aparentemente pequeños comentarios y sugerencias para que una poetisa mejore su estilo. Además, el pronunciamiento vertical, del maestro consagrado que habla desde una perspectiva superior, es visible. La intención de Altamirano también es de cierta manera abordar a un sector de la población mayor, pues su discurso es pronunciado para corregir a una mujer, en quien estarían entonces la mayoría de los defectos y errores poéticos.

Altamirano es consciente de la existencia de un canon universal con el que expresa no poder competir, como ejemplos cita a La Biblia, Voltaire, Milton, Safo y la tradición clásica, y propone ante este hecho ganar universalidad gracias a la apropiación del *ethos* nacional por medio del paisaje, las costumbres y la expresión artística de los modos de ser locales.

También retomaré las críticas que ejercen Manuel Puga y Acal en *Los poetas mexicanos contemporáneos* (1888) y Francisco Pimentel en su *Historia crítica de la poesía en México*

(1895). De corte más conservadora, la crítica de Pimentel y de transición entre momentos poéticos especialmente la de Manuel Puga y Acal; ambas equilibrarán las consideraciones liberales, al enfocar otros aspectos. De estos dos autores resalto particularmente las críticas que el primero hace de Juan de Dios Peza y el segundo de Manuel Acuña. Así expando el análisis, al presentar la crítica que hacían a los poetas de la segunda generación romántica, quienes no se consolidaron en el canon que planteamos.

Algunas veces saldré del contexto decimonónico para abordar los postulados estéticos y de corriente poética y tener un panorama más amplio del canon. Resalto en negritas lo que considero clave del rasgo y posteriormente lo desarrollo y explico con citas, ejemplos y referencias que validen la propuesta.

Los postulados canónicos que encuentro para el canon dominante nacionalista de la República de las Letras son:

**A) Búsqueda de la originalidad temática contrapuesta al agotamiento de los temas consolidados por la tradición universal. De aquí se deriva la variedad temática de carácter nacional: Recuperación del tema prehispánico, apropiación y reconocimiento de la historia y de los héroes patrios,** entre los que Altamirano destaca a Guerrero, Hidalgo, Nicolás Bravo.

La originalidad es siempre un rasgo canónico. Ante una estética romántica que surge como innovadora, de ruptura, México retoma, en un primer momento, sólo algunos de sus elementos. El camino se orienta hacia lo sublime, en el ideal poético que deja la imitación aristotélica para convertirse en la búsqueda expresiva de las pasiones y sentimientos, pues ahí residiría la originalidad, de acuerdo con lo que expresa Gustavo Guerrero en *Teorías de la lírica*, cuando habla de la entrada de lo sublime como categoría estética enarbolada por el Romanticismo:

Según Lowth, la superioridad de la poesía lírica procedería así de su carácter de espejo interior que revela las pasiones humanas y las hace presentes en nuestro fuero interno. Por eso la lírica suscita más placer y cumple mejor la finalidad de la poesía. La argumentación traza de esta suerte una línea divisoria entre la lírica, que tiene un objeto interno, y los otros géneros que sólo responden al estímulo exterior. La misma perspectiva psicológica explica la superioridad del sentimiento de lo sublime que suscita la “imitación de las pasiones”.<sup>42</sup>

Así predomina la poesía lírica en el ideal romántico, que para el canon de la República de las Letras mexicanas es valedero. Sin embargo, para este canon, los rasgos de innovación y estética sublime fueron reflejados en la lírica nacional, pero no en un nivel personal que expresara las pasiones del poeta, sino en uno colectivo. Altamirano ve en el hecho de la construcción patria el modelo de innovación que formula, pide, exige, busca y reclama la nueva estética: Romanticismo. Mientras que los países románticos, que también son la influencia de nuestro Romanticismo, Alemania, Francia, Inglaterra y España, concentran su producción en el asunto de las pasiones subjetivas bajo la categoría estética de lo sublime, en México, guiados por el maestro Altamirano la orientación sublime se representa hacia la Patria, en cuanto al discurso dominante catalogado aquí como el canon de la República de las Letras. De aquí podemos obtener los 3 postulados siguientes, señalados con numeración:

**1) Una estética de inclinación sublime que conjuga lo bello del arte con lo ideológico del nacionalismo.**

Lo sublime y el patetismo son categorías que conmueven al lector y esta conmoción opera en beneficio de una poesía que busca adentrarse en la ideología, con el fin de construir una conciencia patria.<sup>43</sup> La intención de esto es que —en palabras de Luis Miguel Aguilar: “el

---

<sup>42</sup> Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p. 198.

<sup>43</sup> Vid. Margarita Alegría de la Colina, “De la poética de lo sublime en el romanticismo mexicano” en *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, pp. 138-49. Cito la conclusión de la autora: “Finalmente quiero señalar en este ensayo, que la poética de lo sublime, tanto en su referencia a pensamiento, como a objetos y expresiones, resultó ideal para manifestar la representación que en el siglo XIX mexicano (por lo menos

sentimiento personal coincida o se confunda con el sentimiento público”.<sup>44</sup> En cuanto a las categorías estéticas dominantes, resalta la de lo sublime por las razones expuestas. También aparecerá lo bello, de primer orden sobre todo para los de la corriente conservadora, así expresado y manejado por Francisco Pimentel en su crítica a “Ante un cadáver” de Manuel Acuña: “Según Hegel (*Estética*), a quien Menéndez Pelayo llama el Aristóteles moderno, ‘poesía es la representación del *bello ideal* por medio de la palabra’, definición adoptada por nosotros en la presente obra, y explicada en la introducción”.<sup>45</sup> A Pimentel le importará mucho la aparición de imágenes bellas y equilibradas como constructoras de poemas dignos de reconocimiento, es decir, dignos de aparecer en el canon, y por ello reprueba las imágenes de Acuña: “De todo lo dicho resulta que la poesía ‘Ante un cadáver’ se compone de estos elementos. Argumento rancio; pensamientos comunes y aún trillados; imágenes repugnantes, desde lo sucio hasta lo horrible; forma muy defectuosa”.<sup>46</sup> Lo sucio, lo feo, lo grotesco, al igual que lo gracioso y cómico, son categorías generalmente censuradas por el canon de la República de las Letras,<sup>47</sup> puesto que la tradición de las poéticas del siglo XVIII resuena sobre todo entre los conservadores; vuelvo a Pimentel: “De cualquier modo que fuere, como la poesía consta de forma e idea, no puede ser perfecta si no lo son sus dos elementos constitutivos, si no hay armonía estética entre lo sustancial y lo formal”.<sup>48</sup>

## **2) Adaptación de un romanticismo funcional que opera en el plano externo.**

---

en su primera mitad) tenían los escritores, como resultado de confrontar su propia vida y la cultura de su época. Los soportes institucionales que privaban en ella, llevaban a nuestros primeros románticos a hacer un uso particular de la literatura, para el cual la poética de lo sublime presentaba recursos *ad hoc*”, p. 149. Retomo las categorías estéticas: bello y sublime, considerando la importancia de éstas para la tradición lírica —*Teorías de la lírica*—, la clasificación de Sánchez Vázquez, *Introducción a la estética*, y el uso contextual en el primer romanticismo mexicano de lo sublime al servicio de la patria, de acuerdo con Alegría de la Cortina.

<sup>44</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 109.

<sup>45</sup> Manuel Puga y Acal, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, p. 134.

<sup>46</sup> Francisco Pimentel, “Manuel Acuña”, en: *Crítica de la literatura mexicana*, p. 141.

<sup>47</sup> La preferencia por estas categorías como censura canónica será revisada en el siguiente capítulo.

<sup>48</sup> *Idem.*, p. 147.

El romanticismo de la primera generación mexicana se caracteriza por tener una función práctica e instructiva en la sociedad, pues como apunta José Luis Martínez: “El tipo del romántico puro, pasión y exaltación, pronto se convierte naturalmente, por una adaptación funcional, en otro tipo más noble y necesario: el del maestro”.<sup>49</sup> La esfera pública constituye entonces el espacio por el que navegarán —o tendrán que navegar— los poetas que aspiren a un lugar dentro del canon dominante: “El espacio público es tan desbordante y urgente, tan lleno de tiranos, guerras y alertas, que el espacio privado queda poco menos que proscrito”.<sup>50</sup> Los temas serán siempre externos, quedará poco espacio para hablar de la intimidad, Luis Miguel Aguilar apunta sobre esta intención:

No es tanto que estos poetas escogieran deliberadamente la expresión pública todas las veces o que la musa patriótica les prohibiera entregarse a la versificación intimista; es que el intimismo no se les daba tan bien como lo otro ni con la misma intensidad. Muy pocas veces hablaron a nombre de sí mismos, no tanto por inhibición sino por falta de convicción, como si sintieran que el derecho a tener emociones personales era algo posterior a las cuestiones públicas y algo sujeto a las tareas urgentes. Por lo mismo, esta poesía se resiente de cierta incapacidad para explotar sus propias sensaciones y darles una buena salida literaria; antes que su falta, esto se debió en gran parte al hecho imperioso de que las sensaciones que experimentaron con más fuerza llegaban todas ellas con una carga colectiva que esos mismos poetas se encargaban de aumentar, recoger y reciclar.<sup>51</sup>

Y en la práctica esto se comprueba en la crítica que hace Manuel Puga y Acal sobre el poema “En vela” de Juan de Dios Peza, quien, como parte de la segunda generación denota el cambio de perspectiva romántica hacia una mirada intimista, la cual, hasta ese momento y bajo el canon que consideramos como dominante, no es válida. Apunta Manuel Puga y Acal:

---

<sup>49</sup> José Luis Martínez, “Prólogo”, en *Poesía romántica*, p. V.

<sup>50</sup> Aguilar, *op. cit.*, p. 109.

<sup>51</sup> *Ibidem.*, p. 111.

No soy partidario de la poesía filosófica trascendental, pero sí sé que sólo pasan a la posteridad las obras en que, en forma artística, están expresados, no los sentimientos y los pensamientos de un hombre, sino los pensamientos y los sentimientos de la humanidad. No nos interesan ni nos conmueven las obras en que el autor dice cómo él mismo vive y siente como nosotros; porque, para los casos particulares de *patología psíquica*, hay otros géneros de literatura, que no la poesía lírica: la novela, la novela naturalista, por ejemplo.<sup>52</sup>

El juicio de Manuel Puga y Acal también aporta elementos sobre la vigencia de los postulados canónicos, pues aunque nos encontramos frente a otra generación y las circunstancias históricas han cambiado —es 1888—, la reticencia hacia la literatura que deja la colectividad para matizarse en el plano individual sigue firme. El cierre de Puga y Acal al respecto es contundente: “A mi juicio el personalismo exagerado es una enfermedad de que tiene que curarse la moderna poesía”.<sup>53</sup>

### **3) Descuidos prosódicos y métricos permitidos cuando se subordinan a una innovación temática, o al reflejo patriótico en el contenido.**

Altamirano considera de vital importancia la innovación y el carácter patrio de las producciones poéticas. La jerarquización de las ideas literarias de este canon es la siguiente: en un primer plano el ideal de innovación orientado a la patria; después, la originalidad en cuanto a la temática. La corrección prosódica y métrica se encuentran en un nivel de importancia menor, y si la poesía cumple con alguna característica de originalidad, los descuidos en los elementos formales son permitidos.

Manuel M. Flores (1840-1885), poeta de la segunda generación romántica, a pesar de su poesía interior, sensible y con errores formales, es elevado por su carácter innovador. Altamirano

---

<sup>52</sup> Manuel Puga y Acal, *op. cit.*, p. 83.

<sup>53</sup> *Idem.*, p. 85.

lo coloca como representante de la poesía erótica y al traer esta vertiente al país, aporta un giro temático a la construcción de la poesía nacional:

Además, Flores ha sido seguramente uno de los poetas más leídos en México; la juventud recita con entusiasmo sus versos; las damas los aprenden de memoria, privilegio que no conceden a nadie; la prensa mexicana los ha comentado siempre con agrado y tributándoles merecidas alabanzas; sobre ellos y sobre Flores ha recaído ya un fallo de la opinión, que es unánime, y por él, Flores es uno de los primeros poetas eróticos de México.<sup>54</sup>

Por lo que, para Altamirano, ganar para el país un representante de la poesía sensible con tintes eróticos es más importante que el hecho de que el poeta en cuestión tenga errores prosódicos:

Manuel Flores los comete [los defectos de prosodia] también de propósito, porque consistiendo en la manera de computar los diptongos, no se necesita de mucha ciencia prosódica para conocerlos y para evitarlos. Pero el poeta quiere hablar la lengua de México, y lo singular del caso es que los mexicanos leen sus versos como él quiere, y el ritmo y la cadencia suenan bien.

Yo no justifico estos defectos, y siento que Flores se obstine en ellos. ¡Líbreme el cielo, además, de incurrir en la cólera de los puristas! Pero no me indigno ante pequeñeces pueriles, y sobre todo, me agrada más la grandeza virgen de las selvas y de las montañas, que la simetría recortada de los jardincillos ingleses y que la figura grotesca de los montículos artificiales.<sup>55</sup>

### **B) Rechazo al gongorismo.**

El “gongorismo”, entendido como la aparición de pasajes oscuros o confusos dentro del léxico y construcción sintáctica de la poesía, incomoda a este canon. Altamirano en su “Carta a una poetisa” reprueba a Sor Juana por considerarla imitadora del culteranismo y carente de originalidad. Una poesía con fines prácticos debe ser clara, anclada en imágenes no muy complejas, en las que se eviten la grandilocuencia y el rebuscamiento. Pimentel señala, en su crítica a “El Hombre” de Manuel Acuña: “Lenguaje, a veces, afectado y a veces prosaico; frases huecas, palabras sin sentido; tropos y figuras exageradas y hasta ridículas; pensamientos

---

<sup>54</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Prólogo”, en: *Pasionarias*, p. XII.

<sup>55</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. XXVI.

alambicados, tenebrosos y aun ininteligibles; conceptos extravagantes; faltas contra la gramática y el arte poética”.<sup>56</sup> De la crítica de Pimentel resalta la consideración negativa de lo tenebroso e ininteligible en materia poética como defecto que fue llamado “gongorismo”, en alusión al estilo de Luis de Góngora.

### C) Estética paisajista.

Dibujar a México geográficamente fue una de las tareas principales, así se fomenta el localismo, que con Altamirano se especifica: “le bastará [al poeta] asomarse a su ventana o recorrer los campos en derredor de esa linda población tropical en que afortunadamente reside, para darnos en sus composiciones, bellísimos cuadros de la naturaleza americana, capaces por sí solos de encantar a los amantes de la verdadera poesía, que es la poesía nacional”.<sup>57</sup> Como poeta descriptivo, Altamirano cumple con la función de dibujar un paisaje que a pesar de la intención, no resulta tan anclado en la realidad, la idealización en imágenes sigue siendo latente. Lo que subyace en el poema “Al Atoyac” es la mexicanización de las palabras que designan el paisaje y los colores, en este caso de mujeres morenas, que lo pueblan:

Se dobla en tus orillas, cimbrándose, el papayo,  
el mango con sus pomas de oro y de carmín;  
y en los ílamos saltan, gozoso el papagayo,  
el ronco carpintero y el dulce colorín.

A veces tus cristales se apartan bulliciosos  
de tus morenas ninfas, jugando en derredor:  
y amante las prodigas abrazos misteriosos  
y lánguido recibes sus ósculos de amor.<sup>58</sup>

Como menciona Luis Miguel Aguilar: “Al nombrarla con las ‘nuevas palabras’ la topografía se vuelve una ventaja de la patria y las morenías que la pueblan pasan a ser otro privilegio del

---

<sup>56</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 143.

<sup>57</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Carta a una poetisa”, p. 46.

<sup>58</sup> Altamirano, “Al Atoyac”, en *Para leer la patria diamantina*, p. 65.

paisaje”.<sup>59</sup> La intención en la teoría se comprueba, pero en la práctica de dibujos paisajísticos resulta difícil abstraer un localismo, por muy cornucopia que sea, que no tiene probada su eficacia estética, por ello los recursos estilizantes e idealizadores son recurrentes y las referencias a otras tradiciones, en especial al paisaje idílico clásico aparecen. Además las morenas de Altamirano se expresan con “cántigas de amor”, cuando el poeta debería usar otra expresión que refuerce el localismo, en lugar de evocar a la tradición galaico-portuguesa:

Así transcurren breves y sin sentir las horas:  
Y de tus blandos sueños en medio del sopor  
Escuchas a tus hijas, morenas seductoras.  
Que entonan a la luna, sus cántigas de amor.<sup>60</sup>

El localismo resulta difícil por la complejidad de separar el universo de referencias tradicionales con las que se facilita el embellecimiento de las composiciones. Subrayo que la formulación teórica chocará muchas veces con la práctica, incluso entre quienes elaboran la propuesta.

**D) Evitar la imitación de modelos contemporáneos de otras latitudes y particularmente la imitación española.**

Esto corresponde con la idea de sumar a la independencia política la independencia poética y literaria. La emancipación va de la mano con la actitud de defensa de la patria que ya esbozamos como intención canónica y que corresponde al pronunciamiento aguerrido de Ignacio Ramírez en “La desespañolización”. Este es otro de los postulados que tiene su formulación teórica, pero su poca aplicación práctica, al menos en el contexto de la canónica que nos ocupa. Con todo, la aspiración es universalista, proponer una literatura que se funde en lo local pero con fines a universalizar, de ahí la reformulación del carácter exterior de la poesía del canon de la República de las Letras. El hecho de que no se cumpla se corrobora en la gran aceptación del *Romancero*

---

<sup>59</sup> Aguilar, *op. cit.*, p. 117.

<sup>60</sup> Altamirano, “Al Atoyac”, en *Para leer la patria diamantina*, p. 66.

