



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**“LA CRÓNICA MODERNISTA COMO ESPECTÁCULO Y FUSIÓN DE LAS ARTES  
(1877-1895)”**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA**

**CORAL VELÁZQUEZ ALVARADO**

**TUTOR PRINCIPAL**

**DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM**

**COMITÉ TUTORAL**

**DRA. EUGENIA REVUELTAS AVECEDO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

**DR. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., SEPTIEMBRE 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



*A Sergio*

*Dejad que las pelucas académicas se estremezcan, no temáis a los canibalescos artículos de los jóvenes, no; que los poetas populares, los cantores del Cinco de Mayo y de los listoncitos y los cielitos y las vírgenes produzcan mucho, muchísimo, cada día más, es mi mejor deseo; en el día no lejano de las compensaciones, cuando Gutiérrez Nájera tenga una estatua y se haya olvidado a Guillermo Prieto, entonces decidme, ¿qué pesará más, todas las obras del más popular de nuestros poetas o el pequeño volumen titulado Oro y negro?*

*Bernardo Couto Castillo*



## AGRADECIMIENTOS

El curso de esta tesis y mi estancia como doctorando en el Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México se lo debo a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), mi más sincero agradecimiento.

A la Biblioteca Nacional de México, agradezco los servicios prestados en su Fondo Reservado.

A la Hemeroteca Nacional de México, gracias por la disposición de su personal para hacer uso de los volúmenes que necesitaba o facilitarme aquellos cuyas versiones electrónicas no eran legibles.

A la Hemeroteca Nacional Digital de México; cuyo servicio hizo asequible mucho del material difícil de consultar por su estado físico; en especial a Susana Barajas Juárez por todas sus atenciones.

A la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, cuyos materiales, si acaso menores en número a los de la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales, complementaron mis búsquedas.

A la Biblioteca Nacional de Francia, por poner a disposición del mundo entero su gran acervo documental, del cual hago uso en la presente investigación.

A la Biblioteca Nacional de España, particularmente a sus acervos hemerográficos digitales con los cuales logré desambiguar una cita atribuida a José Martí a lo largo de estos años.

Antes que a nadie, debí agradecer a mis desinteresados benefactores, quienes merecen estar en cada página de este trabajo, mis padres. Mi plena gratitud ellos por estar ahí cada vez que los necesité, para quejarme y oírme durante mis monólogos sobre mi proyecto.

A mis hermanos, que con su presencia y apoyo han sido el sustento de muchos de mis emprendimientos, gracias.

A Luz Maria Hinojosa, a voi grazie tante, per la musica, per l'italiano, per l'armonia all'infinito.

Mi gratitud al Dr. José Ricardo Chaves por la confianza en mi proyecto, así como sus comentarios enriquecedores, además de su disposición para hablar al respecto. Gracias también por las esclarecedoras conversaciones sobre otros tópicos del siglo xix.

Agradezco plenamente al Dr. Vicente Quirarte por acercarme a la prosa de Julián del Casal, sin la cual este trabajo estaría incompleto.

A la Dra. Eugenia Revueltas, cuyos comentarios semióticos ayudaron a la reconfiguración del proyecto y al enriquecimiento del análisis.

A los doctores Lilia Vieyra y Rodolfo Mata, mis sinceros agradecimientos por sus muy atentas lecturas y enriquecedores comentarios.

## ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1. La crónica: consideraciones generales

1.1. Borriones de un género: la crónica en el siglo XIX

1.1.2. De la crónica considerada como un género decimonónico

1.2. Crónica y crítica

1.3. Crónica y cronistas: Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal y José Juan

Tablada

Capítulo 2. La crónica y la fusión de las artes: elementos de análisis

2.1. Semiótica teatral, búsqueda de una semiótica para la crónica de espectáculos

2.2. Estética y fusión de las artes *fin de siècle*

2.3. Retórica y sinestesia

Capítulo 3. La crónica modernista de espectáculos y la fusión de las artes

3.1. De crónicas: cronotopos y contextos

3.1.1. Tiempo-espacio: escena en movimiento

3.1.2. Tiempo: la música y el oído del artista

3.1.3. Espacio: Álbum de retratos de actualidad

Suma crítica

Bibliohemerografía

A) General

B) Corpus





## INTRODUCCIÓN

El presente estudio surgió de mi interés por dilucidar el camino que los escritores mexicanos del Modernismo siguieron en la asimilación y práctica del ideal de obra de arte total. A su vez nació de mi estudio de la labor creativa del decadentista mexicano Bernardo Couto Castillo, cuyas obras mantienen relación con las ideas filosóficas y literarias de la estética de la fusión de las artes, la cual llegó a practicar en su obra de diversas maneras, comenzando con algunos textos de carácter poético, para terminar con sus relatos.

El tema de la fusión artística finalmente se mostró como un aspecto capital para entender el funcionamiento de la poética, no sólo decadentista, sino modernista en general; sin embargo, en el análisis de dicho tema era evidente que faltaban eslabones de la cadena, pues esta idea siempre se asocia con la poesía e incluso con la novela; dejando de lado cualquier otro género o modalidad en prosa que no fuera generado con un interés puramente estético.

Empero, cabe destacar que justamente la prosa periodística de la cual los escritores vivían y que practicaban diariamente funcionaba como el laboratorio en el que surgió el germen de sus expresiones, así como sus trabajos más acabados.

Por ello, vi en la crónica, una de las primeras expresiones de los escritores modernistas, una clara fuente de recursos para estudiar el fenómeno referido, y al mismo tiempo, al mirar los trabajos de las primeras décadas del Modernismo, noté la posibilidad de referir la adquisición de este recurso estético por parte de los escritores fundadores de esta corriente.

A su vez, surgió la encrucijada de cuáles de esas crónicas se debían elegir para llevar a cabo dicho propósito; al ser éste un género periodístico las posibilidades se volvieron casi exponenciales, pero gracias a las ediciones de “Obras completas” de Manuel Gutiérrez Nájera editadas por la Universidad Nacional Autónoma de México, fue posible leer de manera sistemática la obra de aquel modernista; su orden temático me permitió notar un hilo conductor en aquellos textos que cumplían dos condiciones: ser una crónica y hablar de espectáculos; es decir, aquella que mirara hacia los teatros que presentaba el México moderno, ya fueran sobre un escenario o no. En el curso de la investigación surgió la necesidad

de ampliar el corpus a otros autores, los textos debían obedecer a los criterios antes mencionados, pero además formar parte del repertorio de un autor modernista y que fueran creados entre 1877 y 1895 (años de la producción najeriana), aunque los escenarios podían ser de otras ciudades y países.

Se delimitó un corpus formado por los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y José Juan Tablada, así como los cubanos José Martí y Julián del Casal. La pertinencia de los dos primeros se debe a la importancia de Gutiérrez Nájera como fundador del Modernismo, quien engalanó diversas publicaciones de la época con sus agudas y deliciosas crónicas de espectáculos, sentando un precedente en este tipo de crónica, que indudablemente sirvió como base a las generaciones siguientes; así pues, éste es el sendero que conecta al Duque Job con Tablada, no sólo como miembro de la generación siguiente, sino también como continuador de la labor cronística najeriana en su columna “Crónicas dominicales” en los años siguientes a la muerte de Gutiérrez Nájera, y como heredero, en tanto miembro de la segunda generación modernista mexicana, de las ideas de la estética de la fusión de las artes. Con respecto a los cubanos la justificación se encuentra no sólo en el reconocimiento que obtuvieron sus obras literarias en México, sino por la influencia que ejercieron en la primera generación modernista mexicana; la cercanía de Gutiérrez Nájera con José Martí y Julián del Casal, así como la presencia de escritos que Martí y Casal dedicaron a la literatura mexicana. En el caso de Martí, los textos seleccionados corresponden a su estancia en México y Nueva York, desde donde fue colaborador de varias publicaciones periódicas de capitales latinoamericanas, entre ellas: *Revista Universal*, *El Partido Liberal* (Ciudad de México), *La Nación* (Buenos Aires), *La República* (Tegucigalpa) y *La América* (Nueva York). Mientras que, en el caso de Julián del Casal, quien no viajó fuera de su país, se eligieron textos cronísticos que forman parte de su prosa reunida.

A este respecto es importante señalar, como se ha mostrado, que uno de los principales presupuestos de estudio es que la lectura de los cronistas no sólo se refiere al hecho teatral, sino al mundo moderno y a los eventos públicos (espectáculos en general) que se suscitan en él como signos no lingüísticos que ellos interpretan y son llevados al escenario de su crónica para crear así una nueva representación. Dado que “el arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad

humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad”, es perfectamente comprensible que la crónica que lo alberga comparta sus rasgos.<sup>1</sup>

Así, los textos de aquellos autores plantearon una interesante reflexión en torno a la necesidad de mostrar la estructura y función de la crónica en el siglo XIX, inquietud que se satisface en el capítulo 1 y en sus apartados, donde se hace un seguimiento de la conformación del género y de la crónica modernista en su contexto con un breve repaso sobre el lector de la época.

Con la finalidad de replantear la crónica de espectáculos se exponen también los acercamientos y consideraciones que se han realizado tanto sobre el Modernismo como sobre este tipo de crónica; con ello, no sólo se pretende enumerar las características del género, trabajo realizado en algunos de los estudios consultados que, pese a considerar los supuestos históricos, literarios y críticos, no logran clarificar del todo las particularidades de él en el periodo estudiado; sino también dar una explicación al olvido de la crítica en cuanto a ella.

En el capítulo 2, siguiendo la pista de la obra de arte total y de la estética de la fusión de las artes, se presentan al lector los conceptos que serán utilizados para el análisis de la crónica de espectáculos, bajo el supuesto de que el análisis de la sintaxis de estos textos modernistas está ligado profundamente tanto a su contenido filosófico como poético. Debido a que en ellos está presente una construcción de la representación de la realidad como parte del espectáculo mismo y su configuración como una escenificación es posible observar que en las crónicas ocurre una disolución de fronteras entre el texto literario y la realidad; de manera que la realidad sufre un proceso de espectacularización y, por tanto, se convertirá en una escenificación. En este caso, la perspectiva semiótica permitirá interpretar tanto los signos verbales como los no verbales que están involucrados en el espectáculo teatral y que son compartidos en los textos motivo de análisis. Pues, en ese sentido se advierte que

[...] el teatro convierte en signo no solamente los textos, distancias y objetos del escenario, sino incluso también el espacio donde se representa y los ámbitos escénicos donde se reúne escenario y sala con dos mundos, el de la ficción creado por la obra dramática y el de la realidad de la sala donde vive el público, relacionados de forma envolvente, enfrentada o divergente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> T. Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo”, en *Teoría del teatro*, p. 126.

<sup>2</sup> María del Carmen Bobes Naves, “Introducción” a *Teoría del teatro*, p. 24.

La perspectiva adoptada servirá para dar cuenta de la complejidad del fenómeno, ya que “sólo el punto de vista semiológico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística”.<sup>3</sup> Aunque, como indica Tadeusz Kowzan, el camino hacia dilucidar unidades semióticas específicas para los espectáculos todavía se encuentra lejano:

[...] La confrontación de signos heterogéneos en el seno de una entidad artística, en un tiempo y un espacio relativamente limitados, signos cuyas interdependencias son numerosas y diversas, obliga a buscar soluciones teóricas y a sacar conclusiones que serían válidas para el signo en sus aspectos más amplios posibles.<sup>4</sup>

Dentro de este capítulo, también hay un apartado donde se revisarán los conceptos filosóficos que influyeron en aquel momento, particularmente las aportaciones al campo de la estética de Emmanuel Kant, Friedrich Schiller y Arthur Schopenhauer; a quienes se ha elegido por la trascendencia en el ideario tanto del segundo Romanticismo francés,<sup>5</sup> como del Modernismo. Ideas que permitieron la configuración de un entramado, si acaso ajeno al lector común de la época, definitorio para los gustos de los literatos y su reflejo en el caso particular de la crónica, cuya función, además de servir como soporte del mensaje literario, se configurará como el escenario en el que confluyen a su vez la experimentación estética y el carácter lúdico de los espectáculos y las artes. De los tres pensadores se revisará su acercamiento al fenómeno estético, al arte y a la “representación” como parte de la manifestación artística, así como la consideración de la experiencia estética del arte como escape del mundo de la apariencia. Estos elementos filosóficos aparecen a lo largo de sus textos, ya sea en menciones o en apropiaciones de ellos, pero particularmente se encuentran manifestados en las crónicas a analizar.

Ligado a lo anterior se da un papel fundamental a la retórica, ya que parte importante del análisis también está constituido de la simultánea explicación de los recursos retóricos que se han considerado particularmente útiles para los casos de análisis, que no sólo forman parte de la elección de las crónicas,

---

<sup>3</sup> J. Makarowsky, *L'Art comme fait sémiologique*, apud T. Kowzan, *op. cit.*, p. 123.

<sup>4</sup> T. Kowzan, *op. cit.*, p. 153.

<sup>5</sup> Así se le denomina a las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XIX, el simbolismo formó parte de él y también fue llamado por algunos críticos romanticismo tardío o decadentismo. Con Charles Baudelaire, principal representante, resume su estética de la siguiente manera: “Quien dice Romanticismo dice arte moderno –es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, y todo ello expresado por los medios artísticos” (C. Baudelaire, “¿Qué es el romanticismo?”, en *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, pp. 127-128).

sino de su acomodo y disposición para la generación de efectos sinestésicos propios de la estética de la fusión de las artes.

Finalmente, el capítulo 3 presenta el análisis dividido en tres apartados que corresponden a los signos teatrales que detentan los textos en mayor medida, provenientes de la teoría semiótica teatral desarrollada por Kowzan: “Tiempo-espacio: escena en movimiento”, “Tiempo: la música y el oído del artista” y “Espacio: Álbum de retratos de actualidad”.

En definitiva, lo que el lector encontrará en estas páginas es producto de una serie de inquietudes nacidas del estudio de la literatura modernista, del afán interdisciplinario de la que suscribe, así como de la reconfiguración del campo literario decimonónico por medio de la lectura de textos menos canónicos, pero sobre todo el seguimiento de una de las ideas más importantes en la conformación del Modernismo como movimiento artístico: la estética de la fusión de las artes.



**CAPÍTULO 1**  
**LA CRÓNICA: CONSIDERACIONES GENERALES**





## 1.1. BORRONES DE UN GÉNERO: LA CRÓNICA EN EL SIGLO XIX

Las formas textuales adoptadas por la literatura han sido diversas; la escritura se ubica en un contexto – espacio y tiempo– que determina los géneros privilegiados por una sociedad determinada.<sup>6</sup> La crónica ha sido recuperada de entre los géneros históricos y periodísticos como un caso excepcional, un género híbrido muy cultivado en el siglo XIX por los escritores que participaban de la vida periodística de la época. Por ello la importancia de la afirmación de Susana Rotker sobre la necesidad de retomar los estudios sobre la crónica latinoamericana, pues su marginación “no responde a un criterio ‘científico’ o inapelable; es el resultado de una interpretación selectiva, hecha a menudo como una domesticación de la lectura y situada a su vez sobre capas sucesivas de otras lecturas”.<sup>7</sup>

Este género es difícilmente delimitable, puede tratar sobre cualquier asunto, desde lo más mundano hasta lo más elevado, pero la tarea del cronista consiste en interesar al lector y retener su atención hasta el final; asimismo, como indica Carlos Monsiváis:

De principios del siglo XIX hasta casi nuestros días, a la crónica periodística mexicana se le encomienda verificar o consagrar cambios y maneras sociales, y describir las impresiones cotidianas elevándolas al rango de lo idiosincrático.<sup>8</sup>

De la misma manera, se le otorgaron diversos roles y objetivos a dicho género, debido a su sincretismo y capacidad de fusión; de modo que podía comunicar, entretener, disertar, enseñar y divertir, pero al mismo tiempo ser histórica, teatral, costumbrista, ensayística, filosófica, de actualidad y hasta social. Por ello durante el nacionalismo literario se convirtió en el “vehículo de integración social”, pues

En un medio no muy seguro de sus tradiciones, la crónica es el “espejo de costumbres” que registra el habla de las clases pudientes y [...] el habla popular, ensalza los hábitos entrañables de las familias, le

---

<sup>6</sup> Cf. Belem Clark de Lara, “Capítulo II. ‘Por qué darle a lo efímero del periódico la eternidad del libro’”, en *Tradición y modernidad*, p. 81.

<sup>7</sup> S. Rotker, “Capítulo I”, en *Fundación de una escritura*, p 16 [p. 19] (En adelante indicaré entre corchetes las páginas correspondientes a la reedición de este libro que publicó el Fondo de Cultura Económica en 2005 bajo el título *La invención de la crónica*, para facilitar la consulta. Cabe señalar que esta edición a penas contiene algunas variantes como el título de los capítulos y la adaptación de algunas frases de la escritora venezolana).

<sup>8</sup> C. Monsiváis, “Nota preliminar” a *Antología de la crónica en México*, p. 7.

informa al resto del país los lujos y novedades de la capital, y contesta a su modo la pregunta básica: *¿Qué somos?*<sup>9</sup>

Mientras tanto los cronistas “consiguen lectores, fortalecen las publicaciones y contribuyen a la identidad social, pero en un género sin salidas épicas”.<sup>10</sup> En este sentido, Belem Clark de Lara postula que:

Dentro del proceso cultural, los escritores del último tercio del siglo XIX fueron capaces de hacernos entender, a través de la tirantez de sus discursos, las tensiones socioculturales del momento; sus elementos expresivos, sufriendo alteraciones y adaptaciones, generaron una práctica discursiva ambigua capaz de comunicar asimismo una imprecisa realidad, cuya configuración es la crónica que, como forma integradora de la cultura, se manifestó como un género que cobró vida al denunciar abiertamente la dualidad del poeta-periodista, su lucha entre las necesidades de manifestarse y las de tener un *modus vivendi*, convirtiéndose así en el tipo de discurso preferido a finales del siglo.<sup>11</sup>

Igualmente, podemos mencionar las afirmaciones de Susana Rotker sobre la faceta de Martí como cronista, donde precisa que este género:

[...] por sus características era exactamente la forma que requerían los nuevos tiempos; en ella se producía la escritura de la modernidad. Según los parámetros martinianos tenía inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ellas [...].<sup>12</sup>

[...]

[Pues] suele concentrarse en detalles menores de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. Se permite originalidades que violenten las reglas del juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo. Las crónicas no respetan el orden cronológico, la credibilidad, la estructura narrativa característica de las noticias, ni la función de contestar las seis preguntas básicas: qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué.<sup>13</sup>

De modo que, entre la variedad de asuntos a los que la crónica fue dedicada, se encuentra el gran escenario decimonónico: el teatro, así como la *flânerie* entre las calles citadinas, junto con los acontecimientos sociales del momento; la crónica de espectáculos es, pues, el resultado de la presencia del artista frente a la escenificación del mundo. El cronista “observador innato [...] fue más allá del fenómeno escénico y, más que una visión anodina de la realidad, prolongó la representación del

---

<sup>9</sup> C. Monsiváis, “Ignacio Manuel Altamirano, cronista”, en I. M. A., *Obras completas VII*. Crónicas I, pp. 14-15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>11</sup> Cf. Belem Clark de Lara, *op. cit.*, p. 83.

<sup>12</sup> S. Rotker, “Capítulo V”, en *op. cit.*, p.160 [p. 148].

<sup>13</sup> S. Rotker, “Capítulo VI”, en *op. cit.*, p. 252 [p. 226].

espectáculo a la representación de la sociedad y cifró su punto de atención en esa dualidad –vida y espectáculo– que conformaba su cotidianidad”.<sup>14</sup>

Éste es el encuentro entre el “discurso literario y el periodístico”, la exposición de las “contradicciones no resueltas de un momento de quiebres epistemológicos, contagios culturales, profesionalización del escritor”, la modernidad contenida en ella gracias a los vínculos de la crónica con la nueva industria del periodismo que nacía.<sup>15</sup>

Debe mencionarse que, en una primera etapa alrededor de la década de 1860, no existía un público lector latinoamericano tan avezado como el europeo; incluso en el caso de los espectáculos, para aquel auditorio lo mismo daba asistir a actos civiles, políticos, militares o histriónicos, de entretenimiento o lúdicos, pues para ellos tenían el mismo nivel de espectáculo y atención. Ignacio Manuel Altamirano será uno de los primeros escritores mexicanos que se interese por educar al público, literariamente hablando; esto por medio de su plan nacionalista que, sin embargo, seguía viendo a la obra literaria y al teatro como instrumentos didácticos.

Para mí el teatro es una escuela, no sólo de buen gusto [...]; sino de virtud y de progreso, ésta es la esencia, [...] debe discutir los intereses de la humanidad, debe formar el espíritu de un pueblo, debe procurar su perfeccionamiento.

Algunos, casi todos, opinan que el teatro no corrige los vicios; convenido. [...] Pero el teatro, sin duda alguna, puede discutir, puede enseñar, puede inspirar grandes ideas [...]; el teatro, en suma, desempeña un papel importante en el movimiento regenerador del mundo.<sup>16</sup>

Cabe señalar también que el estilo que se esperaba del autor nacionalista en sus crónicas era “una voz autónoma, con estilo e ingenio personales, que le impedían hacer coro ni con los aduladores ni con los detractores del mérito ajeno”;<sup>17</sup> esto es, que debía practicar la imparcialidad frente al espectáculo presenciado.