*nacional* (1885) de Guillermo Prieto, una imitación formal resulta aceptable siempre y cuando el contenido sea anclado en las costumbres mexicanas. Vigil considera el aspecto imitativo como condición de un “sentimiento de inferioridad” heredado de la Colonia, y por lo tanto reprueba, también, esta postura:

Lo que perjudica a nuestros hombres de letras es el estudio excesivo de las literaturas extranjeras, es cierto sentimiento de inferioridad que hemos heredado de la Colonia, el cual engendra una timidez que no se atreve a traspasar los límites de una servil imitación. El poeta que ha logrado reproducir la frase rebuscada de Herrera y fray Luis de León, o las ampulosas antítesis de Victor Hugo; el dramaturgo que viste a la mexicana a una griseta de París o a un galán espadachín de los tiempos de Calderón de la Barca, creen haber pronunciado la última palabra del arte, y no reflexionan que olvidando lo que tienen cerca, nuestro suelo con sus espléndidas bellezas, nuestra sociedad con sus caracteres propios, con sus condiciones especiales, podrían crear cuadros y situaciones de indisputable mérito que abrirían un ancho camino a la literatura verdaderamente nacional.<sup>61</sup>

#### **E) Evitar el anacronismo temático e ideológico.**

La innovación era más imperante en cuanto al contenido; la imitación temática y la imitación que resulte directa tanto de fondo cuanto de forma, serán ampliamente censuradas. Pimentel apunta: “Sólo añadiremos aquí que la composición ‘Ante un cadáver’ carece de originalidad, en la idea general, pues su argumento es la transformación de la materia, noción tan vieja como la filosofía materialista de la India, de Grecia y otras naciones antiguas”.<sup>62</sup> Ignacio Manuel Altamirano censura el anacronismo:

¿Qué viene a hacer a México la leyenda caballeresca de Europa? Cada país tiene su poesía especial, y esta poesía refleja el color local, el lenguaje, las costumbres que le son propios. ¿Cómo traer a México los castillos feudales que se elevan en las rocas y se pierden entre las nieblas?; ¿cómo evocar los recuerdos de hazañas que no se conocen, porque apenas se conoce su historia?; ¿cómo vestir a un “caporal” la armadura de acero bruñido, y dar a un indio vendedor de guajolotes el aspecto de un escudero?<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> José María Vigil, “Algunas observaciones sobre literatura mexicana”, en: *La misión del escritor*, p. 278.

<sup>62</sup> Francisco Pimentel, *op. cit.*, p. 139.

<sup>63</sup> Altamirano, “Carta a una poetisa”, en: *Escritos de literatura y arte. Vol. 2*, p. 50

Añade la sugerencia de buscar la evocación del pasado propio, para reforzar los temas históricos patrios, acción que deriva en originalidad, puesto que no han sido tratados poéticamente:

Francamente, yo siento que malogre usted sus extraordinarias cualidades poéticas, aplicándolas a un genio extraño a su carácter y exótico a la poesía americana, cuando podía aprovecharlas mejor buscando sus inspiraciones en el campo fecundísimo de nuestra historia nacional.

Porque ¿no le parece a usted que en nuestra historia hay bastantes asuntos para enriquecer con ellos la poesía heroica? Busque usted y encontrará desde el año 10 hasta el año 21, numerosos y variados tipos que reúnen al carácter caballeresco más elevado, la preciosa cualidad de ser mexicanos y padres de la patria.<sup>64</sup>

**F) Ejercicio de un discurso eminentemente letrado, intelectual, masculino, nacional, congruente, comprometido y con pocas tendencias al lirismo sentimental.**

Altamirano menciona su aversión a “cierto sentimentalismo afeminado y empalagoso”.<sup>65</sup> La creación de imágenes de la esfera pública exigía de estos hombres ser completos, íntegros, fieles a una ideología y cultivadores de un compromiso nacional. Aguilar habla de este compromiso, cuando presenta su periodización de los románticos de la primera generación:

Fernando Calderón (1809-1845), Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), Guillermo Prieto (1818-1897), Ignacio Ramírez (1818-1879), Francisco González Bocanegra (1824-1861), Vicente Riva Palacio (1832-1896), Ignacio Manuel Altamirano (1834, 1893) y Juan Valle (1838-1865). Varios de estos poetas fueron también los exponentes y los constructores de la cultura liberal; escribieron una poesía desbordada por los acontecimientos y sus mejores instancias se dan rara vez en la intimidad, no sólo porque las circunstancias así lo exigían sino porque para ellos la Nación parece ser el primer poeta que ha habido en México y la poesía es el ejercicio recomendable para cubrir el tiempo libre entre las funciones del Héroe y del Maestro.<sup>66</sup>

Héroes y Maestros, hombres públicos: políticos, escritores, poetas de la patria, dejaban poco espacio para el “sentimentalismo” criticado por Altamirano y reprobaban a aquellos que no

---

<sup>64</sup> *Idem.*, p 51.

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 47.

<sup>66</sup> Aguilar, *op. cit.*, pp. 108-109.

asumían un compromiso, que carecían de ideas fijas. Pimentel critica este rasgo de Acuña: “Parece, pues, que Acuña no tenía ideas fijas, no seguía sistema determinado”.<sup>67</sup>

**G) Dar en todo momento “el color local a la composición poética” para lograr la fusión con las costumbres y ampliar el mensaje nacional a un sector más amplio de la población: inclusión de elementos populares.**

Altamirano menciona en su ejercicio epistolar que: “Cada país tiene su poesía especial, y esta poesía refleja el color local, el lenguaje, las costumbres que le son propios”.<sup>68</sup> Los forjadores de la nación encuentran la originalidad no sólo en el acercamiento a los temas patrios, sino también en la búsqueda de una inclusión del público gracias al apego de lo popular, esto para hacer llegar el mensaje de la patria a un público mayor. José Luis Martínez menciona esta inquietud enunciada por José María Vigil:

[Vigil] Consideraba que en la literatura existen elementos cultos y elementos populares, pero que son estos últimos, es decir los populares, los que expresan más fielmente a la sociedad y los que, por ello mismo, pueden proporcionar mejores elementos para una relativa originalidad. Mas ¿por qué no hemos logrado esa originalidad? Vigil lo explica con mucha agudeza. Por dos motivos. México, afirma, ha conseguido su independencia política, pero aún subsisten en su seno elementos antagónicos que, si por una parte ofrecen ellos mismos un vasto campo temático para el escritor, retardan —sobre todo los elementos retrógrados o conservadores— la expresión nacional y original. Por otra parte Vigil, anticipándose a observaciones sociológicas contemporáneas, señala como el segundo obstáculo para la expresión nacional y original de las letras mexicanas, un sentimiento de inferioridad —que hoy llamamos complejo—, heredado de la colonia y que engendra en los mexicanos una timidez que no se atreve a expresar lo nuestro y nos lleva a las imitaciones serviles y al estudio exagerado de las literaturas extranjeras. La solución es pues clara. Sólo se conseguirá que nuestra literatura complete su misión cuando los escritores mexicanos vuelvan los ojos a su propia realidad, la expresen, exploren su propia vitalidad y reproduzcan fielmente el espíritu de su país.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 147.

<sup>68</sup> Altamirano, “Carta a una poetisa”, en: *La misión del escritor*, p. 251.

<sup>69</sup> José Luis Martínez, *La expresión nacional*, pp. 322-323.

Asumida la misión de aprehender la realidad nacional por medio de lo popular y considerando los postulados canónicos que se centran en la construcción patria, surge un nuevo esquema: lo popular como factor del romanticismo. El resultado positivo a esta ecuación, a la suma de los postulados canónicos con la búsqueda de un enfoque popular es Guillermo Prieto, con dos obras que desde el título, perfilan y resumen la intención de la que hablamos: *Musa callejera* (1883) y el *Romancero Nacional* (1885). El localismo se cifra en las costumbres del pueblo.

Los postulados canónicos que presento son vigentes para las dos generaciones románticas con la siguiente salvedad: a la primera generación romántica le corresponde forjar el canon poético dominante que planteo, y sus características son asimiladas al tiempo que se establece el canon, y por lo tanto la restricción canónica es más estable, con límites más definidos; los autores consolidados se elogian y caminan juntos hacia la construcción canónica. Los poetas que, pertenecientes a esta generación, no entren al canon en el momento de su construcción por no atender a los postulados que lo constituyen, difícilmente podrán ingresar a éste con el paso del tiempo (bajo el límite temporal del canon: finales de siglo).

Los autores de la segunda generación oscilantes entre el canon patriótico dominante y nuevas formas y temas, entran de manera parcial a este canon específico, la restricción es más inestable y los límites canónicos se desdibujan cuando estos románticos dejan de enfocar la construcción patria para centrar su atención en asuntos personales. Queda entendido el cambio de perspectiva desde diversos factores, entre ellos el político, pues el Porfiriato representó una estabilidad en la que el papel del poeta de acción y de la defensa patria queda relegado y se sustituye por un poeta centrado en sus sentimientos. Veamos la apreciación de Blanco:

Pasadas las fechas críticas de la república, aparece una generación menos brillante pero de igual trascendencia cultural, y más trágica: la de poetas como José Rosas Moreno, Joaquín Arcadio Pagaza, Manuel M. Flores, Manuel Acuña y Juan de Dios Peza, para quienes no hubo glorias que conquistar, puestos

decisivos qué ocupar, batallas por librar, principios que establecer, porque el orden centralista y vertical del liberalismo había triunfado y el poeta ya no tenía acceso a un espacio personal mayor que el de su vida privada.<sup>70</sup>

Minorizados, estos poetas son criticados fuertemente por el canon dominante y serán poco retomados. Ingresarán al canon en la medida en que muestren rasgos de originalidad temática, pues una patria que se consolida, abraza todo lo que pueda reflejar su realidad; pero la actitud con que se les recibe es generalmente de censura. Con la segunda generación romántica se cierra el rango de alcance del canon de la República de las Letras. Resulta necesario aclarar que los cánones posteriores retomarán más a los poetas de la segunda generación que a los de la primera; en su contexto, la manera de tratar la poesía fue la consolidada por Altamirano y su generación.

#### ***2.4 Guillermo Prieto, el poeta canónico.***

Como parte de la labor crítica, Altamirano y su generación reconocerán en sus discursos a los autores que a su juicio merecen un lugar en el canon nacional, y son los que se apegan en mayor medida a los postulados anteriores; resaltan, de la revisión retrospectiva de la tradición de la que se alimentan: José Joaquín Fernández de Lizardi, Manuel Carpio, Francisco Manuel Sánchez de Tagle y José Joaquín Pesado como representantes fervorosos del nacionalismo naciente de las primeras décadas del siglo. De la primera generación romántica, el reconocimiento es otorgado a Ignacio Rodríguez Galván, quien sintetiza la búsqueda nacional en poemas como “Profecía de Guatimoc”, además de ser considerado por Francisco González Bocanegra en su “Discurso sobre la poesía nacional” como iniciador del drama de carácter nacional. Joaquín Baranda en su discurso ya citado canoniza a Fernando Calderón y a Guillermo Prieto, de éste último menciona:

---

<sup>70</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, pp. 32-33.

“inmortal será el nombre de Guillermo Prieto, el poeta del pueblo, extravagante, desaliñado, incorrecto, pero derramando en sus sentidos versos raudales de poesía, de entusiasmo y patriotismo”.<sup>71</sup>

En esta apreciación sobre Prieto es importante señalar que un poeta que tuviera descuidos formales, tratara temas populares y presentara tendencias al sentimentalismo, bien podía entrar al canon poético porque resalta su siempre firme nacionalismo temático. Además la declarada intención de Prieto es acceder al pueblo, por lo que emplea recursos como la inclusión de la categoría estética de lo cómico y lo festivo. Carlos Monsiváis comenta:

Construir la patria es, también, ampliar el público lector, y Prieto observa ejemplarmente la ambición que cifra a los demás: la de entretener. En torno suyo, la gente se aburre o ignora los poderes de la literatura, y hay que conquistar y retener a esa entidad huidiza, el lector. La mercadotecnia de Prieto es sencilla: negarse a la pedantería, arraigar en el patriotismo a través de la alabanza de héroes y costumbres, presentar un personaje autobiográfico que no sea el centro de la acción, narrar los sucesos históricos con amenidad que los incorpore a la vida nacional. Y lo primordial: hay que adquirir certidumbre; sabremos quiénes somos si, además de ignorar en lo posible el menosprecio de las metrópolis, nos informamos de nuestro comportamiento amoroso, social y político, y descubrimos la personalidad de quienes nos rodean.<sup>72</sup>

Prieto es elegido como el poeta más popular por una votación abierta convocada por el periódico *La República* en 1890, dato que interesa en cuanto al espacio temporal en el que se mantiene este canon como dominante. Prieto además realiza un puente canónico retrospectivo cuando cede su “corona”, el triunfo del poeta más popular, a José Joaquín Fernández de Lizardi, por considerarlo el padre de la conciencia nacional al tiempo que intenta rescatarlo: “Yo no soy digno de esa corona, yo se la cedo al Pensador Mexicano, a Fernández de Lizardi, que descendió hasta el pueblo, que sufrió persecuciones sin cuento, que fue un mártir de la libertad, y que hoy

---

<sup>71</sup> Joaquín Baranda, *op. cit.*, p. 205.

<sup>72</sup> Carlos Monsiváis, “La herencia oculta de Guillermo Prieto”, en: *Guillermo Prieto. La patria como oficio*, pp. 469-470.

yace olvidado: a él, que sí es digno de que la tenga en el monumento que la Patria debe erigirle”.<sup>73</sup>

Lizardi aparecía en su contexto como representante de la voz popular (en el sentido de masa oprimida, contrapuesta al discurso hegemónico del poder y de la cultura que opera desde España); después pasa por una etapa de desconocimiento y posteriormente es recuperado por la tradición cultural dominante para aparecer como figura canónica de la República de las Letras. El ejercicio canónico de Prieto especializa a Lizardi, lo vuelve pilar de la jerarquización literaria nacional y esta consideración mantiene su vigencia, por lo menos, hasta el canon dominante actual de la élite letrada.

“Fidel” es consagrado ya que formula su propuesta patria fincada en lo popular. Veamos la mención que hace Vigil cuando aparece el *Romancero Nacional*:

Ensayo felicísimo en este sentido puede considerarse el libro que con el título de *Romancero Nacional* acaba de publicar Guillermo Prieto, el más inspirado y popular de nuestros poetas contemporáneos. Nadie mejor que él podía desempeñar esa ardua tarea que ha llevado a cabo con facilidad maravillosa: imaginación lozana, versificación fluida, patriotismo acendrado, y sobre todo, espíritu nacional en la genuina significación de la palabra, revisten a esa obra de un carácter esencialmente mexicano, y explican desde luego el gran favor con que ha sido recibida por el público. Al adoptar para la casi totalidad de sus cuadros el romance octosílabo, supo Prieto perfectamente lo que hizo, pues ningún género de versificación podría ser más adecuado a su intento que el que fluye con tal naturalidad de nuestra lengua, que todo el que habla castellano por indocito que sea, logra sin esfuerzo comprenderlo y asimilárselo.<sup>74</sup>

Altamirano llegó a considerar al *Romancero Nacional* como la expresión épica que faltaba en nuestras letras. El afán por construir patria superaba muchas veces a las producciones literarias que emanaron de esta tendencia ideológica. El romancero de Prieto constituye un acierto en su

---

<sup>73</sup> Citado por Fernando Tola de Habich en *Museo Literario dos*, p. 195.

<sup>74</sup> José María Vigil, “Romancero Nacional de Guillermo Prieto”, en: *Crítica de la literatura mexicana*, p. 78.

momento, aporta la construcción poética de la lucha de independencia y facilita su comprensión gracias al lenguaje fácil y a la forma romanceada. Cuadros de aspiraciones sublimes y bellas, heroicos, patrióticos y al mismo tiempo populares, condensan las aspiraciones del canon y posicionan a Guillermo Prieto en el lugar más privilegiado entre sus contemporáneos.

*Musa callejera* es un viaje por las capas sociales más desatendidas del México del XIX. Prieto recrea lo que considera como popular: fervorosa religiosidad, humorismo irónico, habla coloquial, costumbres, estereotipos sociales, comidas, tonalidades y colores de mercado; su intención es reconstruir literariamente ese México y al mismo tiempo construir ciudadanos libres y moralmente aceptables, por medio de la crítica del vicio y exaltación de la virtud. Documental híbrido, el enfoque camarógrafo de Prieto es similar al de José Tomás de Cuéllar (1830-1894) en su colección de *La linterna mágica* (la primera serie aparece entre 1871 y 1872, con: *Ensalada de pollos, Historia de Chucho el Ninfo, Isolina la ex figurante y Las jamonas*, en 1871; *Las gentes que son así y Gabriel el cerrajero*, 1872): retrata tipos, es observador, pero al mismo tiempo interviene segmentando. Los aciertos más representativos son la apropiación de una poesía narrativa y dinámica que opera en función del retrato social. En esta obra están estereotipados una serie de elementos anclados en el localismo, y para nombrarlos podríamos usar la voz de quien canta las cartas de la lotería: La China poblana, La Virgen de Guadalupe, El borracho, El sombrero charro, Las comadres, ¡Lotería!, Prieto condensa el sentir popular en el humorismo al tiempo que refuerza el nacionalismo, incluso la gastronomía es un reflejo de México:

¿Qué fue el aplauso? Los chistes  
Entre la blanca nogada,  
Con sus granos de granada  
Y su verde perejil.  
Es el plato, la bandera  
de la nación mexicana:

Dios bendiga a la poblana  
que lo supo derigir.<sup>75</sup>

En el “Convite” citado arriba, los elementos que refuerzan la conciencia patria son: la borrachera; el amor; la comida; los personajes que se dan cita y dialogan para convivir; el anclaje en los elementos populares y la intervención camarógrafa de Prieto; para ejemplo las estrofas finales:

Al fin dice... “Pues yo brindo  
Porque en esta concurrencia  
Cada cual su conveniencia  
Busque con fuerza mayor.  
Y que por fin y por postre,  
Cuando triunfe el dios Cupido,  
Cada quien tenga su nido  
En el árbol del amor”.

Truena el aplauso en los aires  
Y se arrecia la jarana;  
Se escucha la alegre diana,  
Que la música llegó...  
Después, después... no recuerdo  
Lo que al fin sucedería;  
Yo desperté hasta otro día...  
Y no sé lo que pasó.<sup>76</sup>

Creador de una tradición popular, mitificador de su realidad, Prieto expone un “romanticismo exterior”, en palabras de Francisco Monterde. Su intención se cumple en el plano del hombre público, hay poco del mundo interior de Prieto, puesto que la patria reclamó su vocación. Consciente de su labor, elabora un discurso autodirigido y firme con el compromiso nacional. El resumen de su poética, hecho por él, da cuenta del escritor que se construye a sí mismo en función de lo que el canon dominante de la época esperaba:

---

<sup>75</sup> Guillermo Prieto, “Convite” en *Musa callejera*, p. 64.

<sup>76</sup> *Ibidem.*, p. 65.

Y el baldón que un barrio locuaz conmueve,  
y el placer tempestuoso con que la plebe  
muestra contento;  
sus bailes, sus cantares y sus amores,  
fueron luz y arroyuelos, aves y flores  
de mi talento.

Cantando ni yo mismo me sospechaba  
que en mí, la patria hermosa con voz nacía,  
que en mí brotaba  
con sus penas, sus glorias y su alegría,  
sus montes y sus lagos, su lindo cielo,  
y su alma que en perfumes se desparcía.

Entonces a la choza del jornalero,  
al campo tumultuoso del guerrillero  
llevé mis sonos;  
y no a regias beldades ni peregrinas,  
sino a obreras modestas, a alegres chinas  
de mis canciones.

¡Oh patria idolatrada, yo en tus quebrantos,  
ensalcé con ternura tus fueros santos,  
sin arredrarme;  
tu tierra era mi carne, tu amor mi vida,  
hiel acerba en tus duelos fue mi bebida  
para embriagarme!

Yo tuve himnos triunfales para tus muertos,  
mi voz sembró esperanzas en tus desiertos  
y, complaciente,  
a la tropa cansada la consolaba,  
y oyendo mis leyendas se reanimaba  
riendo valiente.

Hoy merezco recuerdo de ese pasado  
de luz y de tinieblas, de llanto y gloria;  
soy un despojo, un resto casi borrado  
de la memoria...

¡Pero esta pobre lira que está en mis manos,  
guarda para mi pueblo sentidos sonos;  
y acentos vengadores y maldiciones  
a sus tiranos!...<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Guillermo Prieto, "Cantares", en: *Poesía romántica*, pp. 74-75.

La apropiación y significación de la “tradición de la cultura” —de acuerdo con la categorización de John Storey— en el discurso de Prieto, da cuenta del ejercicio del poder, de la jerarquización política y la intención por encima de la calidad de la obra, en cuanto a las consideraciones sobre la creación poética para el canon nacionalista del país. Prieto alcanza el grado de popularidad que esperaba, pero no logra la representatividad popular que obtendrían algunos poetas románticos de la segunda generación: Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, Antonio Plaza.

El ejercicio de Prieto resulta demasiado consciente, demasiado enfocado en la función y utilidad de su obra, más que en algún otro valor. Su acercamiento con lo popular obedece a una necesidad de expansión del campo literario, factor señalado por la clase cultural dominante, y no representa una apropiación de la expresividad sentimental del público al que aparentemente y de manera expresa se dirige. Su poesía está encaminada más al público de su propia élite, y entonces, sus cuadros son más piezas de museo que reflejos populares. Se cumple así lo esperado por la “tradición de la cultura”, y esa tradición de la cultura esperaba la recreación del hombre moralmente firme y civilizado, en palabras de John Storey:

Se trataba de un discurso de los “cultos” sobre la cultura popular de aquellos sin “cultura”... es decir, se enfocaba la cultura popular desde la distancia y con tiento, manejada desde lejos por completos extraños que no sentían ningún tipo de gusto por ella ni se sentían implicados en modo alguno por las formas que estaban estudiando. Se estaba tratando de la cultura de las “otras personas”.<sup>78</sup>

De aquí la conclusión a la que llega José Joaquín Blanco respecto a la producción de los directores poéticos de la nación: “Sin embargo, esta generación de poetas no escribió grandes poemas; logró, en cambio, una gran actitud que luego, durante un siglo, fue encarnando en textos mejores”.<sup>79</sup> El canon fundacional nacionalista de la poesía mexicana no equilibra, muchas veces,

---

<sup>78</sup> John Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, p. 64.

<sup>79</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 32.

la intención de la obra con la calidad de la misma. La coyuntura política era imperante, el campo de poder debía establecerse bajo el signo de la intención. No suscribimos completamente la apreciación de Blanco, puesto que depende de la visión estética de la que parta para poder encasillar así la poesía nacionalista decimonónica, lo importante es la valoración que generalmente se desglosa y de la que se extrae el predominio posterior de la sensibilidad y la interioridad de la poesía mexicana. La exterioridad de la poesía del canon dominante del siglo XIX cifrará su exclusión de cánones posteriores, quienes reconocerán la intención patriótica, mas no valores internos. Sin embargo, insertos en el contexto de su aparición, los constructores de esta poética nacional son las voces más autorizadas para incluir y excluir a los poetas de su tiempo y en este sentido el dinamismo canónico traza una línea ya no tan firme en cuanto a los actores de la segunda generación romántica, los últimos poetas a los que este canon juzgará.

### ***2.5 Voces que no se ajustan al discurso dominante, voces periféricas.***

En cuanto a los románticos de la segunda generación, podemos mencionar que Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y Manuel M. Flores, son, para este canon, poetas subcanónicos. Entre sus producciones destacan piezas nacionalistas, por ser ésta la primera y más grande condicionante canónica. Acuña posee un soneto a Hidalgo, que se construye con la intención sublime del primer romanticismo, del que cito el primer cuarteto:

Sonaron las campanas de Dolores,  
Voz de alarma que al cielo estremecía,  
Y en medio de la noche surgió el día,  
De augusta Libertad con los fulgores.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Manuel Acuña, “A Hidalgo” en *Poesías patrióticas mexicanas*, p. 9.

Manuel M. Flores posee una “Oda a la Patria”. De Juan de Dios Peza destacan “Mi bandera”, “A Juárez” y “México y España”. Esta generación es subcanónica porque el espacio de acción poética ha sido desplazado, ya que dejan de enfocar a la patria para concentrarse en sus planos internos:

El liberalismo triunfante se volvió el porfirismo institucionalizado y el centro poético se desplazó: ahora el Amor, el Desengaño, la Religión, la Ciencia, el Hogar pasaron a ser los definidores de la nacionalidad en los poetas Antonio Plaza (1832-1882), José Rosas Moreno (1838-1883), Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918), Manuel M. Flores (1840-1885), Ignacio Montes de Oca y Obregón (1840-1921), Justo Sierra (1848-1912), Manuel Acuña (1849-1873), Agustín F. Cuenca (1850-1884) y Juan de Dios Peza (1852-1910). En ellos los espacios públicos se cierran mientras los ámbitos privados se engrandecen y, por ejemplo, el heroísmo pasa a ser el de Juan de Dios Peza que lucha por sacar a sus hijos adelante. Este tránsito puede rastrearse de varios modos.<sup>81</sup>

Además algunos rasgos de originalidad temática los posicionan en un lugar intermedio como por ejemplo la valoración citada de Altamirano hacia Flores (ver *supra*).

Cabe mencionar que como parte de un reflejo canónico, la *Antología de poetas mexicanos* (1894) que elaboró la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española antologa de Manuel M. Flores un poema: “Oda a la Patria”, por lo que decide retomar la faceta patriótica, ocultando, en un afán tal vez de censura, la erótica y sentimental. Manuel Acuña, en la antología de la Academia, aparece con su vertiente paisajística: “La vida del campo”; en la misma vertiente aparece Juan de Dios Peza, quien es recuperado con: “En mi barrio”, “Al Papaloapam”. Sólo en este último autor con “Fusiles y muñecas” aparecen los rasgos de una nueva vitalidad poética intimista, visión sesgada, porque el heroísmo sigue presente, pero ahora en el seno familiar, como vimos en la cita de Aguilar.

Me he propuesto abordar a un autor que no figura en la antología de la Academia, que no goza de consideraciones positivas del canon dominante de Altamirano, que temporalmente

---

<sup>81</sup> Luis Miguel Aguilar, *op. cit.*, p. 112.

pertenecen al romanticismo mexicano y que catalogaré como poeta periférico, marginal en cuanto al canon de la República de las Letras: Antonio Plaza.

Antonio Plaza (1833-1882) es un poeta incómodo, que no se ajusta a los postulados canónicos citados. Posee escasa poesía patria, como “A la memoria del general Donato Guerra”, pero destaca por su vena satírica, con descuidos formales, además presenta una visión desencantada del proyecto nacionalista. Está fuera del canon por sus tendencias sentimentales, por la imitación directa y pronunciada de modelos españoles como Espronceda, escribió “El canto del jesuita” que es una parodia del “Canto del cosaco” del poeta español. También su nivel periférico es dado por su falta de compromiso nacional y por presentar una crítica de las figuras políticas más importantes de su época. Cito algunos fragmentos de “Cuento”, en el que narra desde una visión desencantada la Guerra de Reforma y la Restauración de la República:

Érase un pueblo muy desgraciado  
de cuyos lares huyó la paz;  
en ese pueblo mandaba un indio,  
que bien un indio puede mandar.

Pero aquel indio, que era un hereje,  
quiso a los santos padres robar;  
pero los santos ebrios de ira  
colgar quisieron al indio audaz.

Pero los curas vieron humildes  
a un rey altivo de allende al mar,  
y les rogaron que les mandara,  
un reyezuelo, por caridad.

Mas aquel indio que no era tonto,  
luego que supo que un Majestad  
venía a su pueblo para colgarle,  
dejó su pueblo sin vacilar.

En tanto el indio desde muy lejos,  
al rey intruso mandó sitiar,  
quien fue vencido en lid horrible  
y prisionero cayó además.

Alegre el indio como aleluya,

volvió a su pueblo a gobernar,  
y su privanza dióle a un jesuita,  
y en eso dicen que obró muy mal.

Indio y jesuita en el gobierno  
hicieron tanta atrocidad,  
que hasta los suyos se rebelaron  
contra el gobierno de aquel Sultán.

El pobre pueblo temió medroso  
porque la guerra le hizo temblar,  
pero el indígena hizo algo bueno:  
murió, y su muerte volvió la paz.

Y sigue el cuento pero es muy largo,  
y me fastidia tanto contar,  
que de fastidio me estoy durmiendo,  
y mis oyentes se duermen ya.<sup>82</sup>

Plaza representa un ejemplo claro de la periferia canónica. Sus estructuras poéticas, descuidos prosódicos y métricos, tono sentimental y cercano, demuestran la preferencia por otro público y otras intenciones de creación. Su falta de compromiso político con el proyecto de nación, sumado a sus otras faltas, establecen su lugar periférico.

En el siguiente capítulo revisaré los condicionantes vitales y poéticos que hacen que este autor permanezca fuera, en un lugar periférico, del canon nacionalista.

---

<sup>82</sup> Antonio Plaza, *Del álbum del corazón y otras páginas*, pp. 194-197.

### **Tercer Capítulo.**

#### **Antonio Plaza, poeta oscilante entre la rebeldía política, estilística incómoda y el gusto del pueblo.**

Al ir tan fondo como le es posible, Plaza obtiene los seguidores que entre 1870, fecha de su publicación, y 1882 agotan cuatro ediciones de *Álbum del corazón*, tal vez el libro de poesía más popular por cerca de ochenta años. Cantor de la marginalidad, glosador infatigable del *Libro de Job*, propagandista de los contrastes y las aproximaciones entre cordura y locura, vida y muerte, nada y eternidad, Plaza es el escéptico por antonomasia.

Carlos Monsiváis, *Las tradiciones de la imagen*.

#### **3.1 Antonio Plaza, la imagen del poeta.**

Antonio Plaza Llamas (Apaseo el Grande, Guanajuato, 2 de junio de 1833, ciudad de México, 27 de agosto de 1882) fue un poeta especializado, es decir, dedicado de lleno a sus versificaciones que son altamente líricas y sentimentales, en un tiempo en el que los hombres que dominaban el escenario cultural del país eran maestros, políticos, militares, intelectuales y al mismo tiempo productores de la literatura nacional, todos ellos conscientes de un compromiso: forjar y engrandecer a la patria gracias a las letras.

Provinciano de nacimiento, es enviado a la capital en su juventud para estudiar jurisprudencia en el Seminario Conciliar pero no se gradúa, la coyuntura política del país cerca su vida por primera vez: es necesario servir militarmente a la patria y así, Plaza inicia una carrera militar oscilante, sirve primero a Santa-Anna<sup>83</sup> para después enlistarse en el ejército liberal: “luchó en las filas progresistas hasta 1862, que con una pierna completamente inutilizada por la metralla, ingresó al Depósito de Jefes y Oficiales del Ejército con el grado de Teniente Coronel”.<sup>84</sup> La muerte lo circunda: tres veces casado, sus dos primeras esposas mueren, procrea seis hijos entre los tres matrimonios y cuatro mueren prematuramente. Desencantado de la patria,

---

<sup>83</sup> Vid. El capítulo dos: “1833-1882: Medio siglo viviendo ante el despeñadero de la patria” de: *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!*, en el que Juan Diego Razo Oliva hace un desarrollo biográfico muy completo de Plaza.

<sup>84</sup> José Luis Martínez, *Nuevo declamador mexicano*, p. 143.

que no reconoce sus servicios militares y le niega la pensión bajo el gobierno de Juárez,<sup>85</sup> desencantado de la vida ante la muerte de sus seres queridos, vive en la pobreza y en el alcohol hasta su muerte.

En 1870 aparece publicada su poesía reunida bajo la editorial de Ignacio Cumplido y con un prólogo de Manuel Payno. El título apela a una recepción específica: *Álbum del corazón*, una serie de poesías que serán cuadros o retratos en su mayoría sentimentales, dedicados para ser leídos con el sentimiento y la emoción propias de la imagen metafórica que da la palabra “corazón”, un tanto cursi aun para el XIX. En contraste con un título de Juan de Dios Peza: *La lira de la patria* (1893) que subraya la intención patriótica al mismo tiempo que denota el estilo de creación, y otro de Manuel M. Flores: *Pasionarias* (1882), que refleja una actitud intimista y circunscribe el tema, Plaza opta por un lugar común: el álbum como miscelánea y además como categoría de composición editorial menor, sin mucha relevancia, y a ese álbum le da una especificación que resulta en un lugar común mayor: el corazón. De esta manera el título resulta vago y apela a que la obra sea leída en función total del sentimiento, el público aludido podría ser entonces en su mayoría mujeres y en general, lectores gustosos del ámbito sentimental e íntimo.

La obra desata un fenómeno editorial, Plaza gusta porque el público al que apela es el mayor consumidor de poesía sentimental, contrapuesta a la poesía patriótica, que no logra introducirse tanto en la vida cotidiana, en el pueblo como lector y consumidor de literatura; así lo señala Carlos Monsiváis al catalogar nuestra poesía popular:

---

<sup>85</sup> Juan Diego Razo Oliva, *op. cit.*, p. 66. Razo Oliva cita a Ezequiel Almanza Carranza: “Guanajuatenses ilustres. Antonio Plaza”, en *Gaceta SEP Guanajuato*, diciembre de 1980, sin mencionar número de página. Para complementar la imagen biográfica *vid.* El capítulo tres: “Diógenes en el dintel de la taberna (y ante el pórtico del palacio de Gobierno)”, en *Antonio Plaza...*, pp. 62-93.

La poesía patriótica, plataforma fundamental del civismo, no se filtra en la vida cotidiana, territorio del amor romántico y de las evocaciones del paisaje donde impera la celebración de los sentimientos propia de autores nacionales, de autores traducidos con excelencia (Lord Byron, Víctor Hugo, Alfred de Musset, Verlaine, Baudelaire, Edgar Allan Poe) y de los muy famosos en España, José de Espronceda y Ramón de Campoamor, desde luego, y el que capta los ánimos iberoamericanos, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).<sup>86</sup>

El éxito editorial lleva a considerar a Plaza como un poeta muy popular, calificativo por excelencia del autor de “A una Ramera”.<sup>87</sup> Juan de Dios Peza en su “prólogo” a la obra de Plaza señala: “Plaza es muy popular porque ha tocado la llaga que corroe los corazones, y ha dicho, con una valentía digna de su tiempo, en los altares cristianos, delante de la imagen de María: [Juan de Dios Peza, en esta parte de su prólogo, cita una estrofa del poema “A María la del cielo”, de Antonio Plaza]”.<sup>88</sup> Juan Diego Razo Oliva, en sus dos trabajos sobre el poeta; José María Bojórquez, en su tesis de maestría sobre Plaza;<sup>89</sup> José Luis Martínez y Carlos Monsiváis en las obras citadas, coinciden con Juan de Dios Peza y resaltan la popularidad de Plaza como el rasgo más significativo y sintomático de su producción, hay en el motivo del gusto popular una inquietud y un foco rojo de análisis.

---

<sup>86</sup> Carlos Monsiváis, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*, p. 120.

<sup>87</sup> La primera edición de *Álbum del corazón* es de 1870, Imprenta de Ignacio Cumplido y con prólogo de Manuel Payno. Para los datos de publicación *vid.* Juan Diego Razo Oliva, “Ecce homo poeta ante el Sanedrín de la crítica” en *Antonio Plaza...*, pp. 19-41. El capítulo finaliza con el recuento de muchas de las ediciones del *Álbum del corazón*, así como datos de publicación, desde 1870 hasta 1980. Razo Oliva menciona que para 1880, 10 años después de la primera publicación, el *Álbum...* alcanza su cuarta edición: “La cuarta edición del *Álbum...* apareció con el pie de imprenta del editor Antonio M. Rebolledo, en Coatepec, Veracruz, 1880, y traía sendos prólogos de Tomás de Rojas (para la 3ª anterior) y de J. Muñoz Silva”, p. 31. Juan de Dios Peza prologa la edición póstuma de Plaza, con la muerte del poeta también aparecen ediciones fuera del país, Razo Oliva enlista una hecha en Barcelona y otra en Buenos Aires: “Aquí en México por la sucursal Maucci Hnos., y en Barcelona por la casa matriz se imprimieron simultáneamente dos bellas ediciones con curiosas ilustraciones de un dibujante incógnito, y un comprensivo y leal prólogo del ya mencionado Juan de Dios Peza”, p. 33. El tiraje de las ediciones del XIX no es proporcionado por Razo Oliva, pero son dignas de mención las ediciones del XX, entre 1970 y 1980, de las que Razo Oliva apunta tirajes de 2000 ejemplares, con sucesivas reimpressiones.

<sup>88</sup> Juan de Dios Peza, “Prólogo” (fechado en 1889), Antonio Plaza, *Álbum del corazón*, p. 9

<sup>89</sup> *Vid.* José María Bojórquez Durazo, *op. cit.*, p. 16.

El cambio de enfoque de una literatura patriótica a una literatura más intimista la hemos explicado siguiendo el esquema de José Joaquín Blanco cuando señala la periodización del Romanticismo mexicano y ubica entre los integrantes de la segunda generación romántica a aquellos representantes de una poesía que:

De tener la labor gloriosa de construir una defensa contra los imperios y una identidad nacional beligerante, la poesía viene a menos y se convierte en consejera sentimental; sin embargo, en esta segunda generación romántica el público popular sigue sintiéndose expresado, la frustración de los poetas es la suya propia, y en el sentimentalismo, la ingenuidad, la torpeza, la truculencia, la languidez burda hay un espejo benévolo.<sup>90</sup>

Más que el seguimiento de una identificación del público popular, podríamos mencionar que ante la segunda generación romántica por primera vez el público consumidor de lo popular siente una especie de identificación, tomando en cuenta lo que expresa Monsiváis en el comentario citado, donde deja en claro que los temas de la patria y la poesía exterior no se filtran en el espacio de lo popular. La poesía de los constructores de la nación, los de la primera generación romántica, formadores del canon poético dominante, no se interesa tanto por lograr una identificación entre el pueblo y las vertientes temáticas populares fincadas en el sentimentalismo, sino que busca consolidar su labor instructiva, pedagógica. Sin embargo, en la cita de Blanco resalta el hecho de que la poesía en esta generación “pierde valor” para el canon dominante, de ahí la posición subcanónica de autores como Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y Manuel María Flores. Plaza deriva de esta segunda generación romántica, como señala Luis Miguel Aguilar.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 35.