Ahora bien, las crónicas pueden funcionar como termómetro social para dilucidar el paso de una crónica que describe, relata y enseña, a una que deleita, diserta, y genera sensaciones. Será, pues, bajo

---

<sup>14</sup> Yolanda Bache Cortés, “Introducción” a *Manuel Gutiérrez Nájera: cronista de teatro*, p. XI.

<sup>15</sup> Cf. Anibal González, “Capítulo II”, en *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 64.

<sup>16</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “El suplicio de una mujer”, en *El Federalista*, (20 de mayo de 1876), p. 2

<sup>17</sup> Héctor Azar, “Las crónicas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano”, en I. M. A., *Obras completas x. Crónicas teatrales I*, p. 20.

estos presupuestos sobre el género crónica que se le consideró un texto de carácter periodístico híbrido cuyo tema se centra en hechos de actualidad. Sin embargo, aún no ha sido definida como género, ya que sólo se apuntan características que resultan muy generales (su carácter de actualidad, descriptivo y periodístico), sin darle forma a una tipología, pues en esta definición caben otros géneros de carácter periodístico-literario de la época como el cuadro de costumbres, el ensayo, el artículo de opinión, la revista, entre otros.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> En esta tónica Dorde Cuvardic al habla de la escena-cuadro como una técnica compartida por el Costumbrismo y el Modernismo, utilizada por el primero para sus crónicas y, sobre todo, sus cuadros de costumbres y, para el segundo, en sus crónicas de la *flânerie*. Asimismo señala que justo el punto en el que ambas estéticas se tocan es en ser una “escritura urbana” que intenta describir su entorno, separándose en el uso de recursos y en objetivos (D. Cuvardic, “Capítulo 2. La técnica de la escena (cuadro) en el costumbrismo y el modernismo”, en *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, pp. 257-270.

### 1.1.2. DE LA CRÓNICA CONSIDERADA COMO UN GÉNERO DECIMONÓNICO

Ahora bien, es innegable que en el panorama político de la primera mitad del siglo XIX los literatos hicieron uso de la pluma y la espada. La escritura fue una de las formas de luchar por la independencia y la reconstrucción de sus países. Lamentablemente, ni Martí ni Casal verían una Cuba independiente.

La modernidad experimentada por toda América y, en particular, por México y Cuba en el último tercio de aquella centuria modificó de cierta forma la tarea del escritor, ya que, si bien siguió pareciendo el eterno ocioso que quería dedicar su vida al arte, buscó la manera de sobrevivir en aquel sistema –a veces por medio de cargos públicos– y pugnó por la profesionalización de su labor escritural; o en casos excepcionales mantuvo la escritura como una trinchera dónde expresar sus ideales.<sup>19</sup> Lo anterior, lo orilló a entrar en el cauce mercantil por medio de las publicaciones periódicas –boletines, gacetas, periódicos y revistas– que, en un principio, sirvieron como medio de divulgación de escritos políticos, para más tarde dar entrada a las obras literarias extranjeras y posibilitar la publicación “a un tiempo [de] varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, todo obra de jóvenes mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día”.<sup>20</sup>

Con la renovación de los valores de acuerdo con los ideales del sistema capitalista, el escritor perdió no sólo la dignidad que le otorgaba ser formador de la patria, sino también el patrocinio que antes se le brindaba para lograrlo; ser poeta constituyó una penuria, porque no se entendía su labor creativa, algo a lo que Gutiérrez Nájera manifestó su oposición: “lo que llamáis pereza, es el pudor. Lo que llamáis ociosidad, es el trabajo latente”.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Esta situación la resume Belem Clark de Lara en el siguiente fragmento: “La literatura, propiamente, no era considerada como una profesión, sino como una vocación, de modo que los hombres de letras, de manera coherente con esta certidumbre que en realidad su circunstancia les impuso, se convirtieron en periodistas o en maestros, actividades que, por otro lado, les permitieron ganarse el sustento” (B. Clark De Lara, “La profesionalización”, en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 46).

<sup>20</sup> I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Soñar es crear y crear es trabajar”, en *Divagaciones y fantasías*, p. 114. Como los modernistas mexicanos que no viajaron, Julián del Casal fue paseante en su ciudad natal, La Habana. En el caso martiano, serán las calles neoyorkinas las que configuren su ser contemplativo, ahí será donde desarrolle sus páginas de *flâneur* de la vida moderna (cf. Dorde Cuvardic García, “El Flaneur y la Flanerie en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 36, núm. 2 (consultado en: <https://doi.org/10.15517/rfl.v36i2.1105>))

A pesar de su circunstancia precaria, el poeta latinoamericano quedó fascinado por la urbe, en el caso mexicano aun cuando su único “bulevar” era la calle de los Plateros, el escritor se las arreglaba para transformarse en *flâneur*. Así, mirar a su alrededor se convirtió en un arte:<sup>22</sup>

Después de examinar ligeramenta las torcidas líneas y la cadena de montañas del nuevo mundo por que atravesaba, volví los ojos al vagón. Un viejo de levita color de almendra meditaba apoyado en el puño de su paraguas. No se había rasurado. La barba le crecía ‘cual ponzoñosa hierba entre arenales’. Probablemente no tenía en su casa navajas de afeitar... ni una peseta. Su levita necesitaba aceite de bellotas.<sup>23</sup>

Ese vate moderno devino también en *voyeur* de una ciudad ideal y fantasma, existente únicamente en su imaginario, pues en la realidad ésta sólo abarcaba una calle y muchas de las veces unos cuantos lugares de ella como los bares o cafés; así lo atestiguó Ciro B. Ceballos al recordar a Alberto Leduc: “Él me llevó a las redacciones de los periódicos, a los cafetines, a las cervecerías, a las bibliotecas, a todos los puntos de conjunción de los hombres de pensamiento y de saber”.<sup>24</sup> Era una urbe etérea “creada de retazos de textos literarios, de revistas de modas, de almacenes de novedades, museos, y de los reflejos miméticos de sus propias ciudades”.<sup>25</sup> En el caso específico de los escritores modernistas, detrás de cada una de estas metrópolis, espejo de París o de otras grandes capitales, estaban los espacios imaginarios como el de los colaboradores de la *Revista Moderna*: “Iban los siete trovadores por el viejo camino de Turania, mojados por la lluvia, pero reconfortados por un sol de alegría; con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo”.<sup>26</sup>

Justamente en ese espacio urbano entre real e imaginario de la década de 1880, los poetas ya vendían sistemáticamente su escritura como periodistas, impulsados muchas veces por la necesidad y por la falta de desarrollo de la industria editorial, que, otras tantas ocasiones, los llevó a financiar la publicación de sus libros. Se convirtieron, así, en redactores de artículos, en varios casos no sólo de un periódico, sino de varios a la vez; sus “escritos, como todas las mercancías, [sufrieron] la ley de la oferta

---

<sup>22</sup> Altamirano también usó este término para describir la “manera de caminar por las calles de la ciudad, gozando de la variedad de espectáculos que ésta ofrece” (I. M. Altamirano, *Obras completas XX...*, p. 415).

<sup>23</sup> M. Gutiérrez Nájera, “La novela del tranvía”, en *Obras XII...*, pp. 345-353; *loc. cit.* p.347.

<sup>24</sup> C. B. Ceballos, “Alberto Leduc”, en *En Turania...*, p. 184.

<sup>25</sup> Cristóbal Pera, “I. La recepción de la imagen de París en Hispanoamérica en el siglo XIX”, en *Modernistas en París...*, p. 41.

<sup>26</sup> J. J. Tablada, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores de la *Revista Moderna*”, en *Obras completas*, v, p. 98. También debe tomarse en cuenta el nombre de la recopilación de retratos o semblanzas, *En Turania*, de Ciro B. Ceballos.

y la demanda”,<sup>27</sup> como en el caso de Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal, José Juan Tablada, así como de muchos otros.

En ese sistema de producción los escritores modernos se consideraban a sí mismos *chroniqueurs* y no simples *reporters*.<sup>28</sup> Los “géneros chicos” aparecieron como una respuesta para ayudar al buen aprovechamiento de los pequeños espacios de los que disponían en su nueva profesión y, de igual forma, como laboratorio de escritura. En el caso de los modernistas, aunque éstos no pretendieron mantener unido su trabajo a su arte, los temas y las formas del último se vieron influidas por el contacto con su realidad inmediata, al tiempo que la manera de redactar noticias se contagiaría de la modernidad literaria. La obra de Gutiérrez Nájera es sin duda el ejemplo paradigmático de dicho proceso; éste encontró “el justo medio [...] en la crónica ensayo –mitad obra de arte y mitad mercancía– [...], medio de expresión acorde tanto a su propia problemática como a las necesidades de su público lector que le exigía información de un mundo convulsionado por la modernidad”.<sup>29</sup>

Muchas de las veces no vieron como un ideal el vivir de su escritura no literaria, no por el ingreso que representaba, sino por el tiempo que restaba a su propio trabajo literario:

¡Sí!, el periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando en nada, los aplausos efímeros de la muchedumbre, se sienten poseídos del amor del arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excremencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de su lectores. Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad [...]. Así el periodista, desde el momento que comience a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano, si es monárquico, en libre pensador, si es católico, en anarquista, si es conservador. Omíto hablar de las mil tareas pequeñas del periodismo, las únicas a que pueden aspirar aquí los jóvenes literatos, por ser demasiado larga la enumeración de todas ellas. Básteme decir que algunas, como las inherentes a las secciones ínfimas, no sólo son atrofiantes, sino envilecedoras. El periodismo puede ser, dado el odio que en él se respira hacia la literatura, la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra mesa y el vino en nuestro vaso [...]. Sé que es más provechoso, como dice Zola, emborronar cuartillas en una redacción que mascar ensueños en una buhardilla, pero eso será en la magnífica Francia,

---

<sup>27</sup> M. Gutiérrez Nájera, “La protección a la literatura”, en *Obras I...*, pp. 65-67, *loc. cit.* p. 65.

<sup>28</sup> Al respecto perfila Françoise Pérus que existían dos tipos de prensa desarrollándose en las publicaciones periódicas de Latinoamérica: “la de carácter doctrinal, de estilo francés, dirigida a un público más «selecto», y la de información, basada en la noticia y la sensación, de estilo norteamericano, dirigida a los sectores medios de reciente constitución”. Y, aunque la autora afirma que dedican sus esfuerzos sólo a la primera en este afán de *chroniqueurs*, el público al que finalmente debieron dirigirse fue al conjunto de ambos sectores entre los que se repartía la mayor población alfabetizada (F. Pérus, “Capítulo IV”, en *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo*, pp. 67-105; *loc. cit.*, p. 94).

<sup>29</sup> B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XIII...*, p. LXXV.



donde el periodista tiene que ser un literato, no en la infortunada Cuba, donde sólo es, salvo excepciones, el antípoda de su cofrade parisiense. Escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura, pero, a cambio de esto, ¡cómo se aprende a cortejar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que se ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás!<sup>30</sup>

Sin embargo, pese a sus sentimientos encontrados, entre las ambiciones de todo escritor se hallaba la de publicar sus obras en forma de libro, cuya edición muchas veces, como se menciona, era financiada por ellos mismos, por sus amigos o por algún buen mecenas convencido de su obra o compadecido por el estado del arte nacional. Como resultado de esta situación, los escritores mexicanos propugnaron por la creación de academias parecidas a las europeas, donde se incorporaran los literatos para recibir protección monetaria del gobierno; empero, al no ser rentables, según Ciro B. Ceballos, “las asociaciones de la idea levantada y pura no exist[í]an en la nación”.<sup>31</sup> Ya, también, lo había dicho El Duque Job poco antes:

No hay ningún centro literario de cierta importancia y seriedad. Nadie piensa, nadie escribe, nadie lee.

Aquí, pues, deben venir a socorrernos las acertadas disposiciones del gobierno ¿Cuáles deben ser éstas? Desde luego propongo las siguientes: *creación de un centro literario nacional, sostenido y subvencionado por el gobierno; formación del tratado de propiedad literaria entre España y México; subvención otorgada a una compañía dramática.*<sup>32</sup>

Carentes del apoyo gubernamental y de un público lector interesado en sus obras, los modernistas veían cómo sus “libros se [empolvaban] en las vitrinas de las librerías”.<sup>33</sup> En este sentido, para Ceballos la situación era la siguiente:

La clase media, la menos burguesa, que es la que más lee y relativamente posee mejor ilustración, prefiere cualquier tirada de rimas lloronas a un relieve tallado en diamante por el egregio Díaz Mirón, a un *panneau* Luis XV, o a un kakemono, de esos que parecen trabajados a punta de pincel por Hokusai, que, con tan virtuosa unción artística nos brinda a menudo Tablada, ese tallador de diamantes a quien tanto aborrecen los poetas del hogar, los poetas épicos... y hasta los poetas sentimentales... que son los más melifluos y afeminados de la especie!

La elección no es dudosa.

¿Qué vale una estrofa exornada con guirnaldas de asfódelos... si lleva la firma de Olaguíbel?

¿Qué vale la psicología de Pierrot y sus gatos estudiada por Bernardo Couto y desarrollada con el aticismo que usa Willete en sus inimitables caprichos?

¡Nada!

---

<sup>30</sup> Julián del Casal, “Bustos. Bonifacio Byrne”, en *Prosas I*, pp. 271-275; *loc. cit.*, pp. 271-272.

<sup>31</sup> C. B. Ceballos, “Jesús E. Valenzuela”, en *op. cit.*, p. 79.

<sup>32</sup> M. Gutiérrez Nájera, “La protección a la literatura”, en *Obras I...*, pp. 66-67.

<sup>33</sup> C. B. Ceballos, *ibidem*, p. 80.

Simplemente porque, en nuestra tierra, el gusto literario sólo ensaya pasos embrionarios, y, el arte, el verdadero arte inicia apenas los balbuceos de su palabra cabalística.

Las gentes ricas, no leen, comúnmente porque lo impide el cura prevaricador que las engaña, las prostituye y las roba, o porque, su cultura se encuentra como el termómetro en el polo: ¡bajo cero!<sup>34</sup>

Frente a tal escenario la colaboración en las secciones literarias de algunos periódicos, así como la fundación de revistas literarias se presentó como una opción para asociarse con otros artistas y tener un espacio para publicar sus obras de creación, algunos de los cuales incluso trascendieron fronteras.

Paradójicamente los escritores colaboraban asiduamente con sus crónicas, artículos, columnas de opinión social, política y literaria; de igual forma participaban en las secciones literarias de las publicaciones de mayor circulación en aquella época. Un escritor podía ser pródigo en la escritura, colaboración y publicación en periódicos y revistas (como es el caso de Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal e incluso José Juan Tablada), pero sólo tenía unos cuantos libros editados o ninguno.

Ahora bien, como bien anota Françoise Pérus:

[...] el producto de su primera actividad [la literatura] se dirige sobre todo a los sectores «cultos» de las clases altas, mientras que «las notas amenas, los comentarios de actualidad, la crónica social, los perfiles de personajes célebres o artistas [nacionales o extranjeros], las descripciones de viajes de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo, la crítica de espectáculos teatrales o circenses», se dirige a un público más elástico y tal vez más ambiguo; en todo caso menos culto (y cumple una función ideologizadora más directa).<sup>35</sup>

De modo tal, que el destinatario inmediato de las colaboraciones literarias fueron en un principio los propios escritores, sin importar la tendencia estética que prefirieran éstos o apoyaran. Incluso la creación de o participación en polémicas solía generarse de un espíritu donde su libre opinión, su creatividad y sus estrategias de venta devenían en un sólo objetivo: crear una estética siempre nueva; empero, los miembros del Modernismo deseaban ir más allá y anhelaban que sus obras llegaran a un lector “distante en tiempo y espacio, prácticamente desconocido en México, pero vanguardista dentro del continentalismo que el arte moderno inauguraba”,<sup>36</sup> ese receptor “ideal”, como puede observarse, era un reflejo de ellos mismos.<sup>37</sup> A lo cual se debe sumar el fugaz cambio de la prensa de principios del siglo

---

<sup>34</sup> C. B. Ceballos, *ibid.*, pp. 18-20.

<sup>35</sup> F. Pérus, *op. cit.*, p. 94.

<sup>36</sup> M. Bazant, *op. cit.*, p. 227.

<sup>37</sup> A esto podemos agregar que “las obras de lectura nos brindan en buena medida las aspiraciones e inquietudes culturales de un pueblo. Es sintomático no sólo el contenido, sino el número de ejemplares que se imprimen de un determinado

XIX con sus editoriales políticos al predominio de reportajes y noticias del último tercio, pues ya para 1890, aunque podríamos afirmar que desde la década anterior, ésta “se dirigía a un lector no especializado, pasivo en términos políticos y mucho más interesado en la tragedia conyugal o el reportaje policiaco del momento, que en doctas y sabias reflexiones doctrinarias y políticas”.<sup>38</sup> Sumado a que el lector decidía que “luego [de ser leído], se arroja el periódico como inservible, y el libro, que sirve para siempre, se queda empolvado en el estante de las bibliotecas”.<sup>39</sup> Aunque debe tomarse en cuenta que también tenían un importante público femenino al que, en el caso de los cronistas referidos en el estudio, dedicaban sus artículos y crónicas con diversas menciones.<sup>40</sup> Al decir de Ángel Rama sobre Rubén Darío “los recursos literarios de una y otra página [de sus crónicas escritas para *El Heraldo*] son los mismos y es el mismo principio –que ya estaba en Del Casal y en Gutiérrez Nájera–: crear un periodismo expresivo de las circunstancias espirituales y vitales por las que pasa el grupo social, preferentemente femenino, de un determinado país”.<sup>41</sup>

Cabe mencionar que la lectura femenina devendrá en “una forma de rebelión contra los valores del mundo burgués y, también, en un cuestionamiento de los valores literarios que en él se amparan”, pero al mismo tiempo que los modernistas incorporaron al público femenino sus lectores pusieron en

---

periódico, revista o libro. La misma presentación tipográfica es importante porque nos indica la apreciación estética del momento” (M. Bazant, “Lecturas del Porfiriato”, en *op. cit.*, p. 205).

<sup>38</sup> Alberto del Castillo Troncoso, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en *La república de las letras*, tomo II, pp. 105-118; *loc. cit.*, p. 111.

<sup>39</sup> Ignotus [Manuel Gutiérrez Nájera], “El periódico moderno”, en *El Universal*, t. X, núm. 125 (4 de octubre de 1893), p. 2.

<sup>40</sup> Las aspiraciones de la nueva burguesía americana la condujeron a imitar conductas europeas o a anhelarlas, de modo que para las mujeres el *dolce far niente* sería una manera de adentrarse en el mundo de la refinación europea, leer y estar al día con respecto a la moda formaba parte de ese “querer ser” (cf. José María Martínez Domingo, “El público femenino del Modernismo: de la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, núms. 194-195, enero-junio 2001, pp. 15-29). Al respecto véase también el estudio ampliado de J. M. Martínez, *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*; así como también el apartado “Nervo y las lectoras”, en Amado Nervo, *Tres estancias narrativas*, pp. 19-21.

<sup>41</sup> A. Rama, *Rubén Darío y el Modernismo*, p. 78.

entredicho su rebeldía con respecto al sistema, pues finalmente servían a un lector burgués;<sup>42</sup> así como en “la formación paulatina de nuevos grupos de población lectora”.<sup>43</sup>

Asimismo, Francisco Javier Blasco, al hablar de los textos que generó Gómez Carrillo para una revista femenina, explica la preferencia de los autores modernistas por dirigirse a la mujer en sus crónicas. En general, el análisis toma en cuenta los detalles en los que el autor modernista se detiene y de ahí concluye:

A pesar del aire intrascendente de estas crónicas, en las páginas de *La mujer y la moda* hay todo un tratado de estética moderna, o mejor modernista; tratado que podemos cifrar en los siguientes puntos:

1. Valoración del arte por encima de la naturaleza, lo que resuelve en un aprecio mayor de la elegancia que de la belleza:  
[...]
2. Preeminencia de lo frívolo, lo pequeño, lo delicado, lo superficial, lo ornamental, sobre lo grave, lo magnífico, lo serio, lo profundo o lo esencial.  
[...]
3. La clave última de esta estética, que valora lo frívolo por encima de lo grave y que exalta la preeminencia del arte sobre la naturaleza, radica en la valoración del producto estético en función de su capacidad para mover al espectador. Para emocionarlo.<sup>44</sup>

De su análisis se infiere la gran trascendencia que tiene para los modernistas lo artificial, lo perecedero (como la moda) y lo sensual, que como para Baudelaire estaría contenido en la figura de la mujer y los supuestos culturales de aquel siglo.<sup>45</sup>

Sin embargo, las diferencias entre el lector que los modernistas deseaban, el que suponían y el que realmente existió, hacen difícil dilucidar a quién iban dirigidas realmente sus obras, aunque en sus publicaciones cotidianas, aquellas que realizaban para vivir, las crónicas y artículos escritos en la

---

<sup>42</sup> J. M. Martínez Domingo, “La prosa de Manuel Gutiérrez Nájera: El público femenino del Modernismo”, en *Actas XIII Congreso AIH*, t. III, pp. 233-241; *loc. cit.*, p. 234. Debemos entender a su vez que “El escritor varón modernista entiende a la mujer lectora como perteneciente a un mundo ajeno o distinto al tráfico comercial, al de los valores del pragmatismo burgués o capitalista” (*Ibidem*, p. 234).

<sup>43</sup> Lucrecia Infante Vargas, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX”, en *La República de las letras*, t. I, pp. 183-194; *loc. cit.*, p. 185.

<sup>44</sup> F. J. Blasco, “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, en *El Modernismo...*, pp. 28-29.

<sup>45</sup> Al respecto, Martínez Domingo plantea que la tensión entre lector y escritor (esto es donde el horizonte de expectativas se toca) genera en el escritor modernista la necesidad de “aproximar su texto a los parámetros receptores de un público acostumbrado a alternar mirada y lectura en el proceso de asimilación del contenido global de esas publicaciones. En este sentido, el recurrente sincretismo artístico y sensorial del Modernismo no debería verse sólo a partir del intenso esteticismo personal de los escritores sino también como producto de esa convivencia diaria y en el mismo espacio de dos distintos procesos decodificadores” (J. M. Martínez Domingo, *op. cit.*, p. 23).

imprensa y borroneados en las piernas, contaban siempre con un público insatisfecho que debía contentarse, pues

El público es un ser perfectamente fantástico; un maniquí que nosotros mismos componemos y cuya naturaleza cambia y se transforma, como el termómetro, como el corazón de una coqueta. Hechura nuestra, posee nuestras propias debilidades y nuestras mismísimas flaquezas. Es un cierto todo que no es nada, y una especie de nada que lo es todo, como el iris ostenta todos los colores.<sup>46</sup>

Julián del Casal dio cuenta de la recepción de la prensa en La Habana en uno de sus artículos, donde la facilidad de fundar publicaciones está abierta, pero con su éxito sujeto a la demanda y popularidad entre los lectores:

Desde hace algún tiempo, hemos adquirido una costumbre esencialmente británica: la lectura de los periódicos. Si salís a la calle, al brillar el sol, veréis sentados en las puertas de los establecimientos a acaudalados comerciantes, con el traje del trabajo, leyendo ansiosamente, ora en voz alta, ora en voz baja, los diarios matinales. Si detenéis el paso, al cruzar delante de una casa de familia, veréis también, tras las rendijas de las persianas, al jefe del hogar, arrellanado cómodamente en ancha butaca, recorriendo las líneas del periódico que sostienen sus manos. Tanto el comerciante como el padre de familia, no pueden dedicarse con verdadero gusto a sus ocupaciones diarias, si no han leído previamente los periódicos. La lectura de los diarios es una de sus primeras necesidades. Sólo se alimentan intelectualmente de periódicos. También es cierto que por ello no se olvidan de que saben leer. Durante la mayor parte del día, oiréis igualmente, ya en la calle, ya en vuestro hogar, los gritos de innumerables vendedores de periódicos que circulan por la ciudad. Casi todos los que se dedican a la venta son pilluelos ágiles, semejantes a los de Londres, que meten el periódico por los ojos, conocen el contenido de los artículos, interrumpen la marcha de los carruajes, ofrecen proporcionar los números prohibidos y se cuelgan de los ómnibus, a riesgo de golpes mortales, como racimos humanos.<sup>47</sup>

A este respecto concuerdo con la opinión de Klaus Meyer-Minneman, expuesta en su obra sobre la novela hispanoamericana donde indica:

Ante todo es difícil vincular al lector real con el buscado por el autor. El lector no suele ser una dimensión vacía para el creador de una obra literaria, sino una figura que éste cree hallar en la realidad, o al menos ser capaz de imaginársela. Justamente eso otorga al historiador [literario, en este caso al intérprete] el derecho de preguntar por el grupo de lectores que son el objetivo del escritor; aun así, debe guardarse de proyectar –sin un previo examen minucioso– los rasgos distintivos del lector que buscó el autor (rasgos obtenidos con la interpretación) hacia un público real. Del hecho de que sólo se encuentre al lector buscado por el autor a través de la reconstrucción del sentido, se sigue que no puede explicársele de la misma forma que al público real o posible. Más bien, uno y otro sólo pueden relacionarse con mucha cautela, en un vínculo que dentro de nuestra investigación se dificulta aún más porque sólo en esbozo existe hoy una sociología histórica del lector hispanoamericano.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> M. Gutiérrez Nájera, “En secreto”, *Obras XII*, pp. 55-60; *loc. cit.*, p. 56.

<sup>47</sup> J. del Casal, “La sociedad de La Habana. La prensa”, en *Prosas I*, pp. 145-148; *loc. cit.*, pp. 145-146.

<sup>48</sup> K. Meyer-Minneman, “Prefacio”, en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 64.

La cita anterior deja ver la importancia que tiene conocer quiénes leían, qué leían y a quiénes estaban dirigidos los textos tanto en periódico como en libros y revistas. Al parecer el mensaje de las obras de estos autores iba dirigido, por un lado, a un lector ideal, artista, que comprendía el contenido velado de sus obras y, por otro, al real, que incluía al grueso del público —o sea, los que sabían leer, sobre todo el burgués—, que quizá no comprendía el trasfondo de sus escritos, pero al cual buscaba iniciar en la experiencia estética a través de los recursos literarios. Con ello se llevaría a cabo lo que Tablada llegó a expresar, al decir que “la oscuridad de la poesía es un factor deseable porque crea una zona de protección entre el arte puro y el fácil ideal burgués”,<sup>49</sup> brindándole un nuevo nivel y profundidad a la prensa de consumo de la época. Esto, lo afirmo tomando en cuenta que:

La actividad creadora que forja un cuento es acontecimiento estético en la medida en que se establece la estrecha relación entre conciencia artística autorial y conciencia artística lectora, conciencias participativas que se encuentran en la creación de ese hecho estético particular. El puente en el que se cruzan ambas fuerzas creadoras es la propuesta de mundo que constituye el contenido artístico de la obra.<sup>50</sup>

De manera que la forma crónica que había nacido de la modernidad misma para relatar los acontecimientos más actuales, gracias a que era capaz de hibridarse con diferentes formas textuales, para un público no especializado sirvió a los escritores como vehículo de su mensaje y, en específico, a los que se buscaban retratar y revivir la experiencia estética por medio de los sentidos.

---

<sup>49</sup> Serge I. Zaïtzeff, “José Juan Tablada en Venezuela: una aproximación”, en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 534-535, vol. 50 (julio-agosto de 1995), pp. 28-32; *loc. cit.*, p. 29.

<sup>50</sup> Martha Elena Munguía Zataráin, “II. Composición artística del cuento”, en *Elementos de poética histórica*, p. 85.



## 1.2 CRÓNICA Y CRÍTICA

La situación presentada hace necesario mostrar cómo se ha tendido a ver a la crónica; aunque ciertamente todos los especialistas referidos señalan la necesidad de retomar la crónica como un género literario, para estudiarla y tipificarla, no lo han conseguido de manera cabal, sobre todo en el caso modernista.

Ya en 1975 Oksana María Sirkó había denotado que debía estudiarse más a fondo la prosa modernista por medio de la crónica como una fuente primaria de la profesionalización de la escritura; además de reconocer en José Martí y Gutiérrez Nájera a los iniciadores del Modernismo.<sup>51</sup>

Aníbal González en 1984 con *La crónica modernista hispanoamericana* y Susana Rotker en 1992 con *Fundación de una escritura* datan el origen del género a finales del siglo XVIII y principios del XIX; nacido por partida doble del periodismo inglés y de la *chronique* francesa.<sup>52</sup> Ambos señalan que es un género periodístico de carácter híbrido y moderno, retomado en el mundo hispánico primero a través de los cuadros de costumbres; por supuesto, en las menciones se encuentran en un lugar privilegiado las obras de Mariano José de Larra y Ricardo Palma. Sin embargo, ninguno de los dos explica el proceso que llevaría al texto a convertirse en el género decimonónico: crónica o, mejor aún, en la crónica modernista en la que para ellos cabe desde el “Prólogo” al *Poema del Niágara* de Martí, hasta *Los raros* de Rubén Darío; sin tomar en cuenta sus antecedentes en la tradición literaria hispanoamericana que van desde las crónicas medievales, hasta las crónicas de Indias, pues este género, como bien indica Diana Esteba Ramos,

A diferencia de lo que ocurre con la noticia y con el reportaje, que son géneros nacidos propiamente del periodismo, la crónica ya estaba constituida como género cuando aquel la adoptó y así la ha usado desde el inicio como un modelo de suceso que no requiere la estrictez informativa de la noticia, pero que tampoco se alinea junto con los géneros de opinión. Además, la crónica se sirve de unas herramientas y

---

<sup>51</sup> Cf. O. M. Sirkó, “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”, pp. 72-73.

<sup>52</sup> A. González, “Capítulo II”, en *op. cit.*, pp. 64-65. S. Rotker, “III. Los antecedentes de la crónica”, en *op. cit.*, pp. 128-134. [pp. 123-124]. Cabe Señalar que Aníbal González repetiría sus opiniones en 1995 por medio del artículo “Crónica y cuento del modernismo”.



recursos literarios que contribuyen al placer estético que se obtiene con su lectura y la singularizan también dentro de los géneros periodísticos.<sup>53</sup>

Por su parte, Yolanda Bache Cortés, tanto en sus estudios introductorios a *Crónicas y artículos de teatro II y III* de Manuel Gutiérrez Nájera (1984 y 1998, respectivamente) como en su tesis de maestría en 2007, parte de los presupuestos antedichos, sin agregar nada en especial a la tipología de la crónica, aunque sí al estudio específico de los textos najerianos.<sup>54</sup> De igual manera, en la tipología textual que crea e incluye en *Crónicas y artículos de teatro II* (1984) podemos notar la dificultad de definir de manera general las crónicas, por ello las divide en: a) Gacetillas, b) De circunstancias, c) Medallones, d) De recreación, e) De crítica temática y f) Teatral; al mismo tiempo, indica que existe “un tipo especial de texto que [...] nos es difícil aceptarlo como crónica propiamente dicho pues su carácter literario y crítico lo ubican definitivamente como ensayo”,<sup>55</sup> aspecto que, por el contrario a Aníbal González le parece distintivo de la crónica modernista. Una vez más podemos notar la dificultad de hacer definiciones generales sin tomar en cuenta las particularidades y objetivos de los textos.

Para 1985, Ana Elena Díaz Alejo, en su “Introducción” a la antología *Espectáculos*, agrega que el gesto definitorio de estas crónicas najerianas son sus “dos funciones: la de información y la de crítica” coincidiendo así con lo propuesto por Aníbal González.<sup>56</sup>

Florence Toussaint escribe un breve artículo, “Las crónicas de cuatro poetas del Modernismo” (1994), donde denota la necesidad de estudiar a fondo la prosa modernista no literaria, pues según ella, “otorga menos oportunidades al escritor de ‘desentrañarse’ o eludir las realidades del momento”; sobre todo se refiere a cuatro poetas fundamentales para ella en la doble labor de escritor-periodista: Manuel

---

<sup>53</sup> D. Esteba Ramos, “La crónica periodística: un género para explotar en la clase de E/LE”, en *Actas XLII (AEPE)*, pp. 1-2.

<sup>54</sup> Es de vital importancia para el presente estudio, hacer notar que los volúmenes *Crónicas y artículos de teatro* de Manuel Gutiérrez Nájera no sólo incluyen crónicas, sino también algunos textos que se adhieren más con la revista, con la noticia, con el ensayo y, por supuesto, con el artículo. En el estudio, Yolanda Bache Cortés los agrupa sin importar sus diferencias textuales. Se debe destacar también, que éste es uno de los motivos por los cuales no todos los textos contenidos en dicho rescate han servido para el presente análisis. Lo anterior tiene que ver con que este proyecto está basado en un catálogo temático realizado Erwin K. Mapes, estudio cedido al proyecto Obras Completas de Manuel Gutiérrez Nájera (Cf. “Nota a la presente edición”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras III*, p. VII).

<sup>55</sup> Y. Bache Cortés, *op. cit.*, p. XLII.

<sup>56</sup> A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, p. 20.

Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Salvador Díaz Mirón y José Juan Tablada. Además de citar algunos de los periódicos en los que a su parecer publicaron más los autores.<sup>57</sup>

Gracias a la puntual revisión hemerográfica de Esperanza Lara se cuenta con el más completo de los catálogos sobre la obra de José Juan Tablada, en cuyo libro la autora hace separaciones intuitivas de los textos de Tablada según los géneros que ella considera que cultivó el autor mexicano; sobre la prosa apunta: “Para Tablada, como para muchos otros modernistas, la crónica es un juego en el que se cruzan grandes discursos líricos con sucesos reales. En la prosa tabladiana esto es frecuente”.<sup>58</sup>

Oscar Rivera-Rodas, en su análisis del discurso estético y la modernidad en Gutiérrez Nájera de 1997, parte de la premisa de que las dos operaciones más importantes del Modernismo fueron:

[...] la *fragmentación discursiva* que provoca una pluralidad textual en la unidad del cuerpo principal, dentro del cual los subtextos establecen relaciones intratextuales e intertextuales; y la *reflexividad discursiva* que da lugar a la apertura simultánea de instancias enunciativas que instalan entre ellas relaciones metatextuales [...]. Esas estructuras permitirán a los escritores de la nueva centuria rechazar los conceptos de la unidad de la obra y del prestigio del autor.<sup>59</sup>

De modo que en su revisión sobre la crónica, señala que tratará justamente el fenómeno de la reflexividad discursiva en los textos del autor en los que habla del quehacer escritural, para después pasar a las crónicas sobre teatro, sin distinguir entre las revistas y los artículos del mismo tema. En específico menciona los textos najerianos en los que hay hibridación con el relato; esto es, donde el narrador gira su vista del escenario a los palcos comenzando a imaginar historias o, incluso, aquellos donde Gutiérrez Nájera reconoce no haber asistido a la función para escribir a cambio alguna narración de carácter ficticio. A esta capacidad narrativa la llamó Rivera-Rodas “transgénica” y al tipo de crónica la nombró “metacrónica”. Para el autor las operaciones mencionadas contenidas en las prosas de los autores de la época, les darían su carácter de modernistas, pero no toma en cuenta otras características del estilo.

---

<sup>57</sup> F. Toussaint, “Las crónicas de cuatro poetas del Modernismo: fuentes para su estudio”, pp. 57-59.

<sup>58</sup> E. Lara Vázquez, “Capítulo III”, en *La iniciación poética de José Juan Tablada*, p. 124.

<sup>59</sup> Rivera-Rodas, Óscar, “Discurso estético y modernidad en Gutiérrez Nájera”, en *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2 (1997), pp. 625-653; *loc. cit.*, p. 649.

Durante el mismo año, José Ismael Gutiérrez escribió un artículo con respecto a la crónica najeriana como género de transición o confluencia entre el periodismo y la literatura; pues para Gutiérrez “la crónica pertenece tanto al periodismo como al medio literario”, además de cumplir con las características citadas por Rama: ser “la expresión de una personalidad literaria, de un estilo, de un modo personal de hacer, de una manera de concebir el mundo y la vida”.<sup>60</sup> Esto la diferencia del artículo periodístico y la noticia en la que los periodistas priman la objetividad, pues los modernistas defienden ante todo “el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad”.<sup>61</sup>

Mientras que, Elvira López Aparicio, en 2001, da por sentado lo que en los volúmenes anteriores de *Crónica y artículos de teatro* de Manuel Gutiérrez Nájera se decía y sólo separa los textos, bajo la denominación general de crónica, por su temática teatral y musical.

Por su parte, Iván Schulman, hablando de la crónica martiana escrita desde Nueva York, señala que:

Martí cultiva el discurso ambivalente y hasta contradictorio —el discurso característico de las modernidades burguesa y estética, narra los actos de progresión y de regresión que observa en los Estados Unidos, incorpora los códigos de lo irracional y lo racional de la sociedad capitalistas.<sup>62</sup>

Ya que para Schulman, si acaso el Modernismo configura su quehacer escritural con un compromiso social acendrado (como ejemplos mayores menciona los textos críticos, que en general son crónicas, de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera), estos temas quedarán reservados a los artículos y las crónicas, mientras que la expresión puramente artística y la experiencia estética permanecerán contenidas en la poesía mayormente y en la narrativa en menor medida.<sup>63</sup>

Belem Clark de Lara, quien reafirma las ideas postuladas por S. Rotker y A. González en su artículo de 2005, reconoce a la crónica como un género, además de que para la autora ésta pasó de lo histórico a lo literario en una suerte de salto del Nacionalismo altamiriano al Modernismo najeriano. De modo

---

<sup>60</sup> J. I. Gutiérrez, “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura”, en *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2 (1997), pp. 597-623; *loc. cit.*, p. 601

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 607.

<sup>62</sup> I. A. Schulman, “Textualizaciones sociales y culturales del proyecto moderno martiniano...”, en *El proyecto inconcluso*, pp. 43-73; *loc. cit.*, p. 44.

<sup>63</sup> Cabe señalarse que Schulman es uno de los pioneros en mencionar esta doble labor del escritor modernista y su capacidad para reconocer los cambios positivos y negativos en su entorno gracias a la modernidad, así como sus habilidades artísticas para asimilar dichos cambios. Esta hipótesis se encuentra contenida ya en el libro “*Las entrañas del vacío*”: *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana* en coautoría con Evelyn Picon Garfield.

que ve en Manuel Gutiérrez Nájera al mayor representante de la crónica modernista; sin embargo, no incluye ejemplos de otros autores cultivadores de la crónica que permitan al lector llegar a la misma conclusión. Finalmente indica que

[...] la crónica de finales del siglo decimonónico se erigió entonces en el espacio de unión entre lo espiritual y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, la ficción y la realidad, y consintió en que el escritor comunicara su angustiosa ambigüedad. En la crónica, el literato se consolidó como poeta-periodista.<sup>64</sup>

En su tesis doctoral *De la crónica al poema en prosa* (2006), Celene García Ávila se refiere a la crónica como

[...] un texto sumamente complejo, pues el cronista se nutre del Objeto de manera directa (cuando relata sus andanzas de *flâneur* o cuando asiste a algún espectáculo y presenta la respectiva reseña) o indirecta (si selecciona las noticias de la misma prensa). Hay, además, la aspiración artística que motiva la presentación de espacios artísticos, sea por la cita de poemas de otros autores, sea por la aproximación al poema en el mismo devenir discursivo o por la creación de mundos ficticios con desarrollo de una trama y con la participación de personajes más o menos delineados.<sup>65</sup>

Sin embargo, no apunta ninguna característica que la configure como un género independiente; ya que su tesis se basa en el postulado de que la crónica najeriana es cercana al poema en prosa, aunque no lo demuestra con su análisis.

En su ensayo de 2008 sobre la crónica casaliana, Ana Vigne-Pacheco, como años atrás lo hizo Susana Rotker, manifiesta lo olvidada que se ha dejado la prosa de Julián del Casal por parte de la crítica, que ha preferido su poesía, lo cual demuestra con la existencia de sólo dos grandes recopilaciones de la prosa casaliana, pero que al mismo tiempo no abarcaron todo por el difícil acceso a las publicaciones o la desaparición de acervos (cabe mencionarse que estos rescates aún ahora siguen siendo los más completos, luego de casi medio siglo de su publicación). Finalmente, como Toussaint, resalta que es en estos textos donde puede testificarse que los escritores finiseculares no vivieron aislados del mundo en su “torre de marfil”.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> B. Clark de Lara, “La crónica en el siglo XIX”, en *La república de las letras*, pp. 325-353; *loc. cit.* p. 353.

<sup>65</sup> C. García Ávila, *op. cit.*, p.

<sup>66</sup> A. Vigne-Pacheco, “Julián del Casal, un cronista habanero *fin de siècle*”, pp. 43-56.