<sup>91</sup> Véase la nota al pie número 81 que aparece en el segundo capítulo, que se constituye por la periodización de la segunda generación romántica de Luis Miguel Aguilar, y que incluye al poeta Antonio Plaza.

Permea, en la mayoría de los autores de esta generación, un afán nacionalista al tiempo que la volcadura hacia lo interior perfila otro público: “Poetas populares, los románticos escriben con metros y rimas que se presten a la reproducción oral, ya alegre, ya oratoriamente declamada, que sean comprendidos y memorizados. Estos poetas postulan el nacionalismo de la vida sencilla, aventurera, justa, y sólo exigen —condición *sine qua non* del romanticismo— una exorbitante pasión personal”.<sup>92</sup> Plaza no presenta ese nacionalismo intimista, sino todo lo contrario: un intimismo desencantado; además su popularidad lo posiciona por encima de otros de su generación, en una escala valorativa de la preferencia contextual por un autor. Razo Oliva anuncia:

Ya durante los últimos doce años de vida del mismo Plaza, de 1870 a 1882, se estableció el récord de que su libro alcanzara cuatro sucesivas ediciones (y aumentadas algunas). Hasta donde este dato se pudiera comparar, indicaría que ningún otro poeta de su época pudo competirle en tal terreno; y posteriormente quizá nada más Juan de Dios Peza y Amado Nervo han podido disputarle tal sitio de éxito y de fama.<sup>93</sup>

La popularidad de Plaza puede ser catalogada desde diversas perspectivas que resalten su cercanía con la cultura popular y las implicaciones de la misma, lo que resulta sintomático es que la aparición de este elemento en un autor repercute en su incidencia canónica.

### ***3.2 Del Álbum del corazón a la poesía aceptada por el pueblo: la popularidad que incomoda al canon.***

Hay diversas maneras de abordar el asunto de la cultura popular, y lo que tenemos en el caso de Plaza corrobora la diversidad de enfoques que se aplican al término para caracterizar una intención, de acuerdo con un modelo teórico y en función de un contexto determinado, como

---

<sup>92</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 30.

<sup>93</sup> Juan Diego Razo Oliva, *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!*, p. 19.

señala John Storey: “La cultura popular es, en efecto, una categoría conceptual *vacía*, que puede rellenarse con una amplia variedad de modos a menudo en conflicto, según el contexto que se use”.<sup>94</sup> Storey resume cuatro definiciones o aristas del término: una que se ciñe al gusto de un público amplio y que considera el factor cuantitativo; otra en que es catalogada como inferior por la “tradicción de la cultura”, en contraposición a lo considerado como alta cultura; una más que señala la intención de ser motor de un gran público por una identificación social o política, es decir, busca deliberadamente el gusto del pueblo; y finalmente una que responde a la creación popular en sí misma, “cultura hecha por la gente para ellos mismos”.<sup>95</sup> La crítica contra Plaza, tanto la que se circunscribe a su época cuanto la más reciente, ha señalado la popularidad del poeta y al hacerlo ha abordado el tema desde algunas perspectivas señaladas por Storey.

Carlos Monsiváis y Luis Miguel Aguilar han tomado el término en la primera definición, pues consideran a Plaza como poeta masivo, con poder de alcance amplio en términos de mercado, que, en palabras de Luis Miguel Aguilar: “es todavía un poeta popular o rentable”.<sup>96</sup> Monsiváis, además, diversifica el enfoque y considera la popularidad de Plaza como efecto de la poesía romántica que se escribe en ese contexto y que maravilla al público lector por su facilidad musical —rasgo que deriva en la declamación—, desenfreno expresivo y utilidad circunstancial, pues este tipo de poesía sentimental ilustraba las veladas familiares. Así, la recepción amplia de la poesía de Plaza responde a la facilidad con que es asimilado este tipo de producción poética:

¿Se requiere la asesoría de un diccionario para gozar a románticos y modernistas? Aunque se ignoren palabras o conceptos, la eufonía avasalla, lo que bien se escucha jamás se olvida y nunca cesa del fulgor del declamador. Alabemos ahora la memoria perseverante y dócil, la

---

<sup>94</sup> John Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, p. 13.

<sup>95</sup> *Vid.* Los primeros dos capítulos de la obra de Storey citada arriba.

<sup>96</sup> Luis Miguel Aguilar, *op. cit.*, p. 267.

filosofía de la vida que cabe en una cuarteta, las imágenes que por sí solas esclarecen el dolor de ni siquiera haber sido.<sup>97</sup>

Monsiváis reitera: “Los textos merecedores de fama apresan una actitud, evocan una leyenda, detallan las fases de la Entrega sin condiciones, son rápidamente memorizables y no requieren de exégesis”.<sup>98</sup> Poesía popular para un público que la asimila fácilmente, la producción de la segunda generación romántica es reconocida, reproducida y adoptada como representativa del sentir del pueblo en su contexto y hasta nuestros días. Esta consideración da pie a que dicha poesía sea tratada como “inferior” por parte de las exigencias canónicas —las del canon fundacional que manejamos y las de cánones dominantes posteriores—, de acuerdo con la segunda definición: “En esta definición, la cultura popular es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen con los requisitos necesarios para ser cualificados como alta cultura. En otras palabras, es una definición de cultura popular como una cultura inferior”.<sup>99</sup> El canon dominante reaccionará contra este tipo de creación tomando en cuenta la definición que le da un valor menor a la poesía acogida por el pueblo. Manuel Puga y Acal en *Los poetas mexicanos contemporáneos* califica de esta forma a la poesía de Juan de Dios Peza, cuando reflexiona sobre la popularidad del poeta, en una apreciación que podría ser igual para Antonio Plaza, pero que no lo es porque para entonces éste ya había muerto:

Juan de Dios Peza es, sin disputa, el poeta más popular entre los poetas mexicanos, y, sin pretender que esa popularidad sea usurpada, paréceme de algún interés inquirir en el origen de ella. El procedimiento literario de Peza es un procedimiento anticuado, es el que emplearon los poetas de la época del romanticismo español: el procedimiento de Zorrilla y de Espronceda. Consiste en lo que un espiritual amigo mío llama *bordar el vacío*, en la abundancia de las palabras sonoras, en la difusión de las ideas, en la versificación sustituida a la poesía. Los poetas de esa escuela —tosca caricatura del romanticismo francés— no se cuidan de la idea,

---

<sup>97</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 138.

<sup>98</sup> *Idem.*, p. 1137.

<sup>99</sup> Storey, *op. cit.*, p. 20.

pues que pueden pasarse sin ella, ni de la forma, pues que, siendo su principal objeto producir, por medio de la armoniosa combinación de palabras, una impresión inconsciente, más bien en los auditores que en los lectores, la gramática en todas sus partes, hasta en la antología, puede ser violada. Zorrilla es la prueba de lo antes dicho.<sup>100</sup>

Arreglo musical con poco pensamiento, poesía melódica versificada sin contenido, hecha más para escucharse que para leerse y analizarse, y sobre todo imitativa, seguidora de escuelas definidas españolas y francesas, y que por este rasgo no aportaría nada de la innovación y caracterización de lo propio y de lo local, esta poesía es censurada por Manuel Puga y Acal, quien continúa descalificando la excesiva musicalidad sin contenido aparente y posiciona en esta característica la aceptación popular de este tipo de poesía: “Y la causa de esto es, evidentemente, que, para nuestro público, analfabético, que tiene una idea falsa y en extremo confusa del arte, la poesía no es más que una combinación musical de palabras”.<sup>101</sup> Puga y Acal concluye —desde la posición elevada clasificadora y diferenciadora del canon nacionalista— que la aceptación popular se debe a que no hay conocimiento de la “alta cultura” en el país: “En definitiva, Juan de Dios Peza es el más popular, de los poetas de México, porque su inspiración y su escuela son las que más se acercan al gusto mexicano, no habituado todavía a las altas concepciones del arte”.<sup>102</sup>

En cuanto a la popularidad de Plaza, Francisco Pimentel es categórico en su *Historia crítica de la poesía en México*: “De las poesías de Plaza hay varias ediciones, lo cual nada prueba en su favor. Mayor número de ediciones se han hecho de los peores libros de caballerías, de poesías gongoristas o prosaicas o aun de algo peor como la *Historia de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, Los perfumes de Barcelona* y otras producciones por el estilo”.<sup>103</sup> Pimentel demuestra

---

<sup>100</sup> Manuel Puga y Acal, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, p. 86

<sup>101</sup> *Idem.*, p. 87.

<sup>102</sup> *Ib.*, p. 88.

<sup>103</sup> Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, p. 167.

una intención canónica de catalogar como inferior todo lo que, a pesar de ser reproducido y leído por una gran cantidad de público, se oriente hacia lo cómico, lo escatológico o lo erótico, categorías que quedan fuera del canon nacionalista porque no edifican ni construyen moral ni socialmente; el parangón es válido puesto que Plaza se mueve algunas veces entre esos temas.

Francisco Pimentel y Manuel Puga y Acal emplean un rasgo de demarcación canónica que cobrará relevancia en cánones posteriores. Al hacer la distinción entre alta cultura y cultura del pueblo, se condiciona y limita la recepción del producto literario, puesto que la alta cultura aparecerá como un núcleo cerrado, mientras que el alcance de la cultura popular es amplio; la diferencia radicaría en el grado de especialización y del conocimiento que se requiere para disfrutar y descifrar el código del arte elevado, contra manifestaciones artísticas que se dejan reconocer y disfrutar aparentemente sin exigencias reflexivas. Rasgo central mas no definidor a la hora de construir el canon dominante, la gradación de éste en términos de más/menos válido dependerá, como la mayoría de los rasgos, de las exigencias contextuales, de las oleadas de canonización relacionadas con la concepción de lo que se tome por arte, por literatura, por poesía en un momento específico y en una circunstancia precisa. Esta variación denota el dinamismo canónico y la posible caracterización o graficación de *los motivos del canon* por medio de un trazo ondular, en el que las crestas de onda canónicas podrán convertirse en los valles ondulantes del canon en otro contexto y situación de la formación del canon dominante de una cultura.

De acuerdo con Storey: “Otros críticos culturales quizás quieran sostener que al final todo queda reducido a la visión crítica que proporcione un texto o práctica. Para ser culturalmente valioso tiene que ser difícil. La dificultad asegura su estatus exclusivo como alta

cultura. Su propia dificultad excluye literalmente; garantiza la exclusividad de su audiencia”,<sup>104</sup> el rasgo que para el canon dominante de la República de las Letras se funda en el academicismo de Manuel Puga y Acal y de Francisco Pimentel, que representa un motivo suficiente de exclusión, sería para mucha de la crítica actual —asentada en una tradición crítica, academicista e institucional— el rasgo de mayor peso, y así se resumiría la cancelación canónica de Plaza, su exclusión y ubicación periférica desde el primer canon que lo juzga, hasta hoy.

Manuel Payno y Juan de Dios Peza como prologuistas de las ediciones del *Álbum del corazón* encuentran en la popularidad de Plaza el impulso de una creación popular deliberada, poesía que nace del sector popular para él mismo, y catalogan el rasgo sentimental como el más expresivo, vital y trascendente de Plaza. Sugieren la lectura emotiva de su obra porque ellos pertenecen en buena medida a ese estilo de composición. José Luis Martínez también reconoce en el sentimentalismo de Plaza el motivo de su amplia aceptación en el sector popular: “La popularidad de que gozó Plaza, se explica por la llaneza y la forma elemental de expresar sus sentimientos, por el ardor generoso, liberal, por la sencilla y profunda humanidad que su obra respira. A pesar de la indiferencia de los historiadores de la literatura y de la actitud despectiva con que lo trazan algunos críticos, la obra de Plaza conserva entre el pueblo persistente actualidad”.<sup>105</sup>

Juan Diego Razo Oliva y José María Bojórquez Durazo consideran la popularidad de Plaza desde un enfoque ideológico y político. Ven en el reconocimiento popular el descontento de una clase sobajada, que retoma a Plaza como el poeta que expresa la rebeldía social:

---

<sup>104</sup> Storey, *op. cit.*, p. 21.

<sup>105</sup> José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 144.

Para un pueblo de rebeldes caídos, como lo era el mexicano al tramontar el medio siglo XIX, sus versos desafiantes, rípidos pero sentimental y campanudamente pegajosos, necesariamente escritos en primera persona del singular, resonaron e impactaron como genuina fuerza testimonial. Fueron la sorda expresión de miles o quizá millones de mexicanos anónimos que no consentían aceptar el nuevo yugo del siglo sino hasta que se les impuso dado el abatimiento fatal, irremediable de su historia.<sup>106</sup>

Esta valoración de Plaza, defendida fervientemente por Razo Oliva, corresponde con el término de cultura popular de protesta que presenta Storey en una cita de Tony Bennett:<sup>107</sup> “Como definición de cultura popular, ‘a menudo equivale a un concepto, muy romántico, de cultura de la clase trabajadora construido como la principal fuente de protesta simbólica dentro del capitalismo contemporáneo’”.<sup>108</sup> Bojórquez Durazo cierra su tesis de Maestría sobre Plaza con la siguiente consideración: “sus temas son variados y de interés para la sociedad oprimida de su época, que fue quien lo colocó en el sitio de popularidad que hasta ahora ocupa”.<sup>109</sup> De aquí se deriva la defensa de Plaza que esgrime Razo Oliva, quien considera que el desdén crítico del poeta de Guanajuato se debe a su postura ideológica, y califica el olvido en el que se encuentra como signo de censura levantado por las altas esferas del poder cultural contra Plaza al considerarlo sedicioso, siguiendo un discurso que enfoca una valoración política: “El ninguneo, la atención sesgada y el franco rechazo de críticos e historiadores frente a Plaza y su libro para negarle nivel aceptable en la poesía de ‘altos méritos’ (*sic*), en realidad ha sido una consigna de vil censura política e ideológica, de sordo y ciego pero consciente menosprecio”.<sup>110</sup>

La defensa de Plaza por la popularidad como factor de lucha, vista como identificación de una ideología pierde sustento porque no hay elementos que valoren la recepción de Plaza

---

<sup>106</sup> Juan Diego Razo Oliva, *op. cit.*, p. 11.

<sup>107</sup> Investigador australiano de la cultura popular, la cita que hace Storey es del artículo: “popular culture: themes and issues”.

<sup>108</sup> Storey, *op. cit.*, p. 64.

<sup>109</sup> José María Bojórquez Durazo, *Antonio Plaza: su época y su obra*, p. 94.

<sup>110</sup> Juan Diego Razo Oliva, “Introducción”, en: *Del Álbum del corazón y otras páginas*, p. XI.

como poeta ofensivo, seguidor de una lucha social. Aunque Antonio Plaza presenta una poesía alejada de la construcción de nación por motivos políticos, y su visión del gobierno y de la sociedad son desde el desencanto, esta faceta aporta elementos para su exclusión canónica, pero no implica que haya sido leído como motor social de resistencia, puesto que su intención no era una lucha social, sino nadar en una corriente estética heredada del romanticismo liberal de Espronceda, a quien desde muchos planos imita. Su actitud es incómoda para el campo literario y el dominio del canon de la República de las Letras, pero éstos y el pueblo lo ven como parte de un desencanto generalizado, no como un compromiso contestatario como el que perfilara, por ejemplo, José Joaquín Fernández de Lizardi en las primeras décadas del siglo XIX.

Lo cierto es que de haber tenido la actitud de lucha social, hubiera arrojado más polémica y su vena más reconocida sería la satírica y humorística. El público recupera más a Plaza por sus melodramáticas piezas: “Flor de un día”, “A una Ramera”, “A María la del Cielo”, que son algunos de los poemas más antologados, representativos y conocidos del poeta.<sup>111</sup> En ellos se conmueve al lector por el sentimentalismo, como lo hicieron los poetas representativos de la segunda generación romántica mexicana y se representa la imagen de la adoración de la mujer, de lo femenino, con sus vertientes: el enfoque sagrado de la mujer perdida y condenada socialmente; el desencanto amoroso, y la exclamación a la figura femenina del ideal sacro: María.

---

<sup>111</sup> Para ejemplos, según la enumeración de Razo Oliva, *op. cit.*, pp. 39-40, menciono algunas representativas: *Aprenda a declamar. Cien poesías seleccionadas*, editorial Época, incluye: “Flor de un día” y “A una Ramera”; *50 poesías famosas*, editorial Gómez Gómez Hnos., presenta: “Flor de un día”, “A una Ramera”; *Antología de poesías populares*, editorial Universo, muestra: “A una Ramera”, “Flor de un día”; *Nuevo declamador mexicano*, Libro-Mex, selección de José Luis Martínez, aparecen: “Yo”, “Flor de un día”, “Tu mirada”, “La noche”, “Déjala”, “Amistad”; *Declamador sin maestro*, Editora y Distribuidora Mexicana: “Flor de un día”, “A María la del cielo”. Agregó la consideración contextual decimonónica, con los poemas incluidos en *El Parnaso Mexicano*, primera serie I y II, de Vicente Riva Palacio, que presenta: “¡Déjala!”, “A María la del cielo”, “Duerme, niño”, “El hombre”, “A una Ramera”, “Dios”, “Fatalidad”, “Hojas secas”, “25 de junio”, “A la luz”, “A Rosario”, “Prix”, “Mi voto”, “Fe”, “A la memoria del heroico general Donato Guerra”, “A la señora Luz Rivera y Río”.

En “A una Ramera” Plaza retoma el tópico de la mujer perdida, a la que dibuja con rasgos de divinidad, manifestando una contraposición de opuestos, coloca en un lugar elevado un elemento condenado, codificado en lo bajo. El tránsito de las categorías bajas en una consideración moral, estética o política, a las elevadas es algo recurrente en la poética de Plaza:

VII

¡Ámame tú también! seré tu esclavo  
Tu pobre perro que doquier te siga;  
Seré feliz si con mi sangre lavo  
Tu huella, aunque al seguirte me persiga  
Ridículo y deshonra; al cabo, al cabo,  
Nada me importa lo que el mundo diga;  
Nada me importa tu manchada historia  
Si a través de tus ojos veo la gloria.

VIII

Yo mendigo, mujer, y tú ramera,  
Descalzos por el mundo marcharemos;  
Que el mundo nos desprecie cuanto quiera,  
En nuestro amor un mundo encontraremos;  
Y si horrible miseria nos espera,  
Ni de un rey por el trono la daremos;  
Que cubiertos de andrajos asquerosos,  
Dos corazones latirán dichosos.