Será Carlos Monsiváis, quien, en su antología *A ustedes les consta* (2010),<sup>67</sup> comience la genealogía de los textos que reunió, mencionando las crónicas de Indias como su antecedente primario y toma en cuenta los comentarios de Alfonso Reyes al respecto.<sup>68</sup>

La crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, pero las inaugura y, hasta cierto instante las acompaña. Fue el empeño de conquistadores, deseosos de perpetuar su fama; de misioneros que, en su contacto con el alma indígena y desdeñosos de la notoriedad, ni siquiera se apresuraron muchas veces a publicar sus libros, y a quienes debemos cuanto nos ha llegado de la antigua poesía indígena; y en fin, de los primeros escritores indígenas que, incorporados ya en una nueva civilización, y aún torturados entre dos lenguas, no se resignaban a dejar morir el recuerdo de sus mayores. Pronto aparece tal o cual encomendero reciente que se distraía, escribiendo, los ocios de su bienestar, o algún catedrático universitario comisionado para juntar noticias.<sup>69</sup>

Asimismo anota el nacimiento y crecimiento de la prensa en Nueva España como un factor que coadyuvó a transmitir las ideologías, que más tarde devendrá en la construcción del ser mexicano por medio del reconocimiento de los cronistas de aquello que parecía o no constituir la identidad nacional; esto es, en los cuadros de costumbres. Pero llega a un punto en el que “en la crónica batallan –de modo sólo en apariencia opuesto– las dos tendencias: el cosmopolitismo y el nacionalismo de los comienzos. El cosmopolitismo halaga al público y el nacionalismo le da cuerpo al orgullo patrio”.<sup>70</sup> En ese mismo sentido apunta cómo la crónica se va transformando en un género eminentemente urbano, así como las características propias de la crónica durante el Modernismo, pues

[...] no sólo indaga los hábitos viejos y nuevos e intenta semblanzas de esos espíritus evanescentes y omnipresentes, lo Nacional y lo Moderno; también es un templo de la prosodia, el espacio donde las cadencias verbales lo son todo, no hay mejor síntesis que una metáfora elaborada y de ser posible vinculada al mundo grecolatino y se escribe para ser leído acústicamente, casi para perdurar en lo efímero, en el intento de justificar al escritor que se dilapida en la prensa.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Tomo en cuenta la última edición corregida y ampliada y no la de 1980 aunque ciertamente es el precedente de dicho estudio.

<sup>68</sup> Debo mencionar que dentro de la modalidad Crónicas de Indias se encuentran las crónicas de la conquista y las crónicas indígenas, las cuales dependen de su autor y perspectiva (Cf. Rubén D. Medina, “La crónica de Indias”).

<sup>69</sup> A. Reyes, “II. La crónica”, en *Letras de la Nueva España*, pp. 38-39. Reyes también indica que generalmente no se incorporan estos testimonios a la literatura mexicana, pero sí a la historia debido a que no existían una identidad nacional ni una expresión nacional, pues México no existía como país.

<sup>70</sup> C. Monsiváis, “Prólogo” a *A ustedes les consta*, pp. 13-60; *loc. cit.*, pp. 37-38.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

Por otro lado, en el estudio de Sophie Bidault de la Calle, *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*, toma como base los trabajos de Aníbal González y Susana Rotker sin aportar o reflexionar demasiado en torno a la crónica o a la crónica modernista, detallando los fenómenos descriptivos por medio de paralelismos con la obra de autores parnasianos y simbolistas franceses tan leídos y admirados por los escritores de aquella corriente, pero sin justificar del todo su influencia. Su análisis se fundamenta en una sola crónica de José Juan Tablada, la cual cita de manera indirecta del ya mencionado artículo de Schulman.

María del Pilar Mandujano, en su amplio estudio de doctorado sobre la prosa tabladiana (2013), menciona sobre todo, a partir de casos ejemplares como Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, la adaptación de los escritores modernistas al medio periodístico, centrando su análisis justo en la perspectiva periodística de los géneros, así como en el enfoque “iconoclasta” de la literatura tabladiana. Para la autora “Tablada encontró en el género de la crónica las mejores posibilidades para las innovaciones, tanto en la forma como en la expresión”.<sup>72</sup>

En 2014, Fernando Barajas realizó un intento de deslinde de la crónica modernista como género. En su tesis de maestría sostiene que la tipología textual se divide según el uso dado al discurso; esto es, los cronistas eligen y desean escribir crónica, lo cual impediría que ésta se convirtiera en cualquier otro género textual. Al mismo tiempo, suma la situación comunicativa de los textos y la situación determinada por los textos mismos. Sin embargo, este análisis sólo ayuda a Barajas para justificar su hipótesis sobre la crónica de crítica textual como testimonio de una lucha de poderes. Su definición se resume en el siguiente párrafo:

Aunque la heterogeneidad es un concepto clave en la construcción de la crónica modernista, no implica que no se pueda decir nada acerca del género –por ser infinitamente variable–, pero tampoco podemos tomar el polo opuesto y definir un género neto y sólido en donde las variaciones sean descartadas. Las crónicas cambian con el tiempo, no sólo porque los valores epistemológicos del grupo y las relaciones de poder cambian, sino también porque pasan por una continua interpretación y palimpsesto por parte de los escritores [...].<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> M. P. Mandujano Jacobo, “Recapitulación”, en *La prosa modernista de José Juan Tablada. Una visión iconoclasta de la literatura*, pp. 301-310; *loc. cit.*, p. 309.

<sup>73</sup> F. Barajas, “La crónica como género”, en *Una plutocracia literaria: crónica, crítica y poder en el modernismo mexicano*, pp. 14-24; *loc. cit.*, p.23.

Por su parte, Zyanya Isabel López Meneses, también en su tesis de maestría, realiza un análisis de las crónicas de espectáculos de Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto (1841-1882), pero llega a unir y hasta confundir el artículo con la crónica, que si acaso el último no era un género delimitado, tampoco eran equivalentes; al igual que Barajas le deja la tarea a la voluntad creativa y dice que “había tantas formas de crónica como número de cronistas”.<sup>74</sup> En su estudio concluye que “a partir de estas crónicas se intentaron implantar determinados paradigmas sociales y artísticos”;<sup>75</sup> mientras que en las modernistas se buscaba la reflexión del lector. Lamentablemente no incluye un análisis o comparativa que permita saber cómo llegó a esa conclusión.

Ahora bien, sobre el análisis y la evolución del tipo textual, el citado Prólogo de Monsiváis y la tesis doctoral de Irma Elizabeth Gómez Rodríguez (2015) son los ejercicios más completos. Esta última interpreta los cambios textuales que llevarían a la crónica a configurarse como género del primer y segundo tercio del siglo XIX. En su estudio parte del análisis de los “aspectos estructurales del código textual” y el cambio de uso según el objetivo o función de la crónica (social, informativo, civilizador, literario), esto por medio de las prácticas autorreflexivas de los autores en estos textos.<sup>76</sup>

Gómez Rodríguez parte de la función de las publicaciones periódicas como un medio de difusión de la información; asimismo, indica que el uso del término crónica para nombrar la modalidad periodística de estos textos inicia alrededor de 1810, pero que será en las décadas de 1820 y 1830 cuando los autores comiencen a reflexionar al respecto. Anota el relato como elemento constitutivo de la crónica incluso antes de que el periodismo hiciera su aparición, a diferencia de la crónica antigua que contenía “explicaciones, descripciones, enumeraciones”, etc., Estas nuevas formas textuales eran escritos testimoniales de hombres que se enfrentaban a realidades desconocidas.<sup>77</sup>

Por su parte, Gómez Rodríguez reconoce, dentro de la hibridación de la crónica, diversos modelos y etapas de este fenómeno en la crónica; ya no considera que el cuadro de costumbres sea su origen, sino que comparte con Monsiváis la perspectiva de textos ligados a la construcción de una identidad

---

<sup>74</sup> Z. I. López Meneses, *Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto...*, p. 55.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>76</sup> I. E. Gómez Rodríguez, “Justificación”, *Umbrales literarios*, pp. 11-20.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.185.

nacional. Los escritores mexicanos retrataron tipos para reconocer la esencia de lo mexicano, reconocerse a sí mismos y corregir sus errores. Este tipo de texto era de carácter mimético; en él, el autor “pintaba” lo que veía; en este sentido se hermanó con las primeras definiciones de crónica que daban cuenta de hechos de actualidad. En cuanto el escritor comienza a mostrar la evolución de los tipos sociales y su movimiento por la ciudad, éste se transforma en *artículo* de costumbres; es decir, el artículo está configurado básicamente por la argumentación. Esta forma textual permitió al escritor emitir su opinión con respecto a los hábitos de sus connacionales, brindando así “conocimiento sobre el sujeto y su circunstancia”.<sup>78</sup>

Pronto, la habilidad visual del escritor, capaz de seguir los pasos de los tipos nacionales, condujo su pluma a una nueva hibridación de la crónica con el artículo de costumbres. Mientras los autores se paseaban por la urbe y daban cuenta de lo que ocurría a su alrededor, dieron nacimiento a la *flânerie*, la narración de la capital en su actualidad. Aunque no es su único origen pues la revista se conjuga en este arte, dicho género se caracteriza “por poseer unidad discursiva estructurada mediante esquemas descriptivos y argumentativos que servían para hacer el examen de un tema único”,<sup>79</sup> aunque por su carácter más bien noticioso podía contener una relación de los hechos por medio de noticias mínimas, sus temas podían ser de lo más variado, desde lo político hasta lo teatral. La reflexión del autor frente a este mundo cambiante traería consigo la crónica de carácter filosófico, cuya hibridación se daría con el ensayo. Estas crónicas parecen disolverse en el punto que el ensayo se vuelve más fuerte.

Enseguida, la autora propone el relato najeriano como uno de los últimos análisis de esta hibridación en su estudio, caracterizados, según indica, por un relato de carácter ficticio y su fin estético, como ocurre con varios de los textos que conformaron su libro *Cuentos frágiles*, que provenían de sus crónicas; hecho a partir del cual varios especialistas argumentan la conciencia del escritor de no ser cuentos “puros”, sino “frágiles”.<sup>80</sup> El último análisis que Gómez Rodríguez hace es el de la crónica

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>79</sup> I. E. Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 220.

<sup>80</sup> Cf. I. E. Gómez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 258-271. A este tipo de crónica podemos sumar las dedicadas al público femenino por Julián del Casal en el diario *La Discusión*, en la columna “Para las mujeres”, en donde indica a sus lectoras: “Ahora que sopla el viento del Sur; que el polvo obliga a cerrar las ventanas; que las palomas están cansadas de arrullarse; que los poetas no quieren hacer versos; que las flores languidecen en las macetas; que las fuentes se callan en los jardines;



*causerie*, donde la crónica se convierte en una conversación sobre “un poco de todo” y no contiene un plan de escritura.<sup>81</sup>

Por medio de los textos “autorreflexivos” que analiza –los cuales a diferencia de Rivera-Rodas no considera como característicos del Modernismo–, llega a una comprensión mucho más profunda que los estudios anteriores a Monsiváis. De modo que la gran aportación del trabajo de la autora resulta ser este panorama evolutivo del género, donde muestra cómo las necesidades del tiempo y los autores la llevaron a cambiar o fusionarse con otros géneros, fenómeno que asegura es acumulativo en la matriz de la crónica, dentro de la cual identifica tres estrategias básicas:

- 1) Empleo simultáneo de varias nominaciones –o señales– genéricas.
- 2) Pérdida o intercambio de algunos valores de la organización estructural propias de la crónica –el relato– en favor de la adquisición de nuevas formas de enunciación, entre los que se privilegian las organizaciones proteicas y de fronteras borrosas. Esta tendencia al cambio estructural convivió con la necesidad de preservar la “forma primitiva” de la crónica; de allí el empleo de estrategias metatextuales para restablecer la narratividad del género.

---

que los teatros van a cerrar sus puertas y los templos católicos a abrir las suyas; quiero ofrecer a mis lectoras, como les ofrecería un ramo de crisantemos, si fuera Lachaume, un collar de diamantes, si fuera Hierro o una diadema de estrellas si fuera Dios, una serie de cuentos pequeñitos –género literario inmortalizado por Tomás de Quincey en Inglaterra, por Baudelaire y Mendès en Francia, por la condesa Lara en Italia, por Iván Tourgueniev en Rusia y por Fernández Bremon en España–, para que no sientan el hastío de las noches sin baile, el cansancio de los largos exámenes de conciencia o la tardanza en abrirse de las rosas primaverales. / Yo no ambiciono, en mi carrera literaria, más que las miradas de vuestros ojos o los besos de vuestros labios, cualquiera de esas cosas vale más que las aclamaciones de las turbas ebrias o los elogios de los críticos más imparciales [...]. / Dentro de esos cuentos, pequeñitos como vuestros pies, y variados como vuestros caprichos, trataré de engarzar, a la manera de un diamante en una sortija, alguna escena tomada del natural o de los espacios de mi fantasía, donde he levantado un castillo de jaspe, metales y piedras preciosas, para olvidar, en compañía de vuestras imágenes adoradas, las fealdades de la vida y los horrores de la soledad. / Si os gustan los cuentos, tendré el honor de imprimirlos, con caracteres dorados sobre el papel de China azul pálido, en un volumen pequeñito también, como vuestros libros de oraciones, para que guardéis entre sus hojas los billetes perfumados de vuestros adoradores. / Y voy a empezar la tarea, con la conciencia tranquila y el corazón satisfecho, porque no hay mejor ocupación, fuera de las de hacer versos, pintar cuadros o cincelar estatuas, que conversar con vosotras” (Hernani, “Para las mujeres. Introducción. I. Japonería”, en *La Discusión*, año II, núm. 241, 2 de abril de 1890. Recogido en J. del Casal, *Prosas II*, pp. 96-97). Enseguida de esta “Introducción”, Casal agrega tres textos numerados publicados en dos entregas (Hernani, “Para las mujeres. II. La estudiantina. III. En el tranvía”, en *La Discusión*, año II, núm. 245, 9 de abril de 1890. Recogido en J. del Casal, *Prosas II*, pp. 101-102

<sup>81</sup> Cf. I. E. Gómez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 288-312.

- 3) Pérdida o intercambio [de] ciertos valores de la materia cronística, especialmente de los principios de referencialidad y de actualidad. En el caso de la pérdida total de los principios señalados, se observó una tendencia a adquirir materia ficticia.<sup>82</sup>

Finalmente podemos deducir de lo anterior que la configuración y popularización de la crónica como género periodístico, por lo menos en lo que respecta a México, ocurrió durante la segunda mitad del siglo XIX y que, en general, pareciera que la Modernidad afectó su configuración. Sin embargo existen varios factores que determinan la evolución o cambio de una forma textual o de un género. Si bien el contexto sociopolítico es uno de ellos, el que interesa aquí es la búsqueda estética de la corriente literaria denominada como Modernismo. Dentro de ella, por ejemplo, encontramos la herencia simbolista de la disolución de fronteras entre los géneros, pues su visión además de proteica era poética; esto es, que los autores tienden a emparentar los géneros con la poesía, dejando características de ella en los textos.<sup>83</sup> Si acaso alejada de los géneros poéticos, considerados por la crítica literaria como lo puramente modernista, hace uso de varios de sus recursos. Además de que, a las tipologías referidas por Gómez Rodríguez, se sumaron una serie de supuestos filosóficos, estéticos y literarios que serán mencionados en adelante.

Ahora bien, cabe señalar que la crónica sólo es uno de los varios géneros que se desarrollaron en el periodismo y, en el caso del Modernismo, uno más en la experimentación creativa que dentro del movimiento se llevó a cabo. Y que, si acaso podemos mantener la definición primaria y mínima de la crónica que se ha venido mencionando, dentro del Modernismo ésta se convierte en una especie de cuña que permite no sólo la fusión de géneros, sino la disolución de fronteras entre ellos, tal como señala Gómez Rodríguez en su estudio. Pues “el género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende”.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> I. E. Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 319.

<sup>83</sup> Cf. José Ricardo Chaves, “Capítulo II. Caracterización literaria de *Bruges la Morte*”, en *El doble y su teatro*, pp. 34-36.

<sup>84</sup> R. Wellek y A. Warren, “Capítulo XVII. Géneros literarios”, en *op. cit.*, p. 282.

Al mismo tiempo, y como se ha mencionado ya, el periodismo tuvo un importante papel en la definición de su forma, tomó el papel de laboratorio textual donde los escritores forjaban su pluma en el ejercicio diario de la escritura y las exigencias tanto de las publicaciones como del público. De modo que el mismo Rubén Darío reconoció que: “el periodismo constituy[ó] una gimnasia del estilo”.<sup>85</sup> Pues dentro de las:

[...] tendencias estilísticas epocales [se encontraban...]: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontraremos en el arte modernista. La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo.

Esas formas estuvieron primero en el periodismo que en la poesía, y allí estuvieron primero los temas que ella cultivó. La poesía aprendió en aquél su sistema operacional.<sup>86</sup>

Podemos mencionar que su punto de unión más visible en la crónica, debido a su carácter narrativo, es el cuento. Al respecto hay varios ejemplos como los ya mencionados *Cuentos frágiles* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera, en cuyo título, como ya se mencionó líneas atrás, el autor refleja su propia duda con respecto al género, pues algunos de ellos provenían de una de sus columnas titulada “Crónicas color de...”; al mismo tiempo, los recopiladores y antologadores de sus textos narrativos incluyen gran parte de su producción cronística, tomando aquellas que se avienen más con las características del cuento y el relato,<sup>87</sup> pero dejan de lado aquellas con marcas de actualidad, esencial en la crónica decimonónica. En su libro, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (publicados en periódico en la década de 1890), Luis G. Urbina juega precisamente con el carácter ficcional y el referencial de ambos géneros. Sucede lo mismo con las obras de Martí, Julián del Casal y de Rubén Darío, en cuyas antologías de cuento y relato se incluyen textos emparentados con la crónica o incluso aparecidos como tales en periódicos y revistas,<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> R. Darío, “Letras chilenas”, *apud* Ángel Rama, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Darío y el Modernismo*, p. 76.

<sup>86</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, pp. 76-77.

<sup>87</sup> Cf. Ana Elena Díaz Alejo, “Advertencia editorial”, a, Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos color de humo*, pp. 5-8. Cabe destacar que muchas veces se incluyen los fragmentos que corresponden a estas características, dejando de lado la inclusión de la totalidad de la crónica.

<sup>88</sup> Raimundo Lida, “Estudio preliminar” a Rubén Darío, *Cuentos completos*, pp. 7-67. *Vid.* también Ángel Augier, “Prólogo. Julián del Casal en el contexto del Modernismo hispanoamericano”, a Julián del Casal, *Páginas de vida. Poesía y prosa*, pp. IX-XLVIII.

sin mencionar los textos de filiación poética y los que se encuentran totalmente en verso, en el caso del segundo escritor. Pues como bien indica Gómez Rodríguez, a mayor pérdida o intercambio de los principios de referencialidad y de actualidad, se observa una mayor tendencia a ficcionalizarse.<sup>89</sup> Sin embargo, en el caso modernista, éste no es el único género con el cual se encuentra relacionado: ya se ha mencionado la poesía; es posible suponer también el poema en prosa.

En cuanto a la crónica de espectáculos no sólo en ella confluyen los géneros mencionados; sino que, como se verá, en ella es donde el proyecto modernista se desarrolla mejor; pues si acaso podríamos estar de acuerdo con el postulado de Pedro Pablo Viñuales, de que la prosa y la poesía modernistas no provienen de las mismas influencias,<sup>90</sup> la configuración de sus ideales estéticos así como la consecución de éstos permea todas sus creaciones. Fue en este tipo de prosa en la cual los escritores, que comienzan a profesionalizarse y a vivir de su pluma, encuentran el primer medio de experimentación, de modo que de estos textos provienen sus creaciones puramente literarias. Ya que

Uno de los principios de la estética modernista que comienza a desarrollarse [...] es una escritura donde se mezclan los sistemas de distintas artes, en particular la música y la pintura. Del mismo modo también los límites entre los géneros tienden a disolverse: si la poesía surge soberana e independiente, a pesar de los intentos del versolibrismo, la prosa, que es el gran campo experimental del movimiento renovador, admite diversas lecciones y tendencias en un esfuerzo coherente de integración: el periodismo fue el terreno donde se dilucidó primero y donde se puso a prueba y donde triunfó el sincretismo artístico.<sup>91</sup>

Asimismo, como bien indica Julio Ramos, tener el contexto es insuficiente para este tipo de textos, por lo tanto, un análisis puramente extrínseco no permitiría llegar al fondo de la forma denominada “crónica modernista de espectáculos”, pues hubo una transformación en “la relación entre los enunciados, las formas literarias y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada [ya] de la autoridad política”.<sup>92</sup> Lo cual hace necesario un análisis intrínseco que lo complemente.

---

<sup>89</sup> Cf. I. E. Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 319.

<sup>90</sup> Cf. P. P. Viñuales Guillén, “Sobre las raíces románticas del modernismo: *Los cuentos románticos* de Justo Sierra”, p. 208.

<sup>91</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío y el Modernismo*, p. 79.

<sup>92</sup> J. Ramos, “III. Fragmentación de la República de las Letras”, en *Desencuentros de la modernidad*, pp. 50-81; *loc. cit.*, p. 65



### **1.3. CRÓNICA Y CRONISTAS: MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, JOSÉ MARTÍ, JULIÁN DEL CASAL Y JOSÉ JUAN TABLADA**

El Modernismo hispanoamericano se ha caracterizado por ser una corriente literaria nacida en América cuyas manifestaciones literarias afectarían la literatura española; esto es, que siguió el camino opuesto de influencia, cuyo orden solía ser del centro a la periferia. Como se sabe, se ha discutido en repetidas ocasiones sobre los autores que lo integran, los géneros que lo representan, sus orígenes y sus preceptos; o si éste era una corriente, un movimiento o una actitud; sin embargo, varios de los estudios de las últimas décadas del siglo XX trajeron perspectivas novedosas que es importante resaltar en el marco del presente trabajo.

Las discusiones sobre el origen o inicio del Modernismo, tuvieron su apogeo sobre todo durante la década de 1960, en la cual diversos especialistas se dieron a la tarea de publicar estudios en los que, por medio del análisis de diferentes autores, discutían sobre si Rubén Darío era el padre de dicho movimiento con su libro *Azul* (1888); si José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal eran precursores o sus primeros representantes (alrededor de la década de 1860); o si en cambio la primer mención del color azul le había dado su nacimiento y primera manifestación post romántica.

Uno de los volúmenes que resume en su colección de artículos una década de disertaciones es *Estudios críticos sobre Modernismo* (1968) donde es posible encontrar a los estudiosos del Modernismo que hicieron escuela: Federico de Onís, Iván A. Schulman, Allen W. Phillips, Ricardo Gullón, Bernardo Gicovate, entre otros. Asimismo, podemos agregar los volúmenes antecedentes de estas reflexiones: Salvador Novo con su antología *Prosa selecta* de 1940, quien describe a Gutiérrez Nájera como un agudo lector de los poetas y prosistas del romanticismo francés, así como un crítico de su época: idea alejada de la tendencia a ubicarlo en la “torre de marfil” en donde la crítica nacionalista acostumbraba poner a los modernistas; Francisco Monterde, de igual forma que Novo, llevó a cabo un rescate de su obra, en específico sus cuentos: *Cuentos color de humo* (1942, contó con una segunda edición de 1948), en cuyo “Prólogo”, ubica a Gutiérrez Nájera como precursor del Modernismo. En su rescate *Cuaresmas del Duque Job y otros artículos* (1946), Francisco González Guerrero, pese a conocer y mencionar el

artículo fundador del Modernismo mexicano, “El arte y el materialismo”, consideró a Gutiérrez Nájera sólo como precursor del movimiento; por su parte, Arqueles Vela en su *Teoría literaria del Modernismo* (1949) dilucida los rasgos distintivos de la poesía modernista, su técnica y sus influencias a partir del análisis de un extenso corpus de textos —éste es a mi parecer uno de los estudios más detallados y esclarecedores que existen hasta la actualidad—, asimismo acepta a Manuel Gutiérrez Nájera como primer poeta modernista.

Ya en 1960, Boyd G. Carter ubicó al escritor mexicano como uno de los primeros profesionales de la escritura en el país y como uno de los padres del Modernismo en su libro *En torno a Gutiérrez Nájera*. Sin embargo, Max Henríquez Ureña, unos años antes (1954), incluía en su *Breve historia del Modernismo* a los cubanos: José Martí y Julián del Casal en la lista de primeros poetas modernistas, idea que compartía con Enrique Anderson Imbert, presente también en la posterior *Antología crítica de José Martí* (1960), recopilada por M. P. González; dos años antes, en la edición de *Cuentos completos* de Gutiérrez Nájera (1958) preparada por Erwin Kempton Mapes, Francisco González Guerrero realizó en el prólogo un breve recorrido por las opiniones sobre el modernismo de 1908 a 1929 e insistió en el carácter finisecular de la corriente, la particular situación de modernidad desde la periferia de los países latinoamericanos y sus autores, para finalmente reafirmar como precursores del Modernismo a Gutiérrez Nájera, Martí, Casal y Silva, a los que suma a Díaz Mirón y González Prada. Henríquez Ureña reafirmó su posición en la edición de sus estudios de 1963. Ricardo Gullón en *Direcciones del Modernismo* planteó como principales características de los autores modernistas: 1) voluntad de idealismo; 2) rechazo del presente y evasión (en dos vertientes: evocación indigenista distanciadora en cuanto a lejanía cultural, y el exotismo, evocación distanciadora en lo referente a lejanía espacial); 3) el héroe modernista es el redentor que se halla a punto de ser corrompido por la sociedad y sus males, éste héroe es el poeta creador; 4) práctica del liberalismo romántico: tolerancia, respeto y convivencia, y 5) Padecimiento del mal de la época modernista, que en su caso ya no es el tedio, sino la angustia.

Por su parte, Octavio Paz en su artículo “El caracol y la sirena” declaró al Modernismo como una “escuela poética”, reconoce como iniciadores a Martí, Gutiérrez Nájera y Casal, además agrega a Salvador Díaz Mirón y a José Asunción Silva. Paz aceptó la influencia francesa y declara que no es la

única, pues otras literaturas se leen en los modernistas, así como la filosofía de fin de siglo. Para él Darío fue el puente que comunicó ése primer momento con la segunda generación, el miembro que permaneció vivo y le dio un rostro en el mundo al Modernismo. Bernardo Gicovate en sus *Conceptos fundamentales de literatura comparada* (1962) ubica el movimiento entre los años 1880-1920 y de ellos menciona que “son todos parte de este período homogéneo, en el cual sutiles distinciones pueden establecer la iniciación de los precursores, un modernismo central, un posmodernismo inmediato y aún un ultramodernismo posterior”, acepta como iniciadores a Martí, Casal, Gutiérrez Nájera y a Silva. Más tarde, con motivo del aniversario luctuoso de Julián del Casal se publicaron sus *Prosas* (1963-1964) en tres tomos, un gran trabajo y el más completo de sus textos en prosa hasta la fecha. Mientras tanto, Héctor Valdez realizó el rescate y estudio de los *Índices de la Revista Moderna* (1967), en donde de manera general indicó el tipo de textos que en ella se incluían, así como las características generales; en ellas respeta principalmente las ideas de R. Gullón, M. Henríquez Ureña y E. Anderson Imbert. En el libro de I. A. Schulman y M. P. González *Martí, Darío y el Modernismo* (1969), los autores aceptaron a Martí como el padre del Modernismo y a Darío como su heredero.

Es posible apreciar, en estos trabajos que, desde aquel entonces, la poesía fue considerada como la gran vocera del Modernismo. En gran parte debido a que los libros más difundidos –por no decir los únicos publicados– por varios de los modernistas fueron sus recopilaciones y antologías poéticas.<sup>93</sup>

Durante la década de 1970, tampoco serían echadas en falta nuevas perspectivas del fenómeno, con estudios que trataban de identificar el movimiento en Latinoamérica aceptando de manera definitiva a Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí y Julián del Casal como sus primeros representantes. Debido a la creciente necesidad de reafirmar a Latinoamérica como una identidad ajena a la española, a la europea y a la anglosajona llevaron al extremo la idea de originalidad del Modernismo.

---

<sup>93</sup> Cf. B. Gicovate, *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*. // Uno de los casos emblemáticos de este tipo de ediciones tardías es el de Manuel Gutiérrez Nájera, pues sus poesías fueron reunidas por sus amigos un año después de su muerte (1896) con un prólogo de Justo Sierra y bajo el sello de la Oficina Impresora del Timbre. // Debo resaltar que existe mucha más bibliografía sobre autores modernistas que no se menciona debido al carácter sintético de estas líneas. A lo cual agregué también el criterio de que dichos estudios debían inscribir a los escritores dentro del Modernismo o hablar sobre la configuración del movimiento en general.



Cabe mencionarse que durante estos años se publicó la *Antología del Modernismo* en 2 tomos de José Emilio Pacheco (1970, que tendría su segunda edición en 1978), junto con la *Breve historia del Modernismo*, de M. Henríquez Ureña. Para 1971, Otto Olivera y Alberto M. Vázquez editaron su recopilación *La prosa modernista*, uno de los primeros intentos por mostrar la panorámica continental de la prosa en el movimiento que va de José Martí, Gutiérrez Nájera y Casal a Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo y Manuel Díaz Rodríguez con una amplia extensión del término al incluir escritores como José Enrique Rodó. Salen a la luz los primeros dos tomos de *Obras* (1971) de José Juan Tablada, con poesía recuperada por Héctor Valdez y la sátira política recogida por Esperanza Lara. En 1974 se publicaron *Los hijos del limo*, ensayo en el que Octavio Paz desarrollaba la idea de “la tradición de la ruptura” retomando aspectos de la literatura francesa que alimentaron al Modernismo. En el mismo año, se publicó *Julián del Casal: Estudios críticos sobre su obra* donde se denunció la falta de estudios críticos de la obra de su connacional, al mismo tiempo que se estudió su obra. Un nuevo volumen que resumirá las tentativas críticas entre 1960 y su publicación en 1975 será *El Modernismo*, recopilado por Lily Litvak donde se incluyen algunas de las visiones internas del movimiento en sus últimos años a principios del siglo XX.

Sin embargo debido a la popularidad y preferencia de los estudios donde se mostrara la originalidad y escisión latinoamericana, algunas perspectivas más bien artificiales se mantuvieron en la crítica autorizada. Tal es el caso de *Modernismo frente a Noventa y ocho* de Guillermo Díaz-Plaja (1951), donde el autor plantea la escisión total entre Modernismo y Generación del 98. De igual manera, el mostrar la poesía modernista como autónoma y libre de influencias se convirtió en el discurso común. Esto posiblemente explicaría por qué el estudio de Arqueles Vela permaneció en el olvido; ya que en él, como se mencionó, se hacía énfasis en las fuentes de la literatura europea y, en específico de la francesa, de los que poseían los modernistas.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Cabe mencionarse que también se reeditó la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1970) de Anderson Imbert de manera “corregida y aumentada; además de que se recuperaron los estudios sueltos de Francisco Monterde en *Aspectos de la cultura mexicana* (1975) y, por medio de la colección, SEPSetentas los ensayos de Francisco González Guerrero, *En torno a la literatura mexicana* (1976).

Como se ha dicho, la antología realizada por Olivera y Vázquez, *La prosa modernista* (1971), es uno de los pocos intentos que hubo por rescatar parte de la prosa no artística como expresión del movimiento y así “llenar un gran vacío” existente en ese ámbito, pues, a decir de ellos, era “un hecho ya aceptado que la renovación Modernista en América comienza en la prosa antes que en el verso”, aunque en realidad su bibliografía se compone, en su mayoría, de estudios que hablan del Modernismo como una corriente poética.

Varios autores fueron condenados a no pertenecer al Modernismo, sino a ser sus predecesores; los escritores modernistas además se consideraron como sujetos escindidos totalmente de la realidad social, política y económica, creando desde la mencionada “torre de marfil” y, en el caso de México y Cuba, como parte de un movimiento siempre incipiente durante sus primeros años (1860-1880). Como corriente literaria, el Modernismo estuvo configurado bajo la visión de la poesía renovadora, pero no fue el caso de la prosa modernista que sólo era tomada en cuenta cuando formaba parte de la obra total de un escritor modernista o pre modernista. Para la década de 1980, dicha posición quedó resumida por José Emilio Pacheco:

Entre 1920 y 1954 [aunque podríamos agregar por lo menos otras dos décadas de estudios], cuando por fin Max Henríquez Ureña publicó su fundamental *Breve historia del Modernismo* [...] suscitó una respuesta automática: Modernismo igual a Prosas profanas. Prosas profanas igual a cisnes, joyas, princesas, jardines versallescos, evasión de la realidad, arte por el arte, versos propios para festivales de fin de cursos. Pero no tenemos, y quizá no habrá nunca una definición satisfactoria de Modernismo.<sup>95</sup>

De modo que la consideración del Modernismo como sólo una escuela poética comenzó a cambiar, para darle entrada a estudios más amplios que no sólo abarcaban lo literario, sino todas las artes. Es decir, no hablaban ya de una corriente literaria, sino de un movimiento. La prosa comenzó a tomar nuevo empuje como parte del Modernismo y los nombres de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal permanecerían como los iniciadores del Modernismo de manera definitiva. Retomando la idea de modernidad, donde cabe no sólo el modernismo, sino la modernización.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> J. E. Pacheco, “Prólogo” a *Poesía modernista*, p. 1.

<sup>96</sup> Hacia finales del siglo XVIII y durante el XIX, el concepto “modernidad” se partió en dos, el primero, que llamaré “modernización”, corresponde a “la idea burguesa de la modernidad”, como la llama Matei Calinescu; ésta, como ya mencioné, implicó una doctrina de progreso a través de la ciencia y la tecnología (M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 51). Y el modernismo o “modernidad estética [en este caso coincide en nombre] debería entenderse como un

Así, ya en 1980, los estudios sobre la “cultura moderna” en Latinoamérica comenzaron a aparecer; de igual manera, en ellos se brindó más importancia a la visión de estas ciudades en incipiente desarrollo, pero con el empuje intelectual de las grandes capitales.<sup>97</sup> La perspectiva de una literatura latinoamericana ajena a otras literaturas y a su contexto es dejada atrás para abrazar la riqueza del contexto y reconocer una prensa latinoamericana de finales del siglo XIX pletórica de colaboraciones, géneros en constante cambio e intercambios artísticos; de igual manera se retoma la idea de Anderson Imbert de dividir el Modernismo en dos generaciones, idea por medio de la cual es mucho más fácil explicar el proceso de cambio de técnicas o de renovación que el mismo Modernismo se exigía.

Algunos de los más emblemáticos son: *La cultura moderna en América latina* (1983) de Jean Franco, trabajo en el que por medio de una revisión de la producción artística continental intenta dar explicación al “ser latinoamericano” del siglo XX. Mientras que Rafael Gutiérrez Girardot, en *Modernismo* (1983), se ocupa de situar a la literatura de habla hispana dentro del contexto finisecular tomando en cuenta los aspectos sociológicos, filosóficos y culturales. José Emilio Pacheco realiza una nueva antología para la colección Clásicos Americanos, *Poesía Modernista* (1983). En el mismo año, Aníbal González estudia la crónica como manifestación del Modernismo y no sólo como un medio de vida escritural en *La crónica modernista hispanoamericana*; de igual forma acepta que, para estudiar este género, se le debía vincular con lo que se consideraba el canon modernista; es decir, la poesía, pero también con los otros géneros que desarrollaron los escritores: ensayo, el cuento y la novela. También en 1983, César Rodríguez Chicharro, en su ensayo “Cuatro aspectos del Modernismo”, recopilado en *Estudios de literatura mexicana* resume algunos de los estudios de las décadas anteriores, acepta el sincretismo de

---

concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso), y, finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad” (*Ibidem*, p. 21).

<sup>97</sup> Fenómeno llamado por Marshall Berman “modernismo del subdesarrollo”. Según dicho concepto, algunas naciones tuvieron una industrialización tardía, por lo cual “experimentaron la modernización como algo que *no* estaba ocurriendo; o al menos como algo que ocurría muy lejos, en zonas que los rusos [y en este caso los mexicanos], aun cuando viajaban por ellas, experimentaban más como antimundos fantásticos que como realidades sociales; o incluso allí donde ocurría en el país, [lo hacía] como algo que ocurría de la forma más entrecortada, vacilante, notoriamente frustrada o extrañamente distorsionada (M. Berman, “4. San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp. 175-176).

esta literatura, así como los supuestos de Ricardo Gullón, aunque aún habla de una cronología difusa de los límites del Modernismo.

Dentro de *La ciudad letrada* (1984), de Ángel Rama, prima la relación de la cultura y la política en América latina, con un vistazo de dicha relación en el Modernismo, pero sobre todo en Rubén Darío; retomando ideas incluidas en *Rubén Darío y el modernismo* (1985, primera edición de 1970), donde se abordan principalmente las relaciones de lo latinoamericano con lo europeo; la profesionalización del escritor engendrado desde y para Latinoamérica; así como la revolución en las formas de concebir y desarrollar literatura latinoamericana.

En las siguientes dos décadas (1990 y 2000), los estudios y ensayos que hicieron una revisión del Modernismo continuaron con el rescate de los géneros en prosa privilegiando la importancia de ir a las fuentes hemerográficas para la recuperación de la obras de los autores pertenecientes a dicho movimiento. Por medio de estos trabajos filológicos fue que se logró una nueva configuración temporal de la literatura modernista. De tal suerte que los rescates de obras completas de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera comenzarían su camino en la década de los años noventa en sus respectivos países, en el caso del primero hubo un primer intento entre 1960 y 1975; para el segundo se retomó la publicación, pues se había comenzado a finales de 1950 con el volumen de crítica literaria.

Uno de los ensayos que marcaron esta nueva visión fue *Fundación de la escritura* (1991) de Susana Rotker, en el que la venezolana hace un análisis de la crónica martiana,<sup>98</sup> tomando en cuenta no sólo las filiaciones políticas del escritor cubano, sino su pertenencia al Modernismo. Aníbal González renueva esfuerzos con el texto “Crónica y cuento en el Modernismo”, antologado en *El cuento hispanoamericano* (1995) donde habla de la fuerte hibridación de la crónica, al grado que, sobre todo en el caso de Gutiérrez Nájera, sus autores reutilizaron posteriormente sus textos como cuentos o relatos. José Olivio Jiménez junto con Carlos Javier Morales editaron su antología *La prosa Modernista hispanoamericana* (1998) donde además de una introducción crítica, en cada apartado (cuento, crónica,

---

<sup>98</sup> En adelante haré uso del término “martiano” sobre “martiniano” siguiendo la decisión de 1957 de la Real Academia Española (cf. “‘Martiano’ y no ‘Martiniano’”, en *Boletín de la Real Academia Española*, t. 37, cuaderno 150, 1957, pp. 83-84.

ensayo, novela, etc.) agregan una breve semblanza sobre el género referido, asimismo Jiménez acepta que “fue en la prosa antes que en el verso, donde se fraguó la expresión modernista. Esto es un hecho generalmente admitido hoy, después de numerosas aportaciones y aproximaciones estilísticas”.<sup>99</sup> Bajo este auge de estudios fue reeditada en sólo un tomo la *Antología del Modernismo* (1999) de J. E. Pacheco.

Ya para el inicio del siglo XXI, *La construcción del Modernismo* marcó un hito en los estudios con respecto al origen del movimiento en México, pues por medio de fuentes hemerográficas sobre las distintas polémicas de los autores de la época, Ana Laura Zavala y Belem Clark localizaron en 1876 el primer testimonio de las ideas modernistas, con el texto “El arte y el materialismo” de Gutiérrez Nájera. Cabe destacarse que dicho texto había sido ya mencionado y rescatado en los años sesenta por Boyd G. Carter, pero bajo la visión de “precursor”.<sup>100</sup>

Nuevas ediciones de escritores modernistas se publican en todo el mundo de habla hispana y más estudios se desarrollan bajo la perspectiva de un movimiento cuyos iniciadores se encontraron en México y Cuba, que sus primeros textos fueron en prosa y que éste movimiento permeó todos los géneros y otras artes. Pues, como bien apunta Pacheco, “no hay Modernismo, sino Modernismos”.<sup>101</sup>

Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada, José Martí y Julián del Casal, en sus versos y prosas, dieron vida a la expresión de México y Cuba otorgándole un carácter continental que aspiraba a ser cosmopolita. Su obra marca una escisión con lo anterior ya que a partir de ellos, como se ha dicho, se inició con claridad el camino hacia la modernidad literaria (Modernismo).

En este sentido, es evidente la diferencia entre la concepción de arte de los modernistas con respecto a las de la generación anterior. Por ejemplo, para Manuel Gutiérrez Nájera, la obra artística “tiene por

---

<sup>99</sup> J. O. Jiménez, “Introducción general” a *La prosa Modernista...*, pp. 7-46; *loc. cit.*, p. 11.

<sup>100</sup> En 2002, I. Schulman revisó y reeditó sus estudios modernistas bajo el título *El proyecto inconcluso*. Luis A Jiménez, editó el volumen de estudios *Julián del Casal en el nuevo milenio*, donde se intenta dar nuevos enfoques al análisis del cubano.

<sup>101</sup> J. E. Pacheco, “Prólogo” a *Antología...*, p. XI. Habría que mencionar aquí la serie de estudios sobre el Modernismo y otras artes, pero resultaría en un apartado completo que iría desde la literatura modernista y sus hipertextos plásticos hasta los pintores, escultores, arquitectos y otros artistas que comulgaron con dicho movimiento y se adhirieron a él junto con sus compañeros escritores. Un par de ejemplos son: Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía*. México, Universidad Iberoamericana 1998; Silvia Bermúdez, “¿*Ut Pictura Poiesis?*”: ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, Frente a Frente?”, en *Chasqui*, Vol. 28- I (1 de mayo de 1999), pp.66-79.

objeto la consecución de lo bello”.<sup>102</sup> En el caso de Martí los pueblos puramente materialistas, como también opinaba Oscar Wilde, le parecen abominables, pues “olvidan el bienestar del alma, que aligera tanto los hombros humanos de la pesadumbre de la vida y predispone gratamente al esfuerzo y al trabajo. Embellecer la vida es darle objeto”,<sup>103</sup> nos indica finalmente.