XV

No me importa lo que eres, lo que has sido,  
Porque en vez de razón para juzgarte,  
Yo solo tengo de ternura henchido  
Gigante corazón para adorarte.  
Seré tu redención, seré tu olvido.  
Y de este fango vil vendré a sacarte;  
Que si los vicios en tu ser se imprimen,  
Mi pasión es más grande que tu crimen.

XVI

Es tu amor nada más lo que ambiciono,  
Con tu imagen soñando me desvelo,  
De tu voz con el eco me emociono,  
Y por darte la dicha que yo anhele  
Si fuera rey, te regalara un trono;  
Si fuera Dios, te regalara un cielo;  
Y si Dios de ese Dios tan grande fuera,

Me arrojara a tus plantas ¡vil ramera!<sup>112</sup>

La elevación de la Ramera (como tópico) gracias a un amor pasional delirante conmueve a una gran cantidad de lectores que ven con asombro y escándalo la transformación de la condena. El motivo es romántico y la recepción del poema también. Para Monsiváis, Plaza es el primer romántico mexicano que logra este cambio de enfoque temático,<sup>113</sup> cuyo resultado se resume en la aceptación de un público marginal, que retoma los versos de Plaza por identificación.

Monsiváis también señala:

De modo transfigurado, el abajo humano se reivindica declamatoriamente y los poetas marginados hallan su vía post-mortem a la lectura masiva. Estamos ante la primera consecuencia de la sustitución burguesa de la creencia utópica en Dios por la adoración de la amada y esta herencia la recoge, en la segunda mitad de los veinte, Agustín Lara.<sup>114</sup>

El público acoge un tema polémico, la marginación transfigurada por intercesión del amor es Cristo, María Magdalena y la prostituta de la primera piedra del Evangelio de san Juan, pero con una reconfiguración romántica puesto que en Plaza el amor que eleva es carnal, pasional, delirante y desquiciado. Federico Gamboa con *Santa* (1903) habría de conocer el éxito editorial del enfoque del tema al cerrar el siglo XIX con la prostituta transfigurada, que en el campo literario de la prosa tiene los efectos de la de Plaza en poesía.

“A María la del cielo” es la exclamación arrojada y grandilocuente del pecador arrepentido que exalta una figura femenina ideal como síntesis de la redención. El sentimentalismo adquiere rasgos de fervorosidad, y la aceptación popular en este caso se cifra en la imagen de la virgen como intercesora ante Cristo:

Quise encontrar a mi dolor remedio

---

<sup>112</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum del corazón y otras páginas*, pp. 80-81.

<sup>113</sup> Vid. Carlos Monsiváis, “El demonio y el ángel”, en *La jornada semanal*.

<sup>114</sup> Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, p. 71.

Y me lancé del vicio a la impureza,  
Y en el vicio encontré cansancio y tedio,  
Y me muero, Señora, de tristeza.

Y viejo ya, marchita la esperanza,  
Llego a tus pies arrepentido ahora.  
Virgen que todo del Señor alcanza,  
Sé tú con el Señor mi intercesora.

Dile que horrible la expiación ha sido,  
Que horribles son las penas que me oprimen;  
Dile también, Señora, que he sufrido  
Mucho antes de saber lo que era crimen.<sup>115</sup>

Ante un pueblo guadalupano, Plaza realiza un ejercicio expiatorio como acierto de recepción literaria, pues la intención hacia el público consumidor de su obra es clara. El público se identifica en su calidad de pecador converso. La figura de la virgen María tiene probada su eficacia en cuanto a la aceptación masiva en la tradición mexicana desde la época de los versos de Plaza hasta la Guadalupana como *trademark*. Una anécdota refuerza la idea: una esquina descuidada, volcada en basurero y punto de reunión de borrachos se transforma en lugar de culto al colocar un nicho a la Virgen en la ciudad de México, los improperios y las botellas quebradas se convierten en flores y veladoras ante la representación fehaciente de que en México “tenemos madre”.

El diálogo EVA/AVE mujer fatal y mujer sagrada se desarrolla constantemente en Plaza. La caracterización de mujeres caídas como ángeles es recurrente en sonetos como “A un ángel caído” y “Un ángel”, idea retomada de la tradición romántica española, con Espronceda y García Gutiérrez<sup>116</sup> como modelos de la creación de Plaza. Esto se observa fácilmente en los epígrafes

---

<sup>115</sup> Plaza, *op. cit.*, p. 271.

<sup>116</sup> Antonio García Gutiérrez (1813-1884) escritor romántico español. Autor dramático y poeta, publicó *Poesías* (1840) y *Luz y tinieblas* (1842), obras poéticas que no gozaron de gran popularidad. Fue miembro de la Real Academia Española.

de Plaza, la mayoría de los dos autores españoles mencionados.<sup>117</sup> En cuanto a referentes literarios, Espronceda condena a Eva en su soneto homónimo, y el famoso “A Jarifa en una orgía”, señala que el dolor y la marginación de Jarifa son iguales a los de la voz poética. Jarifa es la alusión al pasado mestizo, a la marginación social y a la tradición literaria morisca, la referencia es la figura del Abencerraje, tanto en el romancero, como en la novela *El Abencerraje y Jarifa* (1565). Jarifa representa la nobleza del amor árabe y una síntesis de la espera de amor, la reconfiguración romántica de la tradición aparece en la creación poética de Espronceda:

Ven, Jarifa; tú has sufrido  
Como yo; tú nunca lloras.  
Más, ¡ay, triste! Que no ignoras  
Cuán amarga es mi aflicción.  
Una misma es nuestra pena,  
en vano el llanto contienes...  
Tú también, como yo, tienes  
Desgarrado el corazón.<sup>118</sup>

También el “Canto a Teresa” de *El diablo mundo* de Espronceda da indicios de afinidades en la construcción poética que podrían pensarse como imitación, por el tratamiento temático y el manejo métrico: octavas reales de Espronceda frente a las octavas reales de Plaza en “A una Ramera”. El molde resulta claro e incómodo para el canon, que condena en sus postulados de creación la mera imitación y el seguimiento ciego de modelos españoles. Lo que resalta de los modelos femeninos de Plaza es el manejo de contrastes y extremos, el juego de elevación y hundimiento por medio de la enunciación de un vicio transformado en virtud o viceversa.

“Flor de un día” se inserta dentro de los poemas del desengaño amoroso, otro de los temas representativos de Plaza. Muchos poemas de este corte hay en la producción del exaltador

---

<sup>117</sup> “Encontré mi ilusión desvanecida/ y eterno e insaciable mi deseo./ Palpé la realidad y odié la vida. Espronceda”, epígrafe al poema “Fatalidad”, Antonio Plaza, *Álbum del corazón*, p. 85.

<sup>118</sup> José de Espronceda, “A Jarifa en una orgía”, en *Poesías líricas y fragmentos épicos*, p. 263.

de la ramera, y el tema además es el representativo de la poesía intimista de la segunda generación romántica:

No esperes ya que tu piedad implore,  
Volviendo con mi amor a importunarte;  
Aunque rendido el corazón te adore,  
El orgullo me ordena abandonarte.

Yo seguiré con mi penar impío,  
Mientras que gozas envidiable calma;  
Tú me dejas la duda y el vacío,  
Y yo, en cambio, mujer, te dejo el alma.

Porque eterno será mi amor profundo,  
Que en ti pienso constante y desgraciado,  
Como piensa en la vida el moribundo,  
Como piensa en la muerte el condenado.<sup>119</sup>

La temática del poema no es original, pero sí representa la faceta más rescatada de Plaza como cantor del desencanto, y el ámbito más redituable de éste es el amoroso; así queda expresado en una cita que Razo Oliva retoma de la novela *Ensalada de pollos*, de José Tomás de Cuéllar:

Al de la guitarra le llegó su turno, y después de aturdir a toda la vecindad con “Los ojos”, y de haber logrado dar a su voz de tenor *sfogato* toda la elasticidad del berrido lírico, asestó sus tiros sin obtener mayor triunfo que el sastre; y ambos amantes, en su común desgracia, no saborearon más consuelo triste que suscribirse a las poesías de Antonio Plaza, poeta que ha tenido el talento de hacerse leer con entusiasmo, en esta época de positivismo y de cobre, por todos los enamorados, especialmente si éstos tienen de quejarse como el sastre y el de la guitarra.<sup>120</sup>

Enamorados desengañados siempre habrá, por lo que la tarea de hacerse leer por parte de Plaza se cumple. Asegura su vigencia contextual al encauzar su producción hacia la parte más afectiva, lírica y desencantada. Frente a una tradición que transmite los valores sensibles por medio de la palabra escrita, rimada, casi cantada y declamada, la poesía de Plaza se inserta en la medida en que logra conmover. La musicalidad y las tendencias declamatorias aparecen como rasgos

---

<sup>119</sup> Plaza, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>120</sup> Citado por Juan Diego Razo Oliva en: *Del Álbum del corazón y otras páginas*, p. 64.

masificadores de la poesía romántica popular mexicana y en el caso de Plaza estos rasgos, sumados a su desencanto, lo posicionan en la cumbre de la popularidad mientras permanece la musicalidad poética como canal de transmisión del desengaño vital o amoroso, predominante en su época, pero relegado a canales audiovisuales después. Monsiváis responde al cuestionamiento de José Emilio Pacheco, cuando indaga sobre la vigencia del *Nocturno* de Manuel Acuña: “José Emilio Pacheco señala con razón: ‘A semejanza de *Don Juan Tenorio*, el *Nocturno* posee alguna misteriosa sustancia que lo inmuniza contra el desgaste y contra más de medio siglo de parodias’. Tal vez la ‘misteriosa sustancia’ sólo sea el desenfreno y la musicalidad de los románticos”.<sup>121</sup> Desenfreno, contrastes vitales, escepticismo y desengaño en una musicalidad latente son las características que aclaran la popularidad del poeta guanajuatense. El secreto radica en un reconocimiento cálido del pueblo, que será incómodo para el canon contextual y más incómodo para cánones posteriores. Justo Sierra, Ramón López Velarde, Luis G. Urbina y Amado Nervo como representantes de diversos ángulos del canon poético dominante posterior, condenarán la popularidad de Plaza, por un instinto academicista de considerar menor la obra aparentemente fácil, en Sierra, Velarde y Urbina, según la cita recogida por Razo Oliva: “Nosotros —decía Velarde— sabemos distinguir a los liberales del mérito intelectual de los liberales instruidos con los novelones de Juan A. Mateos y con los mamarrachos de Antonio Plaza”.<sup>122</sup> Nervo en algunos de sus “Fuegos Fatuos”<sup>123</sup> defiende el modernismo como nueva estética y prefiere la musicalidad de esa escuela, asegura que en México “en general se escribe para los que escriben”,<sup>124</sup> reconoce la popularidad de los románticos de la segunda generación, pero los presenta como un atraso, en

---

<sup>121</sup> Carlos Monsiváis, *Las tradiciones de la imagen*, p. 123.

<sup>122</sup> Citado por Razo Oliva en *Antonio Plaza ¡Maldito poeta tan popular!* p. 56

<sup>123</sup> Revisados en *La construcción del modernismo*: “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, pp. 163-165, y “Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo”, pp. 175-179.

<sup>124</sup> Amado Nervo, “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, en *La construcción del modernismo*, p. 164.

una escala evolutiva en la que el lugar más elevado corresponde al modernismo en ciernes: “¡Ay! colega, ya ha evolucionado mucho la literatura desde que Plaza era *cadáver pero no gusano* y Carpio *arrastraba el alfanje por la arena...*”.<sup>125</sup>

El aspecto más importante de la valoración de Plaza, su popularidad, puede servir tanto para la apologética cuanto para la anatematización canónica. A mi juicio, las consideraciones más acertadas serían las de Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco, al postular que la temática romántica era sintomática por los factores contextuales y que el pueblo acoge esta poética y la abraza por la efusividad sentimental. Las consideraciones de José Joaquín Blanco, Luis Miguel Aguilar y Carlos Monsiváis terminan trazando un puente entre esta poética, el bolero y la tradición lírica musical que se cifra en figuras representativas como Agustín Lara y José Alfredo Jiménez, y en la infinidad de grupos y conjuntos musicales que fortalecen una tradición propia. Juan Diego Razo Oliva señala la inclusión de dos estrofas del poema “No te olvido” de Plaza en una obra del compositor Guty Cárdenas,<sup>126</sup> titulada “Yo pienso en ti”:

Yo pienso en ti con ardoroso empeño,  
Y siempre miro tu divina faz,  
Y pronuncio tu nombre cuando sueño.  
Y pronuncio tu nombre al despertar.

Late por ti mi corazón de fuego,  
Te necesito como el alma a Dios;  
Eres la virgen que idolatro ciego;  
Eres la gloria con que sueño yo.<sup>127</sup>

### ***3. 3 El nulo compromiso con el proyecto nacionalista. Poesía marginal por sus deficiencias técnicas y por la postura política, estética e ideológica del autor.***

---

<sup>125</sup> Nervo, “Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo”, en *La construcción del modernismo*, p. 179.

<sup>126</sup> Augusto Alejandro (Guty) Cárdenas Pinelo (1905-1932) fue guitarrista, compositor y cantante yucateco. Su carrera musical se desarrolla entre 1922 y 1932.

<sup>127</sup> Antonio Plaza, *op. cit.*, p. 13.

La poesía de Plaza abreva en el descontento político y muestra una visión desencantada de la vida en general, de los afectos, de la patria y de la filosofía en particular. Su poesía, desde esta visión, no aporta nada sustancial a la construcción del proyecto nacionalista afirmado por Altamirano y valorado aquí como el canon nacionalista de la República de las Letras. Un poema de Plaza con afán patriótico, “16 de septiembre”, empieza narrando la Conquista y luego la Independencia del país, con detenimiento se centra en la figura de Hidalgo, que traza, detalla, caracteriza y eleva al ideal con intención sublime que exige el canon:

Y cual Moisés, que la vida  
Al perder sin pesadumbre,  
Vio brillar desde la cumbre  
Del Phasga, la prometida

Tierra, así aquel cura egrégico,  
De su gloria en el vestíbulo  
Vio brillar en el patíbulo  
La independencia de México.

Hoy con júbilo profundo,  
Conmemora el mexicano  
El grito de aquel anciano,  
Que fue redentor del mundo.

E Hidalgo desde la gloria  
Tiene aquí sus ojos fijos,  
Porque nosotros, sus hijos,  
Bendecimos su memoria.<sup>128</sup>

Hasta aquí pareciera que Plaza atiende a los postulados canónicos, pero la conclusión de su pieza crítica al gobierno democrático que se instaurara después con Benito Juárez, aparece un giro brusco en el tratamiento del tema que implica la visión contrastiva, característica del poeta, que cierra el poema citado anteriormente, además de que se presenta un cambio métrico y estrófico para resaltar la intención:

---

<sup>128</sup> Plaza, *op. cit.*, p. 165.

Anciano venerable, quizá en el cielo penas  
Mirando de tu patria el porvenir fatal;  
De tu patria que tiene escrita en sus cadenas  
La irónica palabra de santa libertad.

La patria que dormida al borde del abismo,  
Su estúpido letargo no quiere sacudir;  
Aquí la democracia es negro despotismo,  
La estafa y el capricho las leyes son aquí.

Mas confórmate Cura, con tu brillante suerte,  
Que en libro misterioso por Dios escrito fue;  
Que de los grandes hombres sirva sólo su muerte  
Para que tengan vida los pequeños después.<sup>129</sup>

La intención irónica, crítica y satírica dirigida hacia la esfera política estará presente en una cantidad considerable de la producción de Plaza, muchos de estos casos constituyen un acierto, presente en el juego verbal que traza entre la palabras “reforma” y “tiempo” y su aplicación contextual, como movimiento político y como periódico de importancia, esto en “Dos rivales”, donde se critica la ignorancia disfrazada de “Reforma” en el contexto mexicano:

Las escenas se repiten,  
Y van y vienen reformas  
Que siempre conduce *El Tiempo*  
Tras una *Reforma* otra;  
Y todo reforma el hombre,  
Y al hombre nada reforma.<sup>130</sup>

Esta postura es acorde con su actitud romántica y desencantada que desde otro rasgo más señala su exclusión canónica. Sin embargo entre la Reforma y el Porfiriato no hay lugar para una poesía de protesta que señale una intención marcada de lucha social, pues como apunta José Joaquín Blanco: “Uno piensa que con el impulso anterior, de haber existido margen para la oposición, acaso habría sido posible una poesía romántica maldita, crítica, polémica; después del

---

<sup>129</sup> *Idem.*, p. 166.

<sup>130</sup> Antonio Plaza, *op. cit.*, p. 193.

triunfo de Juárez, la cultura mexicana congeló los logros hechos y sólo quedó acatarlos”.<sup>131</sup> La actitud de Plaza es más estética (de rebeldía romántica) y la censura o periferia canónica se hará en primera instancia desde este hecho y no tanto por su valor político. Además otra falta ya ha sido perfilada: Plaza como seguidor de modelos españoles, específicamente de la figura y obra de Espronceda, pierde inmediatamente valor para el canon. Pimentel resume esta apreciación en el apartado sobre Plaza de *Historia crítica de la poesía en México*:

Sobre todo, hay que condenar en las obras poéticas que examinamos, dos clases de ellas: las pertenecientes a la escuela pesimista vulgar y las inmorales. Las primeras se componen de quejas y llantos trillados: declamaciones vulgares sobre la virtud, el honor, el amor, la amistad; conceptos extravagantes: blasfemias y maldiciones, todo esto imitación exagerada y, a veces, violenta de algunas poesías de Byron, Leopardi, Víctor Hugo, Espronceda, Bermúdez de Castro y otros poetas modernos. Plaza no tuvo siquiera el triste mérito de haber introducido en México el pesimismo poético, según lo que hemos dicho en el capítulo anterior de Díaz Covarrubias y Marco Arróniz.<sup>132</sup>

Al desajuste político que canónicamente exigía un tratamiento de los temas con miras al engrandecimiento y no al cuestionamiento de la Patria —o por lo menos algún rasgo de innovación temática— se suman la imitación de modelos y los descuidos métricos y prosódicos, catalogados aquí como subordinados a la intención y por lo mismo no enfatizados, siempre y cuando se cumpla con la misión del escritor en la cuestión temática, esto no sucede con Plaza, como ya he probado, así los descuidos se resaltan.<sup>133</sup> Señala Pimentel: “ya se comprenderá por qué en las poesías de Plaza hay pocas de mérito, supuesto que unas pecan por el argumento, muchas por la forma y algunas por los dos elementos reunidos, y, siendo así, que la perfección de

---

<sup>131</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 34.

<sup>132</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 165.