Es decir, que la formación de la patria o la educación del pueblo ya no son el objeto de las obras modernistas, sino que su deber es la búsqueda de la belleza; ya no la defensa del espíritu nacional, sino la generación de algo propio y original.<sup>104</sup> Con la finalidad de crear era posible beber de cuantas fuentes era posible –a lo que él llamaba “cruzamiento en literatura”,<sup>105</sup> mientras pasara por el tamiz del ingenio único de cada autor, logrando así algo sin parangón. “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”,<sup>106</sup> dice Martí en su icónico ensayo “Nuestra América”, pues a lo largo de su obra “se pronuncia contra la imitación servil de otras culturas y literaturas, lo cual constituye, a su juicio, un acto de colonialismo literario”.<sup>107</sup> Como él mismo reconocería en la obra del poeta Francisco Sellén:

Así se enseña, son más que uno u otro reflejo de sus lecturas, este poeta salvado de la erudición, que brilla por sus poesías originales en época de tantas mezclas como la de ahora, donde los pueblos copian desmedidamente lo de otros, sin ceñirse a sacar del estudio del ajeno, aquel conocimiento de la identidad del hombre, por el que las naciones, aún rudimentarias, han de perfeccionarse y confundirse, sino bebiéndose por novelería, o pobreza de invención, o dependencia intelectual, cuanta teoría, autóctona o traducida, sale al mercado ahíto.<sup>108</sup>

Por ello, al fundar la *Revista Venezolana*, el 1º de julio de 1881 indicó también los propósitos que bajo su dirección le confería a la publicación:

He ahí a lo que viene la *Revista*, a toda pasión doméstica y caso de debate interno decorosamente ajena: no a detenerse en lánguidas y peligrosas contemplaciones de la gentil Naturaleza, útiles sólo cuando de

---

<sup>102</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, pp. 49-64.

<sup>103</sup> J. Martí, “Oscar Wilde”, en *En los Estados Unidos*, pp. 136-141; *loc. cit.*, p. 137.

<sup>104</sup> El Duque Job define la literatura nacional como “la destinada a revivir, conservar o enaltecer en los ánimos los sentimientos patrióticos [...] cuya esfera de acción es reducida”; mientras que la propia “no presupone, por fuerza, la existencia de una nación independiente [...] no es, en resumen, más que la suma de muchas poderosas individualidades” (M. Gutiérrez Nájera, “Literatura propia y literatura nacional”, en *op. cit.*, pp. 83-87; *loc. cit.*, pp. 84-86).

<sup>105</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Cruzamiento en literatura”, *Obras I...*, pp. 101-106; *loc. cit.* 102.

<sup>106</sup> J. Martí, “Nuestra América”, en *Obras completas* 6, p. 18.

<sup>107</sup> Hans-Otto Dill, “2. El concepto de una literatura americana auténtica”, en *El ideario literario y estético de José Martí*, pp. 23-41; *loc. cit.*, p. 38.

<sup>108</sup> José Martí, “Un poeta. ‘Poesías’ de Francisco Sellén”, en *El Partido Liberal*, tomo X, núm. 1664 (28 de septiembre de 1890), pp. 1-2; *loc. cit.*, p. 2.

ellas nacen la certidumbre de la poquedad de nuestra vida, –y urgencia de preparamos por la austera virtud para la próxima–, o el patriótico anhelo de poner a bullir sus colosales y dormidas fuerzas; no a dolerse, con boabdílea rima, de esos imaginados males de hábito que de bracear en mar debemos, no en mar de verdadera vida, vienen; no a decantar como razón de una culpable calma las históricas glorias, que no han de ser a pechos esforzados más que el deber de conquistar las nuevas: –a poner humildísima mano en el creciente hervor continental; a empujar con los hombros juveniles la poderosa ola americana: a ayudar a la creación indispensable de las divinidades nuevas; a atajar todo pensamiento encaminado a mermar de su tamaño de portento nuestro pasado milagroso; a descubrir con celo de geógrafo, los orígenes de esta poesía de nuestro mundo, cuyos cauces y manantiales genuinos, más propios y más hondos que los de poesía alguna sabida, no se esconden por cierto en esos libros pálidos y entecos que nos vienen de tierras fatigadas; a recoger con piedad de hijo, para sustento nuestro, ese polvo de gloria que es aquí natural elemento de la tierra, y a tender a los artífices gallardos las manos cariñosas, en demanda de copas de oro en que servirlo, a las gentes –aún no bastante absortas–; a eso viene, con más amor que fuerza, y más brío que aptitudes, la *Revista Venezolana*.<sup>109</sup>

De modo que la estética a la que aspiraban los modernistas era una estética universal y ecléctica, capaz de transformarse para mantener su vitalidad. De ese deseo de crear una “literatura propia” y “auténtica” nace

El cosmopolitismo [que] estuvo representado, en la literatura, por la mezcla de elementos de diferentes corrientes –eclecticismo–, y por la unión de rasgos de diferentes culturas –exotismo–, que se traduce en el enriquecimiento de la expresión –renovación verbal.<sup>110</sup>

De igual manera, pese a que Martí quería una Cuba independiente, como se ha visto en los “Propósitos” de la *Revista Venezolana*, también deseaba una América unida por una estética común, criolla, y afirmó en el artículo dedicado a la muerte de Julián del Casal el 15 de octubre de 1893:

[...] Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble o graciosa.<sup>111</sup>

Lo anterior revela que el escritor modernista efectivamente no vivía aislado de su entorno ni estaba despreocupado por la realidad –como podría parecer debido a su escisión con los nacionalistas–. Por el contrario, su proceso creativo estaba inmerso en el contradictorio mundo moderno, dando su testimonio y sus opiniones sobre tales sucesos cuando era necesario, como bien anota Belem Clark de Lara al referirse a la crónica, género moderno por antonomasia:

---

<sup>109</sup> J. Martí, “Propósitos”, en *Obras completas 7* (1975), pp. 197-200; *loc. cit.*, p.p. 198-199.

<sup>110</sup> B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XI*, p. CXXVIII.

<sup>111</sup> J. Martí, “Julián del Casal”, en *Patria* (Nueva York, 31 de octubre de 1893). Recogido en *Obras completas 5*, pp. 221-222.

Dentro del proceso cultural, los escritores del último tercio del siglo XIX fueron capaces de hacernos entender, a través de la tirantez de sus discursos, las tensiones socioculturales del momento; sus instrumentos expresivos, sufriendo alteraciones y adaptaciones, generaron una práctica discursiva ambigua capaz de comunicar asimismo una imprecisa realidad, cuya configuración es la crónica que, como forma integradora de la cultura, se manifestó como un género que cobró vida al evidenciar abiertamente la dualidad del poeta-periodista, su lucha entre las necesidades de manifestarse y las de tener un *modus vivendi*, convirtiéndose así en el tipo de discurso preferido a finales del siglo.<sup>112</sup>

En aquel último tercio de siglo, todo cambiaba a gran velocidad, por ello esa imperiosa necesidad de buscar una expresión propia, que no se anquilosara y fuera siempre novedosa; que cumpliera la propuesta najeriana de: “No hoy como ayer y mañana como hoy... y siempre igual... Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente”.<sup>113</sup>

Con sus ideas, como bien lo plantean Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Gutiérrez Nájera “preparó el terreno para los jóvenes de la siguiente camada modernista”.<sup>114</sup> Pero no sólo él, también José Martí y Julián del Casal, quienes lograron las grandes escisiones que marcarían la literatura modernista, rompiendo con las estéticas del momento.

El Modernismo, acaso en aquella intentona de una renovación poética, debía poner en claro que no se trataba de una corriente o una técnica que se debiera seguir al pie de la letra, por ello Gutiérrez Nájera señaló que la literatura se encontraba en constante movimiento, sin reglas fijas que seguir o acatar, como bien lo dijo en el artículo publicado en su *Revista Azul*:

Nuestra *Revista* no tiene carácter doctrinario ni se propone presentar modelos de belleza arcaica, espigando en las obras de los clásicos; es sustancialmente moderna, y por tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen.<sup>115</sup>

Al mismo tiempo, en un mundo que cambiaba a todo galope, algunos de estos autores encontraron un importante foco imaginativo en París, ciudad que conocieron a través de la literatura, de ilustraciones en revistas o, los menos, de sus viajes: “Porque –bueno es decirlo– éramos, literalmente hablando, espíritus franceses deportados a tierra americana”.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> B. Clark de Lara, “Capítulo II”, en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 83.

<sup>113</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Al pie de la escalera”, en *op. cit.*, p. 535.

<sup>114</sup> B. Clark y A. Laura Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. xx.

<sup>115</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Cruzamiento en literatura”, en *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>116</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El bautismo de la *Revista Azul*”, en *op. cit.*, p. 537.



El influjo galo se convirtió en referencia forzosa para los nuevos escritores, pues para Gutiérrez Nájera, “la literatura contemporánea francesa es ahora la más ‘sugestiva’, la más abundante, la más de hoy”.<sup>117</sup> De modo que, para el crítico Meyer-Minneman, “los poetas y narradores modernistas efectuaron en Hispanoamérica la recepción de la literatura y la crítica del *fin de siècle* francés en primera instancia no por sus contenidos y su estilo, sino por los rasgos de modernidad que hallaban en ambas”.<sup>118</sup>

Pese a que los cuatro autores objeto del presente trabajo estaban a favor de alimentarse de otras literaturas, en especial Gutiérrez Nájera y José Martí promovían que esto sucediera mientras:

Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya].<sup>119</sup>

Para Julián del Casal, la tarea de los poetas consistía en seguir el estilo moderno, en constante transformación, sin estancarse en los estilos del pasado, dejar los clichés para abrazar la nueva poética:

El poeta moderno no es un patriota, como Quintana y Mickiewicz, que sólo lamenta los males de la patria y encamina los pueblos a las revoluciones, ni un soñador como Lamartine, perdido siempre en el azul; ni un didáctico, como Virgilio o Delille, que pone su talento poético al servicio de artes inferiores; ni un moralista como Milanés entre nosotros, que trata de refrenar en versos los vicios sociales, sino un neurótico sublime, como Baudelaire o Swinburne, mitad católico y mitad pagano; o un nihilista como Leconte de Lisle o Leopardi, que no ve más que la esterilidad de los esfuerzos humanos, ni aspira más que a disolverse en el seno de la nada; o un blasfemo, como Carducci o Richepin, que escupe al cielo sus anatemas; o un desesperado, como Alfredo de Vigny, que lanza incesantemente contra la naturaleza gritos de rebelión; o un analista cruel, como Sully Prudhomme o Paul Bourget, que nos crispa los nervios; o un pintor, como Teodoro de Banville o José María de Heredia, que sólo ve formas y colores; o un músico como Mallarmé, que asocia la *harmonía* de las ideas a la *harmonía* de las palabras; o un alucinado, como Poe o Villiers de L’Isle-Adam, que nos comunican sensaciones inexperimentadas; o un satiriásico, como Catulle Mendès o Alejandro Parodi que sólo canta la belleza carnal de las ninfas antiguas o de las hetairas modernas; o un gran subjetivista, como Heine o Bécquer.

[...]

Creo que se puede ser todavía lo que fueron los primeros escritores que acabo de mencionar, como lo ha sido el más popular de nuestros poetas, pero a condición de que el ropaje de las ideas tenga mucho valor artístico, toda vez que la forma es la única que salva ciertas vulgaridades y la que ha llegado a su grado máximo de perfección en nuestros días.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Cruzamiento en literatura”, en *op. cit.*, p. 101.

<sup>118</sup> Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 49-50.

<sup>119</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Cruzamiento en literatura”, *Obras I...*, p. 102.

<sup>120</sup> Julián del Casal, “Bustos. José Fornaris”, en *Prosas*, t. I, pp. 275-280; *loc. cit.*, p. 278.

Como dejan ver los testimonios anteriores, la originalidad sería pues otra de sus características más privilegiadas, pues su primera tarea fue “hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión”.<sup>121</sup> Por ello, para Martí, “el estilo [no era un fin] en sí, sino un instrumento que tiene que adecuarse a la índole del objeto que debe expresar”.<sup>122</sup>

Como es posible apreciar, los padres del Modernismo reflexionaban mucho sobre la idea del arte y del quehacer artístico, heredando así a la segunda generación Modernista también su “conciencia o reflexión autocrítica”.<sup>123</sup> El arte modernista deberá ser pues original y ecléctico; deberá aspirar a lo bello.

Lo anterior sirve para denotar la importancia del estudio de los cuatro modernistas que aquí se tratan; asimismo, para mostrar cómo el canon modernista ya estaba configurado en sus primeros representantes. Esto hará a un lado la visión de un Modernismo menor y de que las colaboraciones en prosa que aquellos escritores publicaron en las páginas de los periódicos estaban totalmente abstraídas de su poética. Aunque es una verdad indiscutible que sus textos exceden lo meramente referencial para introducir elementos poéticos en toda su escritura.

Dichos elementos, no sólo escriturales, sino también extralingüísticos serán revisados en el siguiente apartado para llevar a cabo el análisis de las crónicas de espectáculos.

---

<sup>121</sup> Max Henríquez Ureña, *El Modernismo*, pp.11-12.

<sup>122</sup> F. Pérus, “Capítulo IV”, en *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo*, pp. 67-105; *loc. cit.*, p. 103.

<sup>123</sup> José Olivio Jiménez, “Introducción general” a *La prosa modernista hispanoamericana*, p. 27.



## **CAPÍTULO 2**

### **LA CRÓNICA Y LA FUSIÓN DE LAS ARTES: ELEMENTOS DE ANÁLISIS**



## 2.1. SEMIÓTICA TEATRAL, BÚSQUEDA DE UNA SEMIÓTICA PARA LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULOS

Con el fin de dilucidar cómo la poética modernista influyó en las crónicas sobre espectáculos que los modernistas realizaron, se comenzará con la revisión de los elementos que serán utilizados en el análisis; notando no sólo los significados que afectan desde fuera la configuración de dichas crónicas modernistas de espectáculos, sino también los internos, que dan forma al entramado del texto.

La semiótica inglesa, o la semiología francesa, han sido definidas como “el estudio de los sistemas de signos”; en el caso de la literatura el signo a estudiar es el lingüístico, el cual se cruza con el eje de las funciones de dicho signo propuestas por Jakobson. En tal caso se priman la función poética o estética, es decir,

[...] la relación del mensaje consigo mismo. Es la función estética por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.

Las artes [entre ellas, la literatura] crean mensajes objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular.<sup>1</sup>

Aunque también está la función metalingüística que “tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor”;<sup>2</sup> en ella caben tanto los títulos de las obras de arte como los materiales que se eligieron para su soporte o como parte de la realización; es decir, son elementos que van más allá de la obra o, en este caso, del texto en sí. Los signos, a su vez se dividen en sensibles o estéticos y en abstractos o científicos; dentro de los estéticos se distinguen dos tipos: los retóricos y los poéticos; para los lingüistas los primeros tienen un carácter más sistemático y convencional, mientras que los segundos están más relacionados con la originalidad de cada autor y su capacidad de vincular significados con significantes.<sup>3</sup>

De la semiótica lingüística se desprende la semiótica literaria que, como indica Tomás Albadalejo, es “parte de [ella] en tanto, en cuanto su objeto de estudio lo constituyen las obras de arte verbal, textos de

---

<sup>1</sup> Pierre Giraud, “La semiología”, pp. 13-14.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>3</sup> Cf. P. Guiraud, *op. cit.*, pp. 87-90.

lengua natural artística”,<sup>4</sup> aunque debe tomarse en cuenta la perspectiva de Umberto Eco para quien la semiótica “debe ser considerada no sólo una teoría de los signos, sino además una metodología de la práctica de los mismos.”<sup>5</sup>

En este sentido –como señala el ya mencionado crítico lituano Tadeusz Kowzan, quien pertenece a la vertiente francesa (semiología)– dentro de esta ciencia general “se ha prestado muy poca atención a la semiología del arte, con excepción del arte literario, el más próximo a la Lingüística”.<sup>6</sup> Este autor propone el estudio semiológico del teatro como “espectáculo”, pues a su parecer “es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad”;<sup>7</sup> aunque al mismo tiempo señala la dificultad de un análisis de este tipo debido a que considera necesaria la previa elaboración de algunos principios metodológicos y, sobre todo, la determinación de la unidad significativa del espectáculo, pues “la confrontación de signos heterogéneos en el seno de una entidad artística, en un tiempo y un espacio relativamente limitados, signos cuyas interdependencias son numerosas y diversas”, orilla inevitablemente a buscar soluciones teóricas.<sup>8</sup> Igualmente, denota el beneficio de dicho estudio en el avance de la creación de una semiología general.<sup>9</sup>

El teórico lituano propone 13 sistemas de signos (con un fin teórico-práctico), para el análisis semiológico del espectáculo (en su caso, teatral). Éstos contienen una serie de signos visuales o auditivos, de carácter espacial, temporal o espaciotemporal; algunos de ellos, a su vez, pertenecen a la escena en diferentes niveles, ya sea al escenario o al actor. Por ello se reproduce la tabla siguiente, que forma parte del artículo de Kowzan, “El signo y el teatro”, en el cual se ven reflejadas las relaciones entre los signos, el espacio y el tiempo:

---

<sup>4</sup> T. Albadalejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles...*, p. 20.

<sup>5</sup> Cf. U. Eco, “Conclusión”, en *La estructura ausente*, pp. 374-379.

<sup>6</sup> T. Kowzan, “El signo en el teatro”, p. 122.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>9</sup> Cf. *ibidem*, p. 153.

1 palabra 2 tono	texto oral		signos auditivos	tiempo	signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	expresión corporal	actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestuario	aparición externa del actor			espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	características del espacio escénico	externos al actor	signos auditivos	espacio y tiempo	signos visuales (externos al actor)
12 música 13 efectos sonoros	efectos sonoros no articulados			tiempo	signos visuales (externos al autor)

Así pues el presente estudio se sirve de la teoría de Kowzan y del esquema anterior para dilucidar la estructura semiótica o semiológica de las crónicas a analizar, así como de los espectáculos referidos. Ciertamente se parte del supuesto de que son textos que sus autores dotaron de un carácter literario, pero que además contienen en ellos el testimonio de un espectador frente a un espectáculo; lo cual da una combinación única de elementos semióticos.

Es importante señalar que no todas las categorías propuestas por Kowzan se encuentran en los textos objetos del análisis, los autores decimonónicos primaron algunos aspectos por encima de otros y justo en esa decisión radica su importancia, pues estas distinciones forman parte de la búsqueda modernista. Así, para facilitar el estudio semiótico de estas crónicas se hará uso de los 13 sistemas de signos teatrales de Kowzan, pero clasificándolos por su carácter espaciotemporal; lo cual deviene en 3 categorías: a) tiempo-espacio, b) tiempo y c) espacio. Esto quiere decir, lógicamente, que dentro de cada una habrá más de un sistema contenido.

Lo anterior aunado a las ideas filosóficas del momento, así como a los fines del arte que la primera generación modernista planteó, resultarán fundamentales para desentrañar cómo adaptaron tanto la crónica como sus temas al Modernismo. Y cómo fue que la “espectacularidad” se convirtió en uno de los temas más afines para introducir y practicar la fusión de las artes por medio de su literatura.





## 2.2. ESTÉTICA Y FUSIÓN DE LAS ARTES *FIN DE SIÈCLE*

A continuación, se presentará un breve resumen de algunas de las ideas filosóficas de la época que permiten enfocar la experiencia estética del primer Modernismo. Asimismo se hará hincapié en el papel de la memoria, que adopta la función de reactivador de las experiencias e instantes.

Ahora bien, “la dependencia de lo bello con respecto a lo bueno y a lo verdadero era, en el siglo XVIII, el principal obstáculo para la consolidación de la estética como disciplina filosófica”,<sup>10</sup> dicho lo cual, fue a la llegada del siglo XIX cuando la estética logró la independencia como disciplina autónoma, pero también de la ética. Pese a ello, las herencias del platonismo y neoplatonismo son innegables dentro de las perspectivas de estudio posteriores. Como heredero de la tradición que hizo uso de la estética, Kant no fue el único que la estudió, pero sí un digno heredero de sus predecesores. Él anota y señala a la imaginación como un mediador de la experiencia, pues añade al pensamiento *a priori* elementos que provienen del interior del individuo, enriqueciéndolo; finalmente, su gran contribución es ver la imaginación como constructora de realidad. Para el arte resultó sumamente importante esta visión, pues propone la ficción como un elemento que forma parte de la realidad y no como un mecanismo negativo e irreal, tomando en cuenta que el juicio sobre la belleza en el arte requiere la conciencia de qué es arte y qué no; esto es, que no es natural sino un artificio.<sup>11</sup>

De igual manera, fundamentada en estos principios encontramos la categoría de “lo bello”, “para Kant como para Platón, la belleza es liberadora en un sentido moral, pues a partir de las apariencias nos revela intuitivamente, el mundo de las ideas”.<sup>12</sup> En su *Crítica del juicio*, donde Kant expone estos planteamientos, divide al que denomina “juicio reflexionante” en dos formas principales: “teleológica” y “estética”. La estética a su vez se divide en: el juicio sobre lo bello y el juicio sobre lo sublime. A partir de ése momento el filósofo alemán considera que “la belleza debería referirse únicamente a la forma” y

---

<sup>10</sup> Luis Argudín, *La espiral y el tiempo*, p. 22.

<sup>11</sup> Cf. Alberto Carrillo y Débora Vásquez, *Kant y la obra de arte*, p. 69.

<sup>12</sup> L. Argudín, *op. cit.*, p. 74.

no a la “materia” de la percepción”. Y menciona que “puede llamarse, en general, belleza (sea natural o artística) a la *expresión* de las ideas estéticas”.<sup>13</sup>

Sin embargo, Kant plantea la belleza no como una cualidad presente en la estructura del objeto que se percibe, sino más bien como una experiencia suspendida entre la mente y el objeto, por lo cual ésta resulta en una experiencia subjetiva. Él prefiere hablar del proceso, del juicio estético, de modo que “lo estético surge cuando nuestra atención se dirige no tanto al objeto como a su representación, es decir, a su apariencia”.<sup>14</sup> Es interesante que, para el filósofo, la vista y el oído sean los sentidos estéticos por antonomasia. A lo cual se suma el lenguaje como intermediario entre “la cosa en sí” y nuestra percepción. Para él la belleza tiene dos formas: la Adherente, perteneciente al arte figurativo contenida en el concepto de lo representado, y la Libre la cual se contiene en el arte no figurativo dentro de la forma de la representación.<sup>15</sup> De modo que, para Kant, la base de lo verdaderamente estético sigue siendo la forma. “Si las ideas estéticas son concebidas por el genio, quien crea como una fuerza de la naturaleza, lo bello formal es el territorio del gusto, el cual corta las alas del genio y modera su expresión, encausándolo”.<sup>16</sup>

En la primera parte, la “Crítica del juicio estético”, bajo el título de “Analítica de lo bello”, se delinea una teoría formalista de la belleza, abierta a la contemplación por el gusto, mientras que en la segunda parte, cuando trata sobre el juicio de lo sublime, se esboza no sólo una teoría de la apreciación de lo sublime, sino que también explica el proceso de la creación artística por el “genio”,<sup>17</sup> quien, de la nada,

---

<sup>13</sup> Immanuel Kant, § 51, en *Crítica del Juicio*, pp. 156-160; *loc. cit.* p. 156.

<sup>14</sup> Luis Argudín, *op. cit.*, p. 34.

<sup>15</sup> I. Kant, § 10-12, en *Crítica del Juicio*, pp. 59-62.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 63. Al respecto del concepto del genio José Martí anotó que “así nace el genio: sacudiéndose de una manera vigorosa, imponiéndose a toda voluntad, sobrepujando sus propios defectos. / El genio no es una personalidad, es una fuerza”. Y afirma también que “el genio no es la escuela: la independencia no es la traba: la preocupación no es la verdad. Fortifica tu ánimo y desbórdalo; recoge tu inteligencia y hazla tuya; no escribas nunca pensando tibiamente; escribe estremeciéndote y llorando; canta, escribe, llora, cuando sientas latir tu corazón” (J. Martí, “*La cadena de hierro*. Drama de Agustín Cuenca”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 198, 27 de agosto de 1876, p. 2. Recogido en J. Martí, *Obras completas*. Tomo 3, pp. 192-196; *loc. cit.*, pp. 192 y 196.

<sup>17</sup> Cabe señalarse que Kant no ve el genio como un concepto ontológico, sino estético y como tal forma parte de su teoría estética. El genio es “un talento para el arte y no para la ciencia”, se constituye al igual que la experiencia estética por medio de la reunión de dos facultades del espíritu: imaginación y entendimiento. De manera que, el genio es “la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso *libre* de sus facultades de conocer” (I. Kant, § 49, en *Crítica del Juicio*, pp. 149-154; *loc. cit.*, p. 154). Al mismo tiempo lo ve como un don innato que poseen los artistas verdaderos (*cf.* I. Kant, § 46, en *Crítica del Juicio*, pp. 143-144).

milagrosa o inexplicablemente, concibe ‘ideas estéticas’ que transforman las formas y los gustos de sus contemporáneos, fijando el nuevo camino del arte por el propio peso de su originalidad “ejemplar”.<sup>18</sup>

De tal forma que, para Kant, la experiencia estética es una experiencia personal de lo bello comunicable, pues no se trata “de un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión. Así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos”;<sup>19</sup> placer que se da en el tiempo y en el espacio mediante el libre juego de las facultades del conocimiento: “imaginación” y “entendimiento”, como lo expresa al hablar de la poesía,<sup>20</sup> pues la obra de arte remite a la belleza como concepto.<sup>21</sup> Del lado del receptor la obra que se juzga provoca tanto un juicio del gusto como un juicio de lo sublime, por tanto, el receptor deberá tener en sí algo del talento del genio. Finalmente, como bien indica Adriana Yáñez, una de las grandes aportaciones de éste filósofo alemán es que “nos revela que lo bello no obedece a reglas establecidas, que el sentimiento de lo sublime es una mezcla de dolor y placer”. Y quizá por ello fue una influencia que perduró durante gran parte del siglo XIX en el arte.<sup>22</sup>

Ahora bien, gracias a ese libre juego de las facultades del genio expresado en la estética kantiana, es posible vincular estas ideas con las ideas de Friedrich Schiller. Seguidor de las enseñanzas de Kant, como literato y sobre todo como dramaturgo, expuso sus ideas artísticas; entre sus aportaciones denotó la importancia que tiene el juego para la experiencia y la imaginación. Él planteaba que lo esencial del juego, en todas sus manifestaciones, es crear en libertad un ambiente de ficción o apariencia que lo separa de las actividades cotidianas.

---

<sup>18</sup> Cf. L. Argudín, *op. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> I. Kant, § 44, en *Crítica del Juicio*, pp. 141-142; *loc. cit.*, p. 142.

<sup>20</sup> Cf. I. Kant, § 51, en *Crítica del Juicio*, pp. 156-160. También menciona que “es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de ideas estéticas” (§49, pp. 149-154; *loc. cit.*, p. 150)

<sup>21</sup> De modo que, por una parte, se tendría a la belleza adherente de carácter figurativo como la escultura –que “casi se confunde” con la naturaleza–, en la cual “justamente [su] dimensión figurativa [...] impide que en el arte sea admisible representar objetos feos”; por ello para Kant sólo se puede hacer esto por medio de alegorías o sinécdoques que deben interpretarse, con el uso de la razón, en formas bellas. De suerte que en otra obra de arte figurativa como la pintura o la escultura antes mencionada se tendría belleza adherente respecto del contenido, es decir de acuerdo con el concepto de aquello que la obra figura. Y, por otra parte, el arte no figurativo, como la música sin letra o la poesía lírica, donde la belleza adherente es respecto de la estructura, de la forma de la obra, pero siempre de acuerdo con el concepto de dicha estructura o forma (cf. I. Kant, § 51, en *Crítica del Juicio*, pp. 156-160).

<sup>22</sup> A. Yáñez, “Kant”, en *El tiempo y lo imaginario*, pp. 84-98; *loc. cit.*, p.87).

Las ideas de Schiller gravitan alrededor de la búsqueda de un principio “objetivo” del gusto, tarea que Kant había declarado inútil en su *Crítica del Juicio*. Sin embargo, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller no se resigna a aceptar la idea de que el gusto sea considerado inevitablemente como empírico, aunque confiesa que en este intento de establecer un concepto de belleza objetivo, le es imposible prescindir del testimonio de la experiencia. Aunque, su abordaje no será el de una estética racional, sino una “sensible objetiva”, en la cual convivan sensación y razón práctica.

Para el dramaturgo alemán, nada es tan urgente para el ser humano como recibir una educación estética, pues sólo a través de ella podrá alcanzar el verdadero sentido de su libertad, pues “es a través de la belleza como se llega a la libertad”.<sup>23</sup>

Es importante mencionar que tanto para Kant como para Schiller la realidad es la sensación producto del intercambio natural entre las facultades de imaginación y de entendimiento (impulso sensible e impulso formal para el segundo). Sin embargo, Schiller sostiene que lo esencial del juego, en cada una de sus manifestaciones, es la creación de un ambiente de ficción o “apariencia” (*schein*) que separa al sujeto más allá de las actividades y fines que normalmente persigue.<sup>24</sup> En la experiencia estética hay dos impulsos: el formal y el sensible, que se funden y desaparecen en un tercer impulso, el “impulso de juego” que es justo donde “se encaminaría a suprimir el tiempo *en el tiempo*, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad”.<sup>25</sup> Y, por tanto la belleza “objeto común de ambos impulsos, es decir, del impulso de juego”<sup>26</sup>.

Pues, según Schiller, el hombre de su época llegó a una etapa en la que:

Al sentir placer ante lo que *ve*, y únicamente mediante la posesión del objeto, el hombre ha dado ya un paso hacia atrás desde el cual contemplar el mundo; se ha despedido del peso de la realidad de los objetos y se ha encontrado en una nueva relación, más libre con la apariencia de las cosas. Los sentidos de la vista y el oído (en sustitución del tacto, el gusto y el olfato que se funden en el objeto) se convierten en los principales vehículos del arte, debido a que se alejan del objeto más allá de nuestro alcance.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> F. Schiller, “Segunda carta”, en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, pp. 115-121; *loc. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> Cf. L. Argudín, *La espiral y el tiempo*, p. 130.

<sup>25</sup> F. Schiller, “Decimocuarta carta”, en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, pp. 223-229; *loc. cit.*, p. 225.

<sup>26</sup> F. Schiller, “Decimoquinta carta”, en *op. cit.*, pp. 229-243, *loc. cit.*, p. 229.

<sup>27</sup> *Idem*.

En conclusión, para Schiller lo bello por medio de la experiencia estética sirve al hombre para llegar a la esencia de sí mismo, de lo que es la humanidad, justo ahí radica la importancia y su interés en la enseñanza de la estética al “hombre moderno” de su tiempo.

Así, mientras que Kant aisló la belleza de su contexto, Schiller afirmaba que lo bello no podía existir más allá de ese contexto y que dependía de la interacción de fuerzas opuestas, de la lucha perpetua en contra de la resistencia que el mundo y sus objetos oponen. “El acercarse a la belleza como una totalidad de relaciones estéticas en vez de aislarla de sus cualidades esenciales”,<sup>28</sup> permitió a Schiller mantener una continuidad de lo bello en un nivel formal.

Ahora bien, es interesante notar que para Gutiérrez Nájera *lo bello* está por encima de *lo útil* en el arte y afirma que “lo bello es la representación de lo finito en lo infinito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios [...]. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios”. De modo que “lo bello [para él] no se define, se siente”.<sup>29</sup> Durante aquellos años, el autor se encontraba en la constante búsqueda de una respuesta para el arte y la belleza:

[...] la idea de belleza es indefinible e indeterminable. ¿En dónde están los axiomas imperativos emanados de ella sobre los cuales pueda descansar con solidez inquebrantable el juicio estético? Platón, en el *Grande Hypias*, se limita a decirnos que la belleza es difícil; Gioberti la llama ‘un no sé qué de inmaterial y de objetivo que se presenta al espíritu del hombre y le atrae y le arrebatá’; Kant afirma que es ‘la forma de la conveniencia final de un objeto, en cuanto está reconocida en él sin la noción de un fin’, y ni Schelling, ni Hegel, ni Krause, ni Fischer, ni otros ciento, discurrendo conforme a sus filosofías, han logrado aclarar estas definiciones tan oscuras, determinando ese ‘no sé qué’, esa idea trascendental, ‘inexponible’, ese *abstractum* confuso que el discurso no puede precisar y que sólo concibe el sentimiento.<sup>30</sup>

También José Martí durante su estadía en México aludió a la armonía en el arte al hablar de la pintura en la Academia de San Carlos, en una serie de cuatro artículos en que expresó mucho más sobre qué esperaba del arte que en sus siguientes textos, así las categorías de *lo bello* y *lo sublime* reflejaban para él parte de un arte original, siempre cambiante y sin esquemas fijos:

---

<sup>28</sup> L. Argudín, *La espiral y el tiempo*, pp. 154-155.

<sup>29</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Obras I*, pp. 49-63; *loc. cit.*, p. 55 (Firmados como Revelator: 8 de noviembre de 1891, p. 4; 19 de noviembre de 1891, p. 1; 20 de noviembre de 1891, p. 1; 13 de febrero de 1892, p. 1; 29 de mayo de 1893, p. 3, y 3 de agosto de 1892, p. 2).

<sup>30</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Señor don Luis Lejeune, II”, en *La Libertad*, año VII, núm. 200 (4 de septiembre de 1884), p. 2-3.

El arte es una forma de armonía. A veces, es artística la irregularidad; pero esta irregularidad en pintura, debe ser lógica entre sus accidentes, como deben ser consecuentes y agrupados en unidad los caprichos de la fantasía poética. La monotonía es fiera, porque lo extingue todo, como que hasta extingue las santidades y costumbres del amor; en pintura las líneas paralelas, los puntos simétricos, las líneas iguales y alternas, geometrizan la figura, vician el conjunto, destruyen con la dureza de las rectas, la gracia y las ondulaciones de la obra. No hay belleza en la rigidez: la vida es móvil, desenvuelta, abandonada, muerta, activa; se ha de sentir la carne; se ha de palpar el nervio en el ademán del movimiento; si se ha copiado el dolor, debe haber lágrimas suspendidas en las pestañas suaves y sedosas; si se ha imitado la fiereza, debe haber iras amontonadas en el ceño rugoso formidable. En pintura no existe lo sencillo: el primer grado es lo bello: el grado inmediato es lo sublime.<sup>31</sup>

Para Martí, como para Schiller, lo bello es un estímulo sensible que en conjunto con la razón, hace posible que el hombre se vea reflejado y mire lo realmente humano en él; al mismo tiempo que el artista sienta su posición en el mundo como descifrador de símbolos, como portador de la palabra del arte y la enseñanza de la estética a los no iniciados:

La belleza, por sí misma, es un placer. Hallamos algo bello, y hallamos algo de nosotros mismos. Cuando en alguna de las artes del espíritu, ora el ritmo del sonido en la palabra extensa—poesía,—o en el eco sin extensión,—música;—ora el atrevimiento del pincel sobre el lienzo a que se da color de carne y forma corporal; cuando en alguna de estas artes bellas, se ha actualizado en sus evoluciones un sentimiento, se ha creado un cuerpo, se ha realizado un personaje o un conjunto estético, buena es la obra del pintor, buena es la fantasía del poeta, porque con cumplir la belleza han cumplido toda su obra. Poetas, músicos y pintores son esencia igual en formas distintas: es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan en el espacio de los cielos, y las concepciones impalpables que se agitan en los espacios del espíritu. Formalizan lo vago: hacen terreno lo divino. Es mejor el que más cantidad de cielo alcanza.<sup>32</sup>

En su artículo “El arte y el materialismo”, Manuel Gutiérrez Nájera reflexionó sobre el mismo tema; en él se encuentran gran parte de los fundamentos de la estética que será llamada más tarde modernista. El autor mexicano manifiesta a su vez que para él la forma artística es una representación de lo infinito, pues el fin último del arte es la consecución de *lo bello*. Sin embargo, “las manifestaciones finitas de este infinito, o su expresión en la obra de arte, no ‘son’ el absoluto, sino su ‘revelación’ a través del sentimiento del artista, un reflejo que puede ser cada vez más perfecto mediante el esfuerzo del creador”.<sup>33</sup> La mimesis ya no es el objetivo del arte pues:

---

<sup>31</sup> José Martí, “Una visita a la Exposición de Bellas Artes. III”, en *Revista Universal*, t. X, núm. 261 (diciembre 31 de 1875), p. 2. Recogido en *Obras completas*, t. 3 1875-1876.

<sup>32</sup> José Martí, “Hasta el cielo por José Peón Contreras”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 12 (15 de enero de 1876), pp. 2-3. Recogido en *Obras completas*. Tomo 3, pp. 158-162; *loc. cit.*, pp. 158-159.

<sup>33</sup> Begoña Saludes Mucientes, “El arte y el materialismo: un ensayo en el fin de siglo”, p. 239.

Se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea. Si el único principio del arte fuera la imitación, un término supremo consistiría en la completa ilusión de los sentidos, y si tal fuese necesario, sería convenir en que el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos. ¡Error monstruoso!<sup>34</sup>

Y termina su reflexión con “La belleza, tal como nosotros podemos comprenderla, no es una idea, sino la imagen de una idea”,<sup>35</sup> lo cual refuerza su herencia de la conceptualización a partir de la teoría kantiana y de la schopenhaueriana, de la que se hablará más adelante; es decir, de la belleza como parte de la *representación*. Años más tarde confirma tanto su conocimiento sobre las ideas estéticas alemanas como su posición con respecto a la imitación y la originalidad:

[...] la estética filosófica fundada en Alemania por un discípulo de Leibnitz, Alejandro Baumgarten; los doctos trabajos de Wickelmann, Mengs, Herder y Goethe, y el movimiento revolucionario del romanticismo, destruyeron esas rancias ideas, levantando sobre la doctrina de la imitación la libertad de la virtud creadora. Hoy no creemos que haya una turquesa invariable para todas las obras del ingenio, y admitimos diversas castas de belleza.<sup>36</sup>

Entre los años 1891 a 1892, José Juan Tablada publicó artículos sueltos en el periódico *El Universal*, en los cuales, por medio de sus críticas, se mostró afín al pensamiento de Manuel Gutiérrez Nájera, tanto en lo estético como en lo político-social, alabando obras literarias del gusto del Duque Job, citándolo o respondiendo con él a algunas polémicas. El 16 de febrero de 1893 se manifestó al respecto de una polémica que suscitó la publicación de su poema “Misa negra”. En el artículo se declaró a favor de la originalidad, el ideal y la belleza pues, para él, “el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al dios de sus altares a un ideal estético”.<sup>37</sup>

Mientras que, por su parte, José Martí confesaba sobre el genio tal como Kant o Schopenhauer lo habían hecho:

---

<sup>34</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 58.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Señor don Luis Lejeune, II”, en *La Libertad*, año VII, núm. 200 (4 de septiembre de 1884), p. 2-3. *Obras III*, p. 435.

<sup>37</sup> José Juan Tablada, “El Decadentismo”, en *El País*, (15 de enero de 1893), p. 2. Para estudiar con más detalle estas polémicas *vid.* Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *Construcción del Modernismo*. En el presente estudio no se profundizará mucho más en las ideas explotadas por los decadentistas, pues eso formaría por sí mismo un estudio aparte.



El genio es lo completo: está a lo sumo y a lo ínfimo, y saca grandeza de la armonía y perfección de lo pequeño. La fantasía, que tiene sus monstruos, los hermosea cuando los encadena. La buena fantasía es la que, cuando se sale del orden lógico visible a los ojos vulgares, se conserva dentro del orden lógico de más alto grado que rige al Universo en conjunto, y es perceptible sólo a las almas máximas. –La armonía de lo perfecto, conseguida contra la misma armonía aparente, por los hijos mejores de la naturaleza, –hiere de un modo grato y satisfactorio la mente común, que por el hecho de ser natural no puede resistirse a reconocer lo que lo es. –Este es el secreto de la popularidad de los genios sutiles y complicados como Dante a través de los tiempos diversos, poblados de masas vulgares. La fantasía desbordada, es un caballo loco, –se puede echar a volar un león; pero se ha de ir cabalgando sobre él, y se le ha de tener perennemente de la rienda.<sup>38</sup>

Ahora bien, al mismo tiempo que estas ideas filosóficas eran difundidas y consideradas por los escritores latinoamericanos, también las de Arthur Schopenhauer permearon en el ámbito artístico en general de aquel momento; particularmente en lo literario. Heredero de Kant, amigo de Goethe y otros artistas, Schopenhauer fue capaz de continuar las disquisiciones sobre el mundo y el papel del arte en él. En sus digresiones, el filósofo alemán planteó que el mundo estaba lleno de voluntad y representaciones –donde la primera equivale a la *idea* platónica y la *cosa en sí* kantiana, mientras que las segundas a la apariencia o imagen de ésta, la *razón* nietzscheana–; por tanto el fin del hombre era huir de las interpretaciones, en especial de la burguesa, lo que sólo podría hacerse a través del arte y la contemplación estética.<sup>39</sup>

Con ello transformó la acción en contemplación, sin imitar a la naturaleza, sino interpretándola; en otras palabras, el artista ocuparía el lugar de Dios, al ser éste quien crearía el mundo: “también puede ser contemplado un objeto de la fantasía; si lo consideramos del primer modo [como algo real], será un medio para el conocimiento de la Idea, y su instrumento será la obra de arte”.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, la voluntad es el gran activador de la memoria, la cual conserva sólo los detalles que le interesan al individuo convirtiéndose en un “hilo” que puede romperse con la locura, según el filósofo alemán.

---

<sup>38</sup> José Martí, “Los abanicos en la exhibición Bartholdi”, en *La América* (Nueva York, enero de 1884). Recogido en *Obras completas* (1975), t. 19, pp. 297-300.

<sup>39</sup> Por su parte, Julián del Casal en su texto sobre Maupassant menciona sobre el escritor francés que “si filosofa, lo que hace frecuentemente con sus obras subjetivas [...], tendrá extravagancias sublimes a lo Arturo Schopenhauer, pero nunca insipideces matemáticas a lo Heriberto Spencer”. Opinión con la cual, no sólo muestra su conocimiento sobre la filosofía del alemán –ya sea de manera global por las ideas generales que permearon su época o por la lectura de alguna traducción–, sino además su desagrado por las teorías evolucionistas de la época (Julián del Casal, “La vida errante. Guy de Maupassant”, en *Prosas I*, pp. 207-210; *loc. cit.*, p. 208).

<sup>40</sup> A. Schopenhauer, “Libro tercero. El mundo como representación”, en *El mundo como voluntad y representación*, pp.139-211.