<sup>133</sup> Véase la nota al pie número 13 que aparece en el Estado de la cuestión sobre Antonio Plaza, para revisar las impresiones de desajuste formal que resalta Francisco Pimentel.

la poesía consiste en la armonía estética entre lo substancial y lo formal: no basta sólo la forma de buen gusto, ni sólo el argumento de mérito”.<sup>134</sup> Plaza pierde incluso el lugar subcanónico que alcanzarán algunos de sus contemporáneos como Juan de Dios Peza, Manuel Acuña y Manuel M. Flores.

El paisaje en Plaza también queda relegado en una poesía que generalmente retrata tipos fijos y que no se encuentra anclada en el localismo. Los tipos son categorías y rara vez ejemplos contextuales del poeta, como la amada réproba, Dios, la noche, la luz, la amistad, los vicios, el desencanto. Bojórquez Durazo señala la ausencia paisajística de Plaza:

Si buscamos un paisaje que representa a nuestro pueblo en las poesía de Plaza, será difícil encontrarlo; a pesar de su origen provinciano, no se ocupa de cantarle a la vida campestre: el arroyuelo, para él, ha perdido su murmullo, el ave si canta entona un trino triste y carente de dulzura; la naturaleza parece haber perdido su encanto, las flores han perdido su aroma y parece que el poeta se ve encerrado en una muralla sin salida; la muralla de la urbe, donde sólo los centros de vicio son los que merecen la atención del poeta.<sup>135</sup>

En un poema escapa del retrato de los vicios de la urbe para señalar las bondades campiranas: “En el campo”, que maneja el tópico de *alabanza de aldea y menosprecio de corte* y que presenta una naturaleza campestre muy idealizada, el campo es señalado como “santuario de reposo, oasis misterioso” que le evoca el recuerdo de un pasado mejor y que es descrito con caracteres muy generales. El campo de Plaza es cualquier campo en términos descriptivos. Lo interesante de este cuadro es que presenta ciertas pinceladas de estética modernista:

IV  
Es de tisú tu pabellón ingente  
Que en perlas mana líquido rocío;  
Huele a jazmín el tu aromoso ambiente  
De azahar es tu bosque tan sombrío,  
Y en roca de coral brota el torrente

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>135</sup> José María Bojórquez Durazo, *op. cit.*, p. 65.

De plata pura que se vuelve río;  
Por eso yo, tan linda al contemplarte,  
Tierra de promisión, quiero besarte.<sup>136</sup>

La falta de compromiso con un ideal político, estético o vital en Plaza es también un fuerte motivo de exclusión. La motivación de los descuidos prosódicos, como repeticiones de ideas y palabras que derivan en “mal gusto”, “pobreza léxica” y “cacofonía”, corresponde con una actitud de experimentación, de creación poética aparentemente circunstancial y lúdica, algo cercana a la apreciación de “pose literaria” que señala José Emilio Pacheco:

Que mis pensamientos son  
Tuyos, tuya mi existencia,  
Y tuya la pulsación,  
Que agita mi corazón,  
Con volcánica violencia.<sup>137</sup>

Plaza se presenta a sí mismo como versificador sin compromisos, puesto que le interesa enfocar una poesía que nace de su intuición, de la necesidad expresiva sin miramientos de escuela; nuevamente nos encontramos frente a una actitud romántica establecida. Subyace la reflexión que presenta sobre su obra, vista por él como el reflejo de sus ideas que son “hijas del fastidio” y que saldrán “sin orden, desnudas” y en versos que no van de acuerdo con “las graves exigencias/ de los clásicos preceptos” en el poema “Insomnio”, cuyos versos sirven de declaración de principios o de justificación. Al considerar el número de autoridades y referencias citadas por Plaza tanto en su obra cuanto en sus epígrafes<sup>138</sup> se observa que el autor no resulta tan desordenado y carente de escuela, como a sí mismo se declara. El uso continuo del epígrafe

---

<sup>136</sup> Antonio Plaza, *op. cit.*, p. 70.

<sup>137</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum...*, p. 68.

<sup>138</sup> La revisión de las citas de autoridad y de los epígrafes de Plaza desmantela la construcción que él y algunos defensores y contemporáneos hicieron, quienes lo tratan como un poeta al que no le interesan aspectos de la preceptiva, de las tradiciones literarias, de la reflexión poética. Juan de Dios Peza menciona en su prólogo al *Álbum del Corazón*: “Muchas veces me reveló que no obedecía a preceptos de escuela, que nunca pudo nutrir su espíritu con la lectura de los grandes maestros, y que, a semejanza de las aves, cantaba porque sentía la necesidad de cantar, sin importarles que la Gloria le diera sus lauros o el Olvido le envolviera en sus luctuosos crespones” pp. 8-9.

habla en Plaza del contacto con una tradición, de las influencias literarias y de su postura filosófica e ideológica: el autor del que más versos cita para introducir los propios es Espronceda, y después García Gutiérrez; resaltan las citas de Shakespeare, Dante (en italiano), Pirrón, Lammenais, Martín Lutero, Erasmo de Rotterdam, y las de tradición bíblica y católica: citas de San Mateo, San Jerónimo, los libros bíblicos *Génesis* y *Eclesiásticos* (citados en latín, lo cual habla del conocimiento de la *Vulgata*). Plaza no era un poeta improvisado, aunque su intención fue presentarse como tal, para ejemplo algunos fragmentos de “Insomnio” donde aparece la reflexión sobre su poesía que mencioné arriba:

Porque mil ideas quemantes  
como víboras de fuego,  
impacientes se rebullen  
en mi excitado cerebro.

Salid, hijas del fastidio;  
me estáis picando los sesos,  
y quisiera estrangularos,  
porque mucho os aborrezco.

Idos, pues, aprisionadas  
en el corsé de mis versos,  
y no esperéis, necias locas,  
ir prendidas con arreglo

a las graves exigencias  
de los clásicos preceptos.  
Salid sin orden, desnudas,  
y os teñiré al ir saliendo,

con la baba que ennegrece  
el hocico del tintero,  
para que en la luz ridícula  
tropecéis con un maestro

que os vapule las espaldas,  
negras hijas de un coplero,  
que su ridículo póstumo

deja en desatinos métricos.<sup>139</sup>

A la falta de compromiso de su poesía se suma la de falta de ideal político, que ya hemos señalado. El tratamiento temático en Plaza también presenta extremos que en su época denotaban un desequilibrio poético, como revisa Bojórquez: “No hay en sus versos una coordinación serena, sino un violento contraste donde las leyes de subordinación no dan equilibrio en sus notas doloridas, y da la impresión de que en cualquier momento pasa de lo absurdo, de lo superfluo a lo profundo”.<sup>140</sup> Francisco Pimentel condena el extremismo de Plaza y lo señala como falta de instrucción, cuando pareciera ser más bien una actitud de choque poético: “La verdad es que Plaza no tenía instrucción sólida y, por lo mismo, carecía de principios fijos, diciendo lo primero que le venía a la boca, y presentándose lo mismo creyente que incrédulo, espiritualista que materialista, virtuoso que perverso”.<sup>141</sup> El manejo de contrastes, opuestos y extremos no era bien visto en un contexto que exigía el asumir una postura como signo de identificación política y por lo tanto vital. Los opuestos eran irreconciliables y era preciso marcar muy bien sus límites, una poética que imbricara posturas antagónicas se devaluaba, y aparece como ejercicio de creación menor, sin sentido aparente, cuando es probable que el sentido sea traslúcido desde este enfoque de convergencia de contrarios y que sobresalga ante todo la intención y el propósito consciente de acercarse a la creación popular, de recrear aspectos de la tradición oral que se transmite sin registro de autor, para convertirse en voz autorizada y reconocida de la tradición popular mexicana.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum...*, pp. 250-251.

<sup>140</sup> Bojórquez Durazo, *op. cit.*, p. 64

<sup>141</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 166.

<sup>142</sup> Los contrastes, la mezcla de estilos y tonalidades, la intención amorosa, la transgresión a la norma gramatical, el retruécano y la insinuación como recursos humorísticos, la preferencia por cuartetos y cuartetos son recursos capitales de la tradición lírica popular, en un sentido folclórico, es decir, de transmisión anónima. *Vid.* Carlos H.

Así, la producción de Plaza lo dibuja como un hombre circunstancial. De oscilación y constante dinamismo será su poesía, difícil de encasillar y por lo tanto incómoda para el canon de la República de las Letras. Al no insertarse en una corriente ni una ideología, Plaza viene a ser *El hombre de la situación* de Payno y en buena medida el Saldaña de *Baile y Cochino* de Cuéllar.<sup>143</sup> Tal vez haya una implicación mayor en el hecho de que el primer prologuista del *Álbum del corazón* y por lo tanto uno de los primeros en notar las intenciones de Plaza y aprehender su ideal poético sea Manuel Payno.

### **3. 4. Otra mirada a la periferia: mi participación canónica.**

La apreciación canónica que de Plaza he hecho ha sido abordada desde el canon dominante contextual y se vislumbraron algunos reflejos sobre cánones posteriores. La exclusión se amplía en el campo literario porque aunque algunos rasgos pierden valor en las consideraciones de otros cánones, otras de las faltas de Plaza se acrecientan, como quedó señalado en la caracterización de las oleadas de canonización ondulantes. El desapego a la métrica, la musicalidad con hendiduras (derivadas del mismo desapego), la pobreza prosódica y de vocabulario, la popularidad centrada en el sentimentalismo, la poca edificación de ciudadanos virtuosos y libres, limitan las posibilidades de acercamiento de Plaza a cánones dominantes.

---

Magis, *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*, donde se presentan los recursos propios de la lírica folclórica, y que Plaza retoma para apropiarse de una tradición popular y afianzar su permanencia en el público mayoritario, el que consume poesía para ser recordada gracias al acto preformativo de la declamación.

<sup>143</sup> Las tres generaciones de Fulgencio García de la novela inconclusa *El hombre de la situación* (1871) de Manuel Payno denotan una actitud de ensayo de una identidad sin apropiarse de ninguna. Los personajes se construyen por el contexto en cada caso. Saldaña, personaje de José Tomás de Cuéllar en *Baile y Cochino*, tiene la propiedad de dialogar con los distintos registros de todos los tipos de personaje que aparecen, está por encima de los demás porque no asume una postura fija, lo que le permite cierta movilidad de acción y dialógica a lo largo de la novela, y el beneficio de obtener lo que necesita tanto de los criados como del coronel y su familia.

Las faltas destruyen puentes para un canon academicista que cifra muchas veces la apreciación de la obra en la dificultad de asimilarla y por otro lado, la vigencia popular de Plaza se desdibuja ante una cultura masificada que ha cambiado los valores poéticos declamatorios por los afectivos de la música popular: en un sentido local o folclórica, en otro comercial y exaltadora del pop, en otro de resistencia y en todos excluyente de la poesía lírica popular, que a pesar de todo mantiene un público activo. El público consumidor de poesía ya no se identificará con la propuesta de Plaza, que resuena empalagosa, oxidada, lejana histórica y temáticamente, y que no responde a los intereses circunstanciales: las valoraciones canónicas cambian, el público y su gusto también y desde hace algunas décadas Mario Benedetti, Pablo Neruda y Jaime Sabines ocuparán el lugar que Plaza tuviera durante muchos años del siglo XIX. Hago este parangón en cuanto a la recepción de la obra y dejando de lado las valoraciones de belleza absolutista de la crítica.

La invitación entonces es explorar otros aspectos de Plaza y para esto hago uso de mi canon personal en el que Plaza permanece,<sup>144</sup> ya no por la primera impresión de sus poemas melodramáticos, sino por algunos elementos menos considerados, como su variedad y oscilación de temas y tonos, de los que resalta el cómico. José Luis Martínez resalta esta categoría y la presenta como la más original y atractiva de Plaza:

La faceta más original y aplaudida de su obra, la constituye el grupo de composiciones pertenecientes al género satírico y hasta festivo, ejemplo admirable de sus grandes dotes de humorista, de su agudo ingenio, de la gracia chispeante y desenfado en el decir. En este aspecto son notables algunos de los sonetos, los epigramas de punzante ironía y una serie de

---

<sup>144</sup> Hablar de mi canon poético personal representa una serie de características que resalto en poesía, como: experimentación, afán lúdico, musicalidad, reflexión, aparición de elementos metaliterarios e intertextualidad, diversidad de matices y colores, así como contrastes dentro de mi elección. Por un lado disfruto del academicismo y la complejidad de la poesía de Jorge Luis Borges, y por otro la experimentación no muchas veces lograda de Julio Cortázar. Esbozar mi canon poético sirve para apelar al reconocimiento de la obra de Plaza en éste.

composiciones fáciles y ligeras, en cuyo fondo late siempre una tendencia populachera y la simpatía de un hombre bonachón sin grandes complejidades.<sup>145</sup>

Ya desde Pimentel se conoce y valora esta faceta del autor, pero en su contexto la comicidad requería de ser tratada con pinzas y refinamiento, puesto que de lo contrario el uso prolongado del recurso deriva en una valoración negativa, por atreverse a ciertas licencias codificadas como grosería: “Por lo que toca a lo substancial, a los argumentos, de las poesías de Plaza, son aceptables gran parte de los jocosas y satíricas, no siéndolo todas porque, a veces, el poeta degenera en bufón o grosero.”<sup>146</sup>

Dentro de los epigramas de Plaza se encuentran los siguientes, el primero de la lista seguramente se encuentra dentro de los catalogados como groseros o incorrectos, en la censura de Pimentel:

[1]  
Dijo la niña Isabel  
Cuando con Juan se midió:  
*No somos iguales: él  
Tiene un dedo más que yo.*

[2]  
El marido de Tomasa  
Vio un cuerno y sin dilación  
Cargó con él a su casa  
Para tener refacción.<sup>147</sup>

[3]  
El marido de Violante  
No estudia: pero es pasante.<sup>148</sup>

[4]  
Se casó don Caledonio  
Y todo es para él ganancia,

---

<sup>145</sup> José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 144.

<sup>146</sup> Francisco Pimentel, *op. cit.*, p. 164.

<sup>147</sup> Éste y el anterior en: Antonio Plaza, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>148</sup> Éste y el siguiente en: Antonio Plaza, *Álbum del corazón*, p. 178.

Porque halló en el matrimonio  
El cuerno de la abundancia.<sup>149</sup>

Muchos de sus epigramas harán alusión a la infidelidad por medio de la metáfora popular y popularizada de la cornamenta, los recursos no resultan tan originales pero la combinación sí y el efecto cómico se logra.<sup>150</sup>

En ocasiones la comicidad se presenta dentro de su intención contrastiva, ya que empieza con un tema aparentemente elevado para después anclarlo en un localismo cómico que resulta en una caída vertiginosa y libre de categorías temáticas y estéticas:

¡Todo se paga!

Pagó Satán su avilantez maldita;  
Eva pagó su falta de recato;  
Pagó Caín su negro asesinato,  
Y su lascivia el torpe sodomita.

Pagó su orgullo Cora el israelita,  
Su locura fatal pagó Erostrato;  
Pagó su infamia el Iscariote ingrato,  
Y su deicidio la nación precita.

Escrito fue: *mal halle quien mal haga*,  
Ese axioma sublime, justiciero,  
Ordena que el que deba satisfaga

Y nada quede sin pagarse; pero  
Aunque es verdad que todo aquí se paga,  
Yo no le he de pagar a mi casero.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> “Tanto el marido engañado como el consentido fueron siempre sujetos de múltiples burlas. Estas chanzas constituyen un motivo importante en la lírica popular humorística de España y México. Sus coplas tienen una variedad de matices que van desde la sentencia hasta la anécdota chusca. Los medios expresivos son generalmente el juego de palabras y la insinuación en los que el tradicional atributo de los cuernos resulta el símbolo por excelencia”, Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*, p. 303.

<sup>150</sup> Héctor Carreto en *Vigencia del Epigrama*, habla de la importancia del epigrama como modelo de denuncia, como transmisor de incomodidades humanas ya sea sexuales o políticas, del uso de la comicidad para su construcción, y de la relación de esta forma poética con la función pública, *Vid.* “Presentación”, pp. 7-8. Se deriva la cercanía de Plaza con esta creación poética, aunque no sea ampliamente retomado por la tradición hispanoamericana; esto refuerza la idea del amplio conocimiento de diversas tradiciones poéticas del autor y de la intención humorística, de tradición popular en su acepción folclórica.

<sup>151</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum del corazón y otras páginas*, p. 121.

Funciona el humorismo, aunque para efectos de su recepción actual resulta cierto lo que critica Luis Miguel Aguilar: “Plaza requeriría del humor —incluso del humor involuntario, como en sus varias octavas ‘A una ramera’— para lograr sus mejores momentos poéticos —no eximidos, por cierto, de cultismos: muchas veces sus epigramas y versos satíricos echaron mano de mitos e historias griegas, latinas, egipcias, etcétera, en busca de equivalencias. Hoy algunos de sus chistes requerirían notas al pie.”<sup>152</sup> La apreciación de Aguilar puede ser negativa si consideramos la recepción del público no especializado, aunque positiva si consideramos la esfera académica, interesada por las notas al pie. La balanza se convierte en ruleta rusa tanto para quienes podrían recuperar a Plaza como para los posibles lectores: una apuesta de riesgo.

Existe cierto localismo anclado en una poesía narrativa dinámica que se manifiesta en poetas cercanos temporalmente a Plaza: Guillermo Prieto en los cuadros costumbristas; Juan de Dios Peza, en la narración del actor desencantado; Manuel Acuña con las hojas secas de su cita y Manuel María Flores en su paisaje erótico y simbólico que se conjuga con la enunciación poética. Plaza tiene la idea pero sus tipos son fijos: la mujer perdida, el hijo muerto, la vida devaluada; recurre a su propia figura y a circunstancias vitales para declamar su descontento y presenta una poesía que se maneja casi siempre en una única secuencia. No hay cambio de enfoque, no hay cambios de perspectiva, su poesía se presenta en un corte plano. Sin embargo, Plaza usa la poesía narrativa para lo cómico y satírico, y esto constituye un acierto, como en la narración del “Cuento” citado en el capítulo anterior, y en el poema “Sor Ramona”, en el que sobresale un afán lúdico, experimental de formas y recursos lingüísticos que dan a la palabra otras connotaciones; retomo, como lo hice con “Cuento” una selección de estrofas:

---

<sup>152</sup> Luis Miguel Aguilar, *op. cit.*, p. 266.

Sor Ramona

La madre sor Ramona  
De San Gerónimo,  
Suspiraba una tarde  
Rezando en coro.  
¡Cruel dolencia! 5  
Amaba como burra  
Su reverencia.

Un cojo mozalbete,  
Chato y robusto,  
Encendió de la monja 10  
El seno túrgido.  
El caballero  
Fungía de sacristán  
Y campanero.