Asimismo, en la representación se funden sujeto y objeto; ambos son inseparables compartiendo el límite del tiempo y el espacio, los cuales se acortan en la memoria. De modo que todo cuanto puede presentarse frente a nosotros se nos da como fenómeno sometido a las propiedades del sujeto. O sea, en el espacio, en el tiempo, en sus impresiones, y bajo la ley de la causalidad, igualmente parte del sujeto. El mundo es entonces su representación.

Por ello la experiencia estética resultaba imprescindible para el artista, pues su papel de intérprete del mundo lo llevaría a cancelar las interpretaciones “subjetivas” de otros sujetos, ya que “el artista supera su propia individualidad, convirtiéndose en sujeto puro de conocimiento, cuando, abandonando su particular principio de individuación, se convierte en espejo de la voluntad universal. Suprimiéndose como fenómeno, el artista se enfrenta al mundo como contemplador universal”.<sup>41</sup>

De modo que el artista se sitúa fuera del espacio y del tiempo, transformado en pura contemplación, sin voluntad propia. Actúa entonces como “ojo del mundo común a todo ser que conoce, pero que sólo se manifiesta libre del servicio de la voluntad en el hombre, suprimiendo todo vestigio de individualidad hasta tal punto, que lo mismo da que el contemplador sea rey poderoso que un mendigo”.<sup>42</sup>

Explicada en los términos de Schopenhauer, la creación del artista de su propia representación de la voluntad (o realidad) a través de medios que se escinden de la razón, lo llevan a desaparecer como ente propio y a interpretar como genio, tal como Kant y Schiller lo habían pensado; es decir, un ser capaz de un máximo de objetividad. Ya que:

La genialidad es la facultad de conducirse como un contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto contemplado por un arte superior, para “fijar en pensamientos eternos lo que se mueve vacilante en forma de fenómeno fugitivo.”<sup>43</sup>

Para éste filósofo, las artes cuentan con las siguientes características dentro de la interpretación del mundo y la voluntad que el artista ejerce por medio de ellas:

---

<sup>41</sup> Manuel Maceiras Fafian, *Schopenhauer y Kirkegaard*, p. 76.

<sup>42</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p.

<sup>43</sup> A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 153.

- *La pintura y la escultura* hacen intuitivos grados más altos de objetivación de la voluntad, puesto que desvelan los efectos, las pasiones, el carácter y las actitudes. Por tanto, la Idea concebida por el artista se aproxima más a la esencia activa de la voluntad, con lo cual su valor estético es superior.
- *La poesía* expresa grados más elevados de objetivación de la voluntad, puesto que describe al hombre en la serie de sus pasiones y sus actos. El poeta concibe la esencia de la humanidad fuera del tiempo, como *cosa en sí* [...].
- *La tragedia* es el más elevado de todos los géneros poéticos. En ella el fin del genio poético es mostrar la esencia misma del vivir.
- *La música* es capítulo aparte. Ella no es una técnica que reproduzca sólo una Idea, sino que expresa la voluntad misma, la esencia misma, el *en sí* del mundo y no sólo la objetivación en tal o cual objeto. Por eso su efecto es mayor que el de las demás artes. Debido a ello existió siempre y siempre existirá. Ella, en fin, nos descubre lo más real de la esencia del hombre y del mundo.<sup>44</sup>

De igual forma habló positivamente sobre la música, de ella destacó más precisamente su carácter no mimético, pues

[...] en ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y admirable, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia superan en el mundo a todos los idiomas de la tierra.<sup>45</sup>

De manera que su influencia estética en el entorno es mayor, y debido a ello, posiblemente, fue el arte predilecto por los escritores decimonónicos para detonar sensaciones tanto en sus lectores como en sus personajes, pues la música tiene el poder de la evocación. Al respecto, Martí tiene su propia escala del gusto con respecto a estas artes hermanas, pues encuentra que:

Hay siempre en el ánimo disposición secreta a hablar de cosas bellas. El espíritu se regocija con todas las producciones del espíritu, y es que la fuerza animadora es una, y hay fraternidad oculta en todas las formas de expresión del ser.

El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en qué expresarse, menos trabas para producirse, más medios con qué reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción, las combinaciones tempestuosas o apacibles de esta presunción de lo venidero, religión de la soledad, propio hogar del hombre, que llaman caprichosa fantasía.

El alma gusta más de la música que de la pintura; y tal vez más de la pintura que de la poesía: ¡triste aquel que delante de un cuadro hermoso no haya sentido en sí como el crecimiento de una fuerza extraña, y en su garganta como amontonadas sin salida las palabras de contento y conmoción! Son las leyes de lo eterno, que escapan a los legisladores de lo físico.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> M. Maceiras Fafian, *Schopenhauer y Kirkegaard*, pp. 79-80.

<sup>45</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 203

<sup>46</sup> José Martí, “Una visita a la Exposición de Bellas Artes. II”, en *Revista Universal*, t. x (29 de diciembre de 1875), pp. 1-2. Recogidos en *Obras completas*. Edición crítica, t. 3, p. 138. Durante ése mismo año, Martí sostiene sus ideas al hablar sobre las presentaciones del violinista White Laffite: “El color tiene límites: la palabra, labios: la música, cielo. Lo verdadero

Sobre estos tópicos Susana Rotker menciona en su análisis sobre la crónica martiana que “Hay en el estilo de Martí huellas de la poesía francesa e inglesa, de la filosofía alemana y norteamericana, del conceptismo renacentista, de la pintura y de la escultura del Occidente finisecular”.<sup>47</sup> Cabe mencionar que estos escritores construían sus crónicas a partir de la recreación de las sensaciones que experimentaban en aquel tiempo y espacio, para ello usaron alegorías, símbolos y metáforas que ayudaran al objetivo del Modernismo, un arte ecléctico, único y universal. Tema también tratado por Schopenhauer, quien mencionó que

[...] una alegoría es una obra de arte que significa una cosa diferente de la que representa [...]. La alegoría, pues, se propondrá siempre expresar un concepto y desviará el espíritu del espectador de la imagen plástica que se le ofrece para llevar su atención a otra representación no intuitiva, abstracta, que está fuera de la obra de arte [...]. Y si además no hay ninguna relación entre lo representado y el concepto indicado por la imagen de modo que aquélla esté subsumida en éste o exista entre ambos una asociación de ideas, sino que el signo y el significado son enteramente convencionales y sólo reaccionan por circunstancias materiales, accidentales, entonces a este género bastardo de alegoría le llamo yo símbolo.<sup>48</sup>

La “poética de la analogía”, como la llamó Paz, fue también uno de los elementos por medio de los cuales construían otros universos; pues dentro de este orbe poético los objetos no corresponden a sí mismos, sino que se ven reflejados en otros por la semejanza plástica que el escritor quería resaltar, apareciendo estas imágenes frente al lector como símbolos a descifrar. La analogía equivale a lo que Charles Baudelaire llamó “la poética de las correspondencias”.<sup>49</sup>

Al hablar sobre la pintura de Mariano Fortuny, Martí expresa sus pensamientos sobre el arte y su búsqueda, para él “Todo es símbolo, todo es síntesis, y hay que ir a buscar la raíz de todo”.<sup>50</sup> Y sobre la

---

es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio. [...] / La música es la más bella forma de lo bello: arrullar, adormecer, exaltar, gemir, llorar: el alma que se pliega a un arco: el oído que se subyuga, se extasía, se encadena: este pobre ser, germen dormido, de súbito sacudido y despertado: esta revelación de lo más puro entre las lobregueces de la vida: esta garantía de lo eterno prometida al espíritu ansioso en el nombre augusto de lo bello: tanto es esa lengua arrobadora, madre de bellezas, seno de ternuras, vaga como los sueños de las almas, gratísima y suave como un murmullo de libertad y redención” (“White”, “El segundo concierto de White” y “White. Concierto del Conservatorio”, en *Revista Universal*, t. X (25 de mayo, 1º de junio y 4 de junio de 1875), pp. 1-2, 2 y 2. Recogidos en *Obras completas*. Edición crítica, t. 3, pp. 62-75; *loc. cit.*, p. 62.

<sup>47</sup> S. Rotker, “III. Las pequeñas obras fúlgidas”, en *Fundación de una escritura*, pp. 157-160; *loc. cit.*, p. 158 [p. 147].

<sup>48</sup> A. Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 189-191.

<sup>49</sup> O. Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo*, p. 397. Vid. C. Baudelaire, “Correspondances”, en *Las flores del mal*, pp. 95-96.

<sup>50</sup> J. Martí, “155. El arte en Nueva York”, en *La Nación*, (Buenos Aires, 22 de junio de 1877). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 849-855; *loc. cit.*, p. 849.

poesía apunta “Otro amaneramiento hay en el estilo, que consiste en fingir, contra lo que enseña la naturaleza, una frialdad marmórea que suele dar hermosura de mármol a lo que se escribe, pero le quita lo que el estilo debe tener, el salto del arroyo, el color de las hojas, la majestad de la palma, la lava del volcán”.<sup>51</sup> Tablada, bajo su seudónimo Revelator, afirma por su parte que “El poeta debe cantar para hacer arte y no tomar los lugares comunes del sentimiento humano, porque perdería el recurso más poderoso del arte, la originalidad”.<sup>52</sup>

Estos breves apuntes sirven para ubicar el Modernismo de entre 1876 y 1895 como un claro heredero de las ideas filosóficas del momento en búsqueda de la idea, del arte, de la estética y de la originalidad. Los escritores se presentan como individuos modernos que configuraron su estética para huir de las apariencias, con estilos particulares, pero con búsquedas y reflexiones teóricas semejantes. Su capital cultural los hermana y es justo por ello que apartados más adelante se define el espacio-tiempo desde donde perfilan cada una de sus crónicas.

---

<sup>51</sup> José Martí, “164”, en *Obras completas*, t. 22, p. 100. Sobre la influencia del pensamiento germano en Martí *vid.* Vales, José Francisco, “La influencia de la cultura alemana en la formación del pensamiento de José Martí”.

<sup>52</sup> Revelator, “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna. El egoísmo en poesía. Orestes y Píldes”, en *El Universal*, t. VI, núm. 269 (19 de noviembre de 1891), p. 1.

### 2.3 RETÓRICA Y SINESTESIA

Este apartado está dedicado a la retórica literaria, disciplina que estudia la función poética del lenguaje,<sup>53</sup> es decir, lo referente a la construcción del *ars bene dicendi*, la retórica se ocupa también de las “figuras y los tropos retóricos”. Aunque en el entendido de que “la figura no es suficiente como tal para producir el efecto de sentido que el lector busca”;<sup>54</sup> esto es, hace falta la configuración de la totalidad de un texto para que el autor logre el efecto deseado en el receptor. Pues, “con el discurso retórico se trata, pues de ejercer influencia en un sentido determinado en el receptor”.<sup>55</sup> De igual manera, “la retórica se organiza como un complejo sistema de reglas y recursos que actúan en distintos niveles en la construcción de un texto”, como bien indican Antonio Azaustre y Juan Casas.<sup>56</sup>

La retórica aplicada por los escritores románticos, deseosos de romper con la tradición casi inamovible de la retórica tradicional, fue la selección novedosa de los procedimientos con respecto a la tradición que le precedía. De igual forma, resulta interesante la popularidad de la retórica durante el siglo XIX, cómo los científicos y literatos en general hacían uso de ella para convencer y persuadir a su auditorio. Un discurso que había quedado confinado solamente a lo jurídico creció con el afán de polemizar en los artículos que los autores escribían e incluso en los discursos que generaban para sus asociaciones tanto científicas como literarias.

El género retórico que fue tomado para la elaboración de este tipo de discursos fue el demostrativo o epidíctico, el cual centra su atención en una persona u objeto (aunque también puede ser un suceso) para alabarlo o denostarlo ante un público. En este discurso que rompe con la tradición judicial, lo importante no es tanto la defensa de la causa, sino el valor artístico del propio texto, se convierte en un juicio estético.

---

<sup>53</sup> La Poética entendida a su vez como “reflexión sobre la creación literaria en particular, y de forma muy específica sobre la poesía”, en este ámbito se elaboran teorías generales sobre el discurso literario y sus diversas formas, para generar teorías sobre estilos, géneros y esquemas realizados por los autores (Esteban Torre y Manuel Ángel Vázquez, “Poética y retórica”, en *Fundamentos de poética española*, pp. 105-142; *loc. cit.*, p. 108).

<sup>54</sup> Grupo μ, “Prefacio a la edición española” a *Retórica General*, p. 20.

<sup>55</sup> Tomás Albaladejo, “Fundamentación de la retórica como ciencia del discurso”, en *Retórica*, p. 12.

<sup>56</sup> A. Azaustre y J. Casas, “Introducción” a *Manual de retórica española*, pp. 7-12; *loc. cit.*, p. 11.

Ahora bien, la elaboración del discurso retórico presenta cinco dimensiones que se complementan entre sí. De la estructura lingüística: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*; de la oral: *memoria* y *actio*. De ellas se tratará en este apartado solamente a la *elocutio* que es “la verbalización de la estructura semántico-intencional del discurso, con la finalidad de hacerla más comprensible al lector”.<sup>57</sup> Debe mencionarse que a esta dimensión pertenece el estilo, además de aspectos de léxico y sintáctico.

En específico nos centramos en su cualidad de *ornatus* que consiste en el embellecimiento del texto por medio de dispositivos de expresión propios de la estructura del lenguaje, los cuales son de índole estética y formal. La ornamentación lingüística está constituida por los tropos y las figuras. Para estudiarlos, en general, los especialistas en retórica parten del supuesto de que en la lengua ordinaria a cada concepto le corresponde la palabra exacta. Y el tropo es una licencia que anula esta regla, pues consiste en el uso de una palabra “inapropiada” para designar un concepto. Por su parte, las figuras están constituidas por vocablos usados en sus acepciones apropiadas de acuerdo con la lengua común. Pero, a causa de alguna particularidad de carácter fónico, gramatical o semántico, o a varias de ellas, se alejan de la norma usual resultando especialmente expresivos.<sup>58</sup>

Aunque no siempre están claras las fronteras, se suele distinguir entre figuras de dicción, que afectan fundamentalmente al significante, a la forma de las palabras, y suelen perder su esencia al ser traducidas a otro idioma; las figuras de pensamiento, que afectan esencialmente el significado de las palabras, los contenidos y que no desaparecen en la traducción.

Cabe mencionarse que la decisión de los escritores de la selección entre “el empleo o no de figuras, así como el empleo de una figura o de otra no es un hecho baladí, sino una manera de conferir al texto una impronta imborrable por muy leve que sea el matiz que se introduzca con ella”. Como señala Kurt Spang, estas decisiones constituyen factores de individualización y de persuasión.<sup>59</sup> Si acaso las formas de *ornatus* son limitadas en número y combinaciones, lo importante es entender por qué los autores

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>58</sup> Cf. A. Azaustre y J. Casas, “2.3. Elocutio”, en *Manual de retórica española*, pp. 80-141.

<sup>59</sup> K. Spang, “4.4. El *ornatus* o la estética del discurso”, en *Persuasión*, pp. 109-112; *loc. cit.*, p. 110.

eligen unos ornatos o adornos y no otros. Al mismo tiempo, esto podría revelar qué visión era la que querían primar, qué perspectiva o qué sentidos.

La representación de las artes plásticas en la literatura en general se ha llevado a cabo por medio de las imágenes literarias que se construyen obviamente con el lenguaje, pero sus instrumentos son las figuras y los tropos literarios. Dentro de los tropos, la metáfora ha sido una de las grandes aliadas para la construcción de pasajes pictóricos, junto con la alegoría y el símbolo. La musicalidad del lenguaje ha sido aprovechada para lograr efectos que asemejen sonidos o brinden ritmo y musicalidad al discurso.

Los escritores a fines del XIX no fueron ajenos a ese empleo del lenguaje. Se ocuparon incluso explícitamente de la retórica. Como bien afirma, Belem Clark de Lara, Manuel Gutiérrez Nájera se apunta a sí mismo como un seguidor de la retórica clásica (la que usa el *ornatum*) y desdeña la medieval que trataba sólo del estudio de la lengua.<sup>60</sup> Para él la retórica se enseñaba en la escuela de manera errónea, era “hueca, sustancialmente metafísica y [estaba] compuesta de formalismos y ritualidades”, carente de ejemplos y modelos.<sup>61</sup> De igual forma las ideas de José Martí se adhieren a este parecer en su frase “porque antes que la retórica oprimiese el talento, el talento fue el creador de la retórica”.<sup>62</sup>

De modo que para los autores modernistas la versificación y el esquema copiado al infinito era algo impensable como lo fue antes para los románticos. Su renovación era igualmente poética, en el sentido más amplio. Por ejemplo, para Gutiérrez Nájera la prosa en verso no resultaba un defecto “si el asunto es por esencia poético” y al escribir “lo importante es transmitir a otros la sensación nuestra. El que lo consigue es verdaderamente un escritor”, pues “la prosa tiene su ritmo recóndito”.<sup>63</sup> Además de que, en opinión de Henríquez Ureña, fue

[...] acaso, el primero que en las letras de América profesa especial devoción por los colores. Así lo acusan otros títulos de poesías suyas: “Musa blanca” (1886), “Blanco-Pálido-Negro” (1888), “De blanco” (1888), o de algunas deliciosas crónicas: “El cielo está muy azul”, “Crónica color de rosa”, “Crónica color

---

<sup>60</sup> Cf. B. Clark de Lara, “Retórica y poética en Manuel Gutiérrez Nájera”, en *La perfecta expresión*, pp. 218-232.

<sup>61</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Don Ignacio Ramírez, maestro de literatura”, en *Obras I*, pp. 425-429; *loc. cit.*, p. 426.

<sup>62</sup> J. Martí, “*Luchas de honra y amor*. (De José Peón Contreras)”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 157 (9 de julio de 1876), p. 2. Recogido en J. Martí, *Obras completas*. Tomo 3, pp. 175-179; *loc. cit.*, p. 178.

<sup>63</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Carta abierta al señor Don Ángel Franco”, en *Obras I*, pp. 93-96.



de *bitter*”, “Crónica de mil colores”, “Crónica color de muerto”. En este aspecto de su producción es evidente la influencia que sobre él ejerció Théophile Gautier.<sup>64</sup>

En esa misma tónica, Martí comentó en un artículo que “¡Reducir a una fórmula matemática la divina potestad cuya belleza consiste en el desprecio absoluto de las fórmulas! No hay cátedras para el genio: él no sigue reglas, él las crea”.<sup>65</sup> Martí afirma que es capaz de adoptar formas antiguas si son buenas y de crear nuevas cuando su obra así lo requiera.<sup>66</sup> De manera que los discursos puedan parecer “más que lazos de crespón, copas de champaña”.<sup>67</sup>

Julián del Casal, por su parte, contaba con una obra primordialmente poética y por tanto más cercana a la retórica, pero con un ánimo renovador, pues

El arte es para él, en definitiva, no una creación que se alimenta de las fuerzas naturales y las exalta [...], sino algo distinto de la naturaleza y a su juicio más precioso que ella: un producto estrictamente humano (sensación exquisita + perfección de la forma) cuyo fin autónomo es la *belleza artificial*.<sup>68</sup>

En el caso de José Juan Tablada la idea de la originalidad es central, como lo afirmó en 1919: “en mi poesía no hay retórica. No hay nada inútil. Hay solamente ideas que el lector está llamado a completar con su imaginación, como lo pedía Oscar Wilde: es poesía, si podemos llamarla así: pura”.<sup>69</sup> De modo que, pese a que para él la retórica es un sinónimo de palabras huecas, opta por una forma de expresión que permita al lector comprender todo lo que se dice, incluso mediante la utilización de imágenes poéticas.

Una vez dicho esto, debe mencionarse que los efectos logrados por los autores en el uso de las figuras retóricas y los tropos forman parte de la poética del Modernismo, cuyos objetivos han sido ya mencionados en el apartado dedicado al tema. En específico en el estudio de corpus de crónicas se demuestra cómo están contruidos sus textos sobre espectáculos, qué es lo que resaltan y qué es lo que

---

<sup>64</sup> M. Henríquez Ureña, “IV. Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Breve historia del Modernismo*, p. 71.

<sup>65</sup> J. Martí, “*La cadena de hierro*. (Drama de Agustín Cuenca)”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 198 (27 de agosto de 1876), p. 2. Recogido en J. Martí, *Obras completas*. Tomo 3, pp. 192-196; *loc. cit.*, p. 192.

<sup>66</sup> Cf. Ángel Esteban, “I. La sencillez, vocera de la modernidad”, en *Bécquer en Martí...*, p. 153-156.

<sup>67</sup> J. Martí, “El monumento de la prensa. Los periodistas en Nueva York”, en *La Nación* (Buenos Aires, 28 de julio de 1887). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 880-884; *loc. cit.*, p. 880.

<sup>68</sup> Cintio Vitier, “Casal como antítesis de Martí”, en *Prosas*, t. I, pp. 90-111; *Loc. cit.*, p. 91.

<sup>69</sup> Tattler, “Las nuevas formas de la poesía: José Juan Tablada”, *Actualidades*, año 111, núm. 27 (Venezuela, 6 de julio