“Tentaciones horribles 15  
Me pone el diablo,  
Que a conjurar no basta  
Ni San Hilario;  
Y si me azoto,  
Aumenta con extremo 20  
Este alboroto.

“Y si orando en mi celda  
Me quedo estática,  
Un pajarillo viene 25  
A mi ventana;  
Entre las flores  
Abre su pico y trina  
Canto de amores.

“Sacristán, si te miro,  
Me quema un fuego 30  
Rojo, como la lumbre  
En que arde el réprobo;  
Mi amor delira,  
Y ardo como el ropaje  
De Denajira.” 35

Amó tanto la monja  
Que le dio fiebre;  
Sin que de amar por eso  
Se arrepintiese.  
¡Pobre criatura! 40  
Se la llevó al sepulcro  
La calentura.  
Sobre su losa yerta

Después pusieron Este humilde epitafio, No muy correcto: <i>Viador entona un requiescat in pace, A zorra-mona.</i>	45
El sacristán largóse; Y en San Gerónimo No admiten sacristanes Chatos, ni cojos; Porque es adagio Que en monjil calentura Siempre hay contagio. <sup>153</sup>	50  55

En el poema anterior resalta el juego de palabras desde el título, en el que el nombre de la monja deriva por sonoridad y paronomasia en “zorrra mona”, como el mismo Plaza revela en el verso 49. La monja no puede escapar de la imagen del sacristán “cojo”, juego de palabras eficaz para el tono popular, que como público reconoce este tipo de alusiones, como la imagen del “pajarito que trina” de los versos 24-28, y que hace que la monja recuerde el objeto del deseo desde su celda. La metáfora, además de la carga sexual, habla de la contraposición de la libertad del pájaro con el encierro espiritual y físico de la monja, que será burlado. Irónicamente la monja muere de fiebre, por una calentura literal y simbólica, en el código paronomástico, metafórico y sonoro de la poesía popular.

El tono de la poesía de Plaza tiende hacia lo gris, de acuerdo con su propuesta escéptica y desencantada. El pesimismo escéptico se logra en un soneto clave, también recuperado por la crítica, en el que sobresale de nueva cuenta el juego de palabras y contenidos, y el uso de contrastes temáticos. Aquí también la paronomasia es el recurso empleado para evidenciar los

---

<sup>153</sup> Antonio Plaza, *op. cit.*, pp. 110-113.

contrastes semánticos de la palabra “nada” y elaborar una reflexión filosófica en donde aparece la paradoja existencial:

Nada

Nadaba entre la nada. Sin empeño  
A la vida, que es nada, de improviso  
Vine a soñar que soy; porque Dios quiso  
Entre la nada levantar un sueño.

Dios que es *El Todo* y de la nada es dueño.  
Me hace un mundo soñar; porque es preciso:  
El siendo *Dios*, de nada un paraíso,  
Formó, nadando en eternal sueño.

¿Qué importa que en la nada confundida  
Vuelva a nadar, al fin, esta soñada  
Vil existencia que la nada olvida,

Nada fatal de la que fue sacada?...  
¿Qué tiene esta ilusión que llaman vida?...  
Nada en su origen —¿y en su extremo? —¡Nada!<sup>154</sup>

Su denuncia cuando es combativa se presenta hasta en la forma de creación poética. En el poema “Un recuerdo del Alteza”, en el que declara los abusos vividos bajo el gobierno de Santa-Anna utiliza acentos finales en última y antepenúltima sílabas, que recae en aguda y esdrújula, frente a la tendencia métrica hispánica de terminar en grave, el contraste métrico acrecienta el descontento:

Ésta es la patria, y al mirar su féretro  
Cobarde tiembla el vil conservador.  
Cuando el infame con orgullo cínico  
En la desgracia y el pesar la hundió.

De los retrógrados ¿cuál será el estúpido  
Que no anhelaba de su patria el fin?  
Destierros siempre, en todas partes lágrimas,  
Tal fue del bueno el triste porvenir.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> *Idem.*, p. 157.

Sin embargo, algunas veces tropezamos con versos hipermétricos, como el primero de la segunda estrofa del poema citado: “De los retrógrados ¿cuál será el estúpido”, que presenta 13 sílabas y por la ley del acento final quedan 12, cuando debería ser, por la estructura del poema, un verso endecasílabo. La irregularidad acentual y prosódica en Plaza es bastante frecuente. A la distancia, cuando uno cree haber encontrado suficiente luz en su poesía, lo detiene el ritmo, uno tropieza con el ritmo o con la poca importancia en este elemento. La anáfora será un recurso muy empleado en Antonio Plaza, pero que recae muchas veces en el abuso, pues lo utiliza para acrecentar el dramatismo, como en el final del poema revisado “Flor de un día”: “Como piensa en la vida el moribundo/ como piensa en la gloria el condenado”.<sup>156</sup> Juan Diego Razo Oliva defiende la tesis de que gran parte de los descuidos son editoriales, sin duda existe una tendencia marcada y consciente hacia la despreocupación formal, pero es probable que también se encuentren muchos defectos de edición al realizar una labor de cotejo y al sistematizar la obra en una edición crítica, tarea aún pendiente:

Hay una caótica revoltura de géneros, formas métricas y temas sin cronología ni orden de los títulos, en los libros publicados de las poesías de Antonio Plaza, en esas por lo general pésimas ediciones de su *Álbum del corazón* (ediciones que, sin embargo, por virtud de ser baratas, se agotan rápido sin mayor problema de mercado). Es fácil pensar que estos descuidos editoriales han obstaculizado mucho la valoración ponderada y justa del poeta, de su vida y sus escritos.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Plaza, *op. cit*

<sup>156</sup> Antonio Plaza, *Del Álbum del corazón y otras páginas*, p. 76.

<sup>157</sup> Razo Oliva, *op. cit.*, p. 26.

A pesar de los descuidos es en su poesía cómica, lúdica, de experimentación e innovación temática —puesto que centrar la despreocupación y el tono jocoso, no eran usuales ni bien vistos en su época— donde Plaza presenta las formas más acabadas en función de un tema que en apariencia no lo exigiría. La anáfora de los versos finales de los dos cuartetos se relaciona con la repetición o coro que se presenta en la canción popular, y que por lo tanto es permisible por la intención mnemónica con miras a la actitud declamatoria, presente en toda su poesía:

Dolce far niente  
Feliz yo que tendido boca arriba,  
Sin amo, sin mujer, sin nada de eso,  
Ni me duelo de Job, ni envidio a Creso,  
Ni me importa que el diablo muera o viva.

Indiferente a lo que el docto escriba,  
En holganza constante me esperezo,  
Y después de roncar, canto el bostezo,  
Y después de cantar, Morfeo me priva.

Aquella maldición que Adán nos trajo  
De que al hombre le sude hasta su lomo  
Para comer un poco de tasajo,

Por una chanza del Señor la tomo;  
Pues si yo he de comer de mi trabajo,  
Entonces, ¿la verdad?... mejor no como.<sup>158</sup>

Antonio Plaza posee un poema de tendencia erótica y de ambigüedad estructural. El poema aparece en el *Álbum del corazón* y no ha sido recogido ni catalogado por Razo Oliva, ni otros compiladores de su obra. “El ángel de mi amor”, soneto que habla de una figura no bien definida en la producción de Plaza, pues la figura angelical generalmente hace referencia a la mujer caída, de apariencia celeste proporcional a sus pecados; en este caso particular la alusión no resulta tan clara y más bien hace pensar en la ambigüedad andrógina dentro de la tradición de

---

<sup>158</sup> Plaza, *op. cit.*, p. 114.

la representación del ángel.<sup>159</sup> Las múltiples referencias fálicas apoyan esta teoría, que queda como tarea abierta hacia una consideración novedosa, fresca y no abordada de la producción del guanajuatense, el erotismo y la recuperación andrógina:

*El ángel de mi amor*

Soneto

Es del dios de las aguas el tridente;  
Es de Moisés la milagrosa vara;  
Es del salvaje la ligera jara;  
Es la espina dorsal de un pretendiente;

Es la momia de tísico escribiente;  
Es la segur que al golpe se prepara;  
Es lanza que Télefo no empuñara;  
Es un timón delgado, pero ingente.

Es triste prolongada catacumba;  
Es electro-magnético un alambre;  
Es una tabla lateral de tumba;

Es una hembra, mal dije; es una hambre  
Es un cañón de colosal embudo

*El ángel de mi amor* si está desnudo.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Vid. José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo y Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*.

<sup>160</sup> Plaza, *Álbum del corazón*, p. 96.

**Capítulo 4.**  
**Consideraciones finales y conclusiones.**

EL PRIMER ODIO

Yo sabía recitar *Fusiles y muñecas*  
y la *Serenata* de Schubert y *A Byron*,  
pero en la librería de mi casa  
estaba un libro de don Manuel Puga y Acal,  
*Poetas contemporáneos —188...—*  
en que se destrozaba a mis ídolos  
y yo odié terriblemente a don Manuel Puga y Acal.

Después no he sabido más de Peza,  
ni del Duque Job, ni del otro  
y hasta hubiera olvidado a su agudo crítico de Guadalajara.

Lo he tratado; es gordo,  
ya no usa bigote ni escapelo de la crítica  
ni seudónimo, y es Secretario de la Universidad;  
hasta me ha saludado alguna vez.

Pero ¿cómo iba yo a saber que crecería tanto  
o que Brummel duraría tanto?

Salvador Novo, *Espejo*.

Mi primer contacto con la poesía mexicana, como en el caso de Salvador Novo, fue gracias a la poesía afectiva, popular y de interés declamatorio: Antonio Plaza figura como una de las voces que más resonó en mi adolescencia. El gusto del pueblo subyace ante lo que consideramos como poesía, por ello es interesante que Novo, poeta de la generación de una marcada abstracción, hable en *Espejo*, que resulta en una confesión de los momentos climáticos de su niñez (infancia es destino), de su primer contacto con la poesía, que se da con Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y Manuel Gutiérrez Nájera, con poesías que aprendió a declamar y de cuyo contenido encontró una dura crítica en voz de Manuel Puga y Acal. Novo reconoce como punto de partida personal esa tradición poética popular para posteriormente “crecer” vital y poéticamente, y señala el odio que le provoca el desdén con el que la crítica trata esta tradición.

El primer contacto poético en nuestro país muchas veces ocurre gracias al canal popular y declamatorio, “El brindis del bohemio” en las reuniones familiares; El Declamador de América,

Manuel Bernal y sus emisiones radiofónicas de declamación de poesías de Manuel Acuña, Rubén Darío, “El seminarista de los ojos negros” y la masificación que alcanzó este tipo de poesía al ser memorizada por radioescuchas y posteriormente gracias a los acetatos y discos de Bernal en los años ochenta; los concursos de declamación que vienen del siglo XIX y que incluso hoy tienen lugar en gran cantidad de escuelas públicas y privadas del país en los niveles básico y medio superior.

Esto serviría para reflexionar sobre los usos del público ante las distintas producciones literarias, sobre la pertinencia del estudio de la poesía popular mexicana con una intención de apertura canónica, en el sentido que expresa Mignolo en “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, para diversificar los estudios literarios, favorecer la caracterización de un canon dinámico que facilita la apertura hacia otros discursos y disciplinas frente al hecho literario, así como la revisión de las distintas fuentes y operaciones contextuales e ideológicas que separarían las motivaciones de un público popular frente a otro especializado. Consideraciones que resalto después de estudiar el caso concreto de la periferia canónica del poeta Antonio Plaza en el contexto de producción de su obra.

El canon nacionalista es presentado como tal, debido a que los postulados para la creación poética van encaminados a subrayar la intención de construir patria. El eje temático será predominante, el formal se subordina a éste y se busca la inclusión de un público mayor. El proyecto era políticamente ambicioso y literariamente útil, la poesía al servicio de la patria construye y delimita rasgos de identidad nacional.

Las dos generaciones románticas mexicanas se verán condicionadas por esta manera de creación. La primera generación romántica, bastón en mano, cumple con la función de establecer el canon nacional y subrayar sus particularidades. La segunda generación recibe la crítica directa

de la primera y sufre la consecuencia de exclusión en muchos de los casos. La exclusión será menor cuando los poetas presenten algún signo de originalidad o asimilación al proyecto nacionalista desde el nuevo enfoque intimista, musicalizado y sentimental. Manuel M. Flores, Manuel Acuña y Juan de Dios Peza se salvan un poco por lo anterior, y debido a esto propongo su presencia en la esfera cultural de la República de las Letras como subcanónica.

Bajo la canónica nacionalista no se exigían formas métricas perfectas; pero el proyecto nacionalista fincaba sus exigencias en cuestiones temáticas e ideológicas, y luchaba por una construcción patria que finalmente se lograba de manera parcial en términos literarios, puesto que era rebasada por la conciencia de creación y de intención a la que se sujetaban los poetas nacionalistas. De aquí se deriva el giro crítico, ya que con el paso del tiempo serán analizados en mayor medida los poetas de la segunda generación que los de la primera, a quienes se les rescata por la intención, mas no por la obra poética. El grado de especialización de oficio que presentan los de la segunda generación romántica quizá contribuya al giro crítico que se presenta. La diversidad de enfoques, la visión retrospectiva de otro canon que decide una revaloración diferente a la que postulaba la canónica dominante en su momento de producción, son la expresión de un dinamismo canónico.

El canon literario que instaura Altamirano se mantiene vigente hasta finales del siglo, pues los actores de la segunda generación romántica y los ya cabalgantes de la estética modernista tendrán pocas valoraciones positivas, por una condición de nuevo histórica y social: un siglo y un régimen caudillista se cierran al finalizar el XIX y la primera década del XX.

Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, Manuel María Flores, señalados como románticos de la segunda generación, que se alejan ya de los postulados canónicos, perfilan una nueva estética que enarbola un rasgo poético que desde entonces se mantendrá en la esencia de la poesía

mexicana: la introspección, la aparición del espacio privado como modelo preponderante de la expresión poética, rasgo que ya señalamos como censurado por la canónica nacionalista. Sin embargo, una inquietud queda, mientras que las nuevas corrientes críticas, las voces más autorizadas, editoriales y figuras de autoridad, han rescatado y continúan actualmente efectuando una labor de rescate, Plaza, catalogado también como perteneciente a la segunda generación romántica, no ha tenido la revaloración y el dinamismo necesarios para aspirar a un lugar que no sea el de la periferia del canon.

Juan de Dios Peza comparte un poco esta condición de lejanía con el público especializado, ante esto, Eugenia Revueltas propone una explicación, cuando prologa las consideraciones de Puga y Acal en *Los poetas mexicanos contemporáneos*:

Es curioso constatar que, en el caso del análisis y valoración de la obra de Juan de Dios Peza, Brummel coincide con las valoraciones que van a hacer antologistas y críticos posteriores, que podríamos decir sienten un rechazo casi visceral por la obra de Juan de Dios Peza, lo que señalaría un profundo desfase entre la sensibilidad del lector y crítico especializado y el lector popular. Pareciera que la lira de Juan de Dios Peza está muy cercana, posiblemente por los fuertes valores “musicales”, por un lado, y que por el otro, la siente mucho más cercana a su propia intuición del mundo.<sup>161</sup>

La misma apreciación puede ser aplicada al poeta Antonio Plaza, quien antes que Juan de Dios Peza supo expresar la sensibilidad del lector popular. La musicalidad en Plaza cumple la misma función: la permanencia en la memoria colectiva por medio del aprendizaje textual que el público haga de su obra.<sup>162</sup> Plaza, además, no aparece como un escritor improvisado, sino que pareciera que su afán de desencanto se debe a un motivo de búsqueda de recepción popular. El

---

<sup>161</sup> Eugenia Revueltas, “Prólogo” en: *Los poetas mexicanos contemporáneos*, pp. VIII-IX.

<sup>162</sup> Vid. Eugenia Revueltas, *Idem.*, p. XXII.

cantor de “A una Ramera” construye su discurso poético desde una actitud que busca no asumir ninguna actitud, en apariencia, para ser asimilado por un sector amplio de la población decimonónica.

Plaza no aspira ser leído por un público especializado, se interesa por ofrecer una expresión fácilmente asequible por medio de los recursos de musicalización, humorismo, “picardía”, sátira, emotividad y sensibilidad; con los que condimenta su obra, adopta la construcción y los motivos de la lírica folclórica para construir su poesía desencantada, pero de probada eficacia ante un público oral mayoritario que encuentra el goce en el acto de la declamación. La fórmula constituye un éxito en su contexto, de ahí que podamos considerar al autor como antecedente de Juan de Dios Peza, de *Santa* de Federico Gamboa y de la tradición de la canción lírica popular mexicana del siglo XX, Agustín Lara y José Alfredo Jiménez. Revueltas observó la relación entre la popularidad de Gamboa y la de Peza en el sentir popular del XIX, y esta consideración funciona como una de las conclusiones del presente trabajo con la inclusión de Antonio Plaza, que aparece antes de los autores presentados por Revueltas:

En el caso de Juan de Dios Peza, la influencia de su poesía rompía con las barreras del analfabetismo y el poeta era dicho y recitado por el pueblo; es tal vez uno de los casos, junto con *Santa* de Federico Gamboa, más interesantes de recepción; pareciera que de alguna manera estos autores son asumidos por los lectores en forma natural y espontánea, sin cortapisas, porque de alguna manera sus formas de aprehender el mundo, su sensibilidad, sus posiciones éticas y estéticas tienen una profunda afinidad con el sentir y existir del mexicano de su tiempo; no están a contrapelo de la historia, no son expresión de una vanguardia, representan la concreción de la “mentalidad” en su sentido más amplio, del mexicano decimonónico.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Eugenia Revueltas, *Idem.*, p. XXI.

Desde el estudio de la recepción popular y como una manera de acceder a los gustos del público mexicano del siglo XIX, la obra poética de Plaza representaría una referencia obligada. Además el tipo de poeta de la segunda generación romántica será el que quede anclado en la evolución del gusto popular, pues los románticos de la primera generación no trazarán puentes comunicativos sólidos con tradiciones poéticas posteriores. Revueltas lo señala al precisar la intención de los poetas decimonónicos en general y el enfrentamiento de éstos con los lectores críticos, como Manuel Puga y Acal, para efectos de la cita:

Esto que podríamos decir que es la constante en todo lector de poemas, va a sufrir una doble vuelta de tuerca porque nuestro autor, que es un crítico, odia las metáforas cursis, los ripios, los versos cojos, el exceso de epítetos, que frecuentemente caracterizan a la poesía mexicana decimonónica, más atenta a los efectos de la rima y a los oropeles, que a la búsqueda de valores estéticos profundos. Uno podría pensar que estos valores estéticos si bien son “universales”, son también históricos y que los gustos cambian conforme a las épocas, y es posible que los poemas de Amado Nervo, de Antonio Plaza o de Juan de Dios Peza estén más vinculados a la evolución del gusto de la sociedad mexicana del siglo XX, y no respondiera de igual manera a poetas como el Salvador Díaz Mirón de *Lascas* o el Ramón López Velarde de *Zozobra*, los *Haikús* de José Juan Tablada y mucho menos lo que se llamará más tarde la poesía de Los Contemporáneos, Taller o la de los estridentistas.<sup>164</sup>

La poesía mexicana del siglo XX tomará el rasgo intimista de los poetas de la segunda generación y lo llevará en algunos casos hasta la abstracción, como motivo poético de los Contemporáneos. Este grupo y otros movimientos poéticos posteriores al romanticismo mexicano señalan su evolución como rechazo a los postulados de la poesía romántica de las dos generaciones. Sin embargo, la tradición de la ruptura es visible puesto que parten del romanticismo para mostrarse como diferentes. Cuando la poesía pierde su carácter musical enfocado a la memorización y declamación, y por lo tanto pierde su propiedad masificadora, en

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*, p. X.

nuestro país ésta se especializa, se vuelve una poesía estilizada, musical de otra manera: sin fines pragmáticos, interiorizada hasta la abstracción; es decir, se aleja de los “poetas de la pinche piedra” en el sentido dado por Jaime Sabines, para convertirse en una poesía dedicada a un público más especializado. Lo anterior es válido para la producción poética que será considerada como canónica, en los distintos cánones dominantes del siglo XX.

Resalta la función ritual, autoritaria y relacionada con un discurso de sacralización en la constitución de un canon. El canon como medida se consagra por la rigidez, solidez y fijación; paradigmas que se resquebrajan con el paso del tiempo. Los valores se invierten en ocasiones, la dinámica cultural cambia aunque la intención de un canon sea siempre solidificar la permanencia y la exclusión de autores, obras y corrientes estéticas. Puga y Acal, citado por Eugenia Revueltas en el prólogo de la obra de éste, se daba cuenta de la relación entre el juez-crítico-sumo pontífice, la comunidad devota representada por el público lector y el matiz religioso de la labor crítica que construye canon: la permanencia de lo sagrado, incluso en literatura:

En México, país nato de las libertades, la república de las letras se había transformado en monarquía... mejor dicho: en Iglesia. Había pontífices y sacerdotes, y según las circunstancias, según las necesidades del culto, algunos gacetilleros desempeñaban, ora el papel de eunucos de la Capilla Sixtina, entonando con voz atiplada pomposos ditirambos al santo del día, ora del de sacrificadores, flagelando sin piedad a los disidentes y heresiacos.<sup>165</sup>

Hereje y disidente, Antonio Plaza sufrirá la exclusión del canon nacionalista por su discurso poético que no construía patria, y de cánones posteriores por la facilidad de asimilación que su obra presenta. La intención de este trabajo no ha sido la de revalorar la obra de Antonio Plaza con el fin de incluirlo en la canónica nacionalista de la República de las Letras, ni la de darle a su

---

<sup>165</sup> Citado por Eugenia Revueltas, *Idem.*, p. VI.

obra motivos de permanencia. Mi propuesta va encaminada a abrir el panorama canónico y mostrar la parte marginal, la otra cara de la moneda, la periferia que ayuda a complementar la visión de la poesía romántica mexicana del siglo XIX, aporta elementos críticos e históricos para analizar la recepción de la poesía popular en nuestro país y traza puentes con producciones artísticas posteriores, al considerar a Plaza como antecedente literario de la tradición de la cultura popular.

Me interesa que la labor humanística y crítica muestre una inversión en los valores del canon, que busque una inclusión y un cambio de enfoque crítico de apertura, en contraposición con los valores de exclusión y permanencia. Ampliar el conocimiento de la poesía del siglo XIX por medio de esta política cultural incluyente fue una de las tareas de este trabajo. La reflexión está encaminada a que la crítica se dé la oportunidad de ampliar el abanico de posibilidades, a que explore las capas periféricas de las historias de la literatura para que el universo literario se expanda y el conocimiento del mismo sea más completo. Sólo después de conocer tanto lo canónico como lo periférico uno podría situarse en la perspectiva del crítico que discrimina con conocimiento de causa, y el buceo literario hacia los autores olvidados aportará nuevos elementos de juicio que pueden aplicarse a las voces autorizadas y al contexto de creación de ambas vertientes.

Francisco Gómez Flores, escritor sinaloense decimonónico periférico, criticaba la postura de Sumo Pontífice de Francisco Pimentel y planteaba una propuesta parecida a la que hoy esbozamos, para así cerrar este trabajo dialógico entre la periferia y el canon decimonónico, con miras a la ampliación de la labor del crítico literario:

Lo que se necesita es un juicio del espíritu que anima las composiciones del poeta, de la influencia que ejerció en su época y de la que ésta ejerció

en él, con todos aquellos comentarios indispensables para el cabal concepto de la personalidad literaria del autor juzgado, indicando sus bellezas y sus desaciertos, pero no de una manera tan minuciosa que perjudique la armonía del conjunto, embarace el plan general y fatigue por añadidura al lector.<sup>166</sup>

Antonio Plaza, poeta periférico del siglo XIX, ha permanecido en la memoria de generaciones como representante de la poesía popular, musical con intención declamatoria, más allá del ripio, de los versos mal medidos, de la rima fácil y recurrente, del léxico repetitivo y de las construcciones con tendencias a la imitación, su poesía fue aprehendida por el gusto de su época y parte del reflejo llega a nuestros días. El conocimiento de la motivación del espíritu poético a partir de la segunda mitad del siglo XIX mexicano se acrecienta cuando revisamos al cantor de la prostituta idealizada, del escepticismo vital y del desengaño amoroso y estético.

El rasgo más característico de Plaza es su popularidad, término prismático que ofrece distintas caras de análisis y que será utilizado como categoría conceptual con fines distintos, de acuerdo con el contexto en el que nos situemos. La apreciación contemporánea de Plaza del término popular podía ser tratada desde el polo positivo o negativo. La popularidad para un poeta alcanza su grado positivo en Guillermo Prieto, quien construye en *Musa Callejera y Romancero Nacional* una serie de tipos, caricaturizados muchas veces, de “el mexicano” y “lo mexicano” que se fincan en el discurso civilizatorio promovido por Altamirano y revisado en los trabajos reunidos en *La misión del escritor*; discurso que constituye un modelo del ciudadano que exalta la virtud y que es siempre moralmente correcto. Además Prieto tiene la capacidad de moverse en distintos registros poéticos, es decir, posee poesía en términos estéticos de mayor y menor elevación, de mayor cercanía popular frente a otro tipo de creación poética más comprometida con la creación poética misma. Este rasgo no lo comparte Plaza, quien sólo se mueve en el

---

<sup>166</sup> Francisco Gómez Flores, “El Parnaso Mexicano. Sobre la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* por Francisco Pimentel”, en: *Crítica de la literatura mexicana*, P. 157.

registro de producción de cercanía popular y no manifiesta ningún interés por el discurso civilizatorio y constructor y edificador del mexicano.

Plaza adquiere valoración negativa en su contexto por su carácter popular debido a que retrata los vicios, sus espacios de representación poética son los prostíbulos, las cantinas y la marginalidad, tonos sociales que no construyen sino que denigran y autodenigran, como la poesía de Plaza, según sus contemporáneos.

La crítica actual y la tradición crítica mexicana menosprecian a Plaza por su carácter de poeta sencillo, de facilidad estructural con deficiencias rítmicas, métricas y de pobreza léxica. Si introdujéramos *Álbum del corazón* a una base de datos léxica en un programa computarizado como los que se usan para análisis lingüísticos en la actualidad, el resultado sería una cantidad baja de palabras y menor en cuanto a palabras usadas para la rima, que también es fácil, común y repetitiva.

El público no especializado, es decir, los consumidores de poesía han elegido diversos usos del hecho poético, desde la diversificación de la producción literaria que surge en la segunda mitad del siglo XIX frente a las cada vez mayores posibilidades de publicación, edición y circulación de la obra artística. La tarea de la literatura decimonónica era civilizar y alfabetizar, pero ante la producción indiscriminada de álbumes (contextuales, para señoritas), revistas literarias locales y nacionales, esquelas y manuales literarios y de diversa índole, el fenómeno literario se torna complejo, aparecen los distintos públicos. Ya no impera el discurso civilizatorio que propone el público letrado y protagonista del escenario cultural, es decir, el canon dominante nacionalista, sino que converge con otro tipo de público que perfila valores como el consumo y la utilidad contextual, performativa y práctica de la literatura y específicamente de la poesía, que adereza reuniones y fiestas de quince años, poesía memorizada para dedicar al ser amado, es

decir, surgen poemas que funcionan y que son una vía inmediata de contacto social, gracias a la emoción y a la facilidad con que pueden ser retenidos en la memoria, esto es, gracias a la rima fácil, a la musicalidad y a las figuras sencillas. Por ello el público consumidor valora en positivo a la producción poética que en términos prácticos catalogamos como “poesía declamatoria”. Por ello la propuesta es que en los espacios de especialización de estudios poéticos revisemos con mayor atención las fuentes y usos del público que frecuenta la poesía popular; una poesía que lleva el estigma de un término que puede funcionar como motivo de análisis.

## **Bibliografía.**

### **Obra de Antonio Plaza**

- PLAZA, Antonio. *Del Álbum del corazón y otras páginas*. Introducción de Juan Diego Razo Oliva. México: Factoría, 2000.
- . *Álbum del corazón*. Prólogo de Juan de Dios Peza (1889). 2ª edición. México: Libro-Mex Editores, 1983.
- . *Las mejores poesías de Antonio Plaza*. México: Época, 1990.

### **Bibliografía directa**

- AGUILAR, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México: Cal y Arena, 1988.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *La literatura Nacional*. 3 Tomos. Ed. de José Luis Martínez. México: Porrúa, 1949. (Colección de escritores mexicanos, 52).
- . *Escritos de literatura y arte Vol.2*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- . *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Edith Negrín. Ensayos críticos de Manuel Sol, Rafael Olea Franco y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2006 (Colección Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).
- . “Prólogo” a *Pasionarias* de Manuel M. Flores. París: Librería de Garnier Hermanos, 1888, pp. VII-XXIV.
- Antología de poetas mexicanos*. 3ª edición: facsímil [Selección: José María Roa Bárcena y Casimiro del Collado, “Reseña histórica de la poesía en México” por José María Vigil]. México: Academia Mexicana de la Lengua, 1979 (Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana/3).
- Aprenda a declamar. Cien poesías seleccionadas*, 12ª edición. México: Época, 1979.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. *Los mejores poemas de México. Del siglo XIX al fin del milenio*. México: Océano, 2001.

- BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. 5ª ed. México: Posada, 1987.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997
- BOJÓRQUEZ Durazo, José María. *Antonio Plaza. Su época y su obra*. México: UNAM, FFYL, 1963. Tesis de Maestría en Letras Hispánicas.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CARRETO, Héctor. *Vigencia del epigrama*. México: Fósforo, 2006.
- CHAVES, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- . *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura ZAVALA DÍAZ, *La construcción del modernismo (Antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- CUÉLLAR, José Tomás de. *Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una antología general*. Selección, estudio preliminar y cronología de Adriana Sandoval. Ensayos críticos de Carlos Illades y Manuel de Escurdia. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2007 (Colección Biblioteca Americana. Serie Viajes al siglo XIX).
- ESPRONCEDA, José de. *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Robert Marrast (editor). Madrid: Castalia, 1970.
- . *El estudiante de salamanca. El diablo mundo*. Robert Marrast (editor). Madrid: Castalia, 1989.
- GARCÍA RIVAS, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana*. Tomo II: México independiente, siglo XIX. México: Manuel Porrúa, 1972. (Textos universitarios).
- GÓMEZ FLORES, Francisco. “El Parnaso Mexicano. Sobre la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* por Francisco Pimentel”, en: *Crítica de la literatura mexicana*, prólogo de Fernando Tola de Habich, México: Ediciones Coyoacán, 2000, pp. 151-159
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*. 14ª edición. México: Porrúa, 1981.

- HARRIS, Wendell V. “La canonicidad”, en *El canon literario*, pp. 37-60.
- IGUÍNIZ, Juan B. *Bibliografía Biográfica Mexicana*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1969. (Serie Bibliográfica, 5).
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*. México: Botas, 1943.
- KERMODE, Frank. “El control institucional de la interpretación”, en *El canon literario*, pp. 91-112.
- LANDA, Josu. *Canon city*. México: Afinita, 2010
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (edición). *El abencerraje* (Novela y romancero). México: REI, 1990.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional, letras mexicanas del XIX*. México: UNAM, 1955.
- . *Nuevo declamador mexicano*. 3ª ed. México: Libro-Mex, 1984.
- . *Poesía romántica*. Prólogo de José Luis Martínez, selección de Alí Chumacero. 3ª ed. México: UNAM 1993. (Biblioteca del estudiante universitario, 30).
- MAGIS, Carlos. *La lírica popular contemporánea. España. Argentina. México*. México: El Colegio de México, 1969.
- MIGNOLO, Walter. “Los cánones y (más allá) de las fronteras culturales(o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en *El canon literario*, pp. 237-270.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. México: Ariel / ITESM, 2001. (Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, agosto 2001).
- . *Amor perdido*. México: Era, 1977.
- . “El demonio y el ángel”, en *La Jornada Semanal*. 16 de abril del 2000.
- NERVO, Amado. “Fuegos Fatuos. Nuestra Literatura” y “Fuegos Fatuos. La literatura y el pueblo”, en *La construcción del modernismo (Antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137) pp. 163-165 y 171-173.
- O’GORMAN, Edmundo. *México. El trauma de su historia*. México: CONACULTA, 1999.
- PACHECO, José Emilio. *Poesía mexicana I 1810-1914*. México: Promociones editoriales mexicanas, 1979.

- PIMENTEL, Francisco. *Obras completas. Tomo V: Historia crítica de la poesía en México*. México: Tipografía económica, 1904.
- . “Manuel Acuña” en: *Crítica de la literatura mexicana*, prólogo de Fernando Tola de Habich, México: Ediciones Coyoacán, 2000, pp.133-149.
- PRIETO, Guillermo. *La patria como oficio*. Selección, cronología y estudio preliminar de Vicente Quirarte. Ensayos críticos de Carlos Monsiváis, Miguel Ángel Castro y Luis Fernando Granados. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2009 (Biblioteca Americana. Serie Viajes al siglo XIX).
- . *Musa callejera*. Prólogo y selección de Francisco Monterde. 2ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 17).
- Poesías patrióticas mexicanas*. Selección de Armando Rodríguez. Editores mexicanos unidos: 1998.
- PUGA Y ACAL, Manuel. *Los poetas mexicanos contemporáneos. Ensayos críticos de Brummel*. México: Imprenta, Litografía y Encuadernación de I. Paz, 1888.
- RAZO OLIVA, Juan Diego. *Antonio Plaza: ¡Maldito poeta tan popular!* México: Premià, 1992. (La red de Jonás).
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Coord). *Historiografía de la literatura mexicana*. México: UNAM-FFyL, 1996.
- . (Coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: UNAM, 1996. (Ida y regreso al siglo XIX).
- REVUELTAS, Eugenia. “Prólogo” a *Los poetas mexicanos contemporáneos*, Manuel Puga y Acal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1999 (Al siglo XIX. Ida y Regreso), pp. III-XXIII.
- RIVA PALACIO, Vicente. “Guillermo Prieto” en: *Crítica de la literatura mexicana*, prólogo de Fernando Tola de Habich, México: Ediciones Coyoacán, 2000, pp. 111-118.
- . *Obras escogidas XII-XVI: El Parnaso Mexicano. Primera-tercera serie e índices*. Edición, introducción e índices de Manuel Sol. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006. 5 vols.
- SANCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Debolsillo, 2007.

STOREY, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Trad. Ángeles Mata. Barcelona: Octaedro, 2002.

SULLÀ, Enric (compilación y bibliografía). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.

TOLA DE HABICH, Fernando. *Crítica de la literatura mexicana (1836-1895). La crítica literaria en México*. México: Coyoacán, 2000.

—. *Museo literario dos*. México: Premiá, 1986. (La red de Jonás).

—. *Museo literario tres*. México: Premiá, 1990. (La red de Jonás).

VALDIVIA, Benjamín. *Historia de la literatura guanajuatense*. Guanajuato: La Rana, 2000. (Tercer Milenio).

VIGIL, José María. “Romancero Nacional, de Guillermo Prieto” en: *Crítica de la literatura mexicana*, prólogo de Fernando Tola de Habich, México: Ediciones Coyoacán, 2000, pp. 75-87.

ZAID, Gabriel. *Ómnibus de poesía mexicana*, 9ª ed. México: Siglo XXI, 1982.

### **Bibliografía de consulta**

ACUÑA, Manuel. *Obras: poesía y prosa*. Edición, prólogo y notas de José Luis Martínez. México: Factoría, 2000 (La Serpiente Emplumada, 16).

AGUILAR, Luis Miguel. (Selección y prólogo). *Poesía popular mexicana*. México: Cal y Arena / CONACULTA, 1999. (Los imprescindibles).

BLANCO, José Joaquín. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. 2ª ed. México: UNAM, 1997.

—. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 2004.

CLARK DE LARA, Belem. *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

—. y Elisa SPECKMAN GUERRA, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen 1. Ambientes, asociaciones y grupos; movimientos, temas y géneros literarios*. Justificación de Fernando Curiel y Virginia Guedea. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa

Editorial, Insitituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005 (Al siglo XIX. Ida y Regreso), 3 vols.

FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín Basave. *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*. México: FCE, 2002.

FLORES, Manuel M. *Pasionarias*. Prólogo de Ignacio Manuel Altamirano. París: Librería de Garnier Hermanos, 1888.

FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Tomo III*. 16ª ed. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1980.

JÁKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Trad. de Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Cátedra, 1988.

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Sobre el carácter retórico del lenguaje*. México: UNAM, 2005.

PAYNO, Manuel. *Escritos literarios I. Obras completas XIII. El hombre de la situación y otras novelas cortas*. Prólogo de Adriana Sandoval. México: CONACULTA, 2003.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª ed. México: FCE, 1972.

PEZA, Juan de Dios. *Poesías completas. Tomo primero*. México: Editores Juan Valdés y Cueva y José Flores González, Calle de San José el Real Número 8, 1886.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 1986.

REY, Juan. *Preceptiva literaria*. 9ª ed. Santander: Sal Terrae, 1969.

REYES, Alfonso. *La X en la frente*. Introducción, selección y notas de Stella Mastrángelo. México: UNAM, 1993. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 114).

SANCHÉZ PRADO, Ignacio. *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2002.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de J. Barcelona: Crítica, 1985.

TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard, *et. al. Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, 1979.  
(Points Essais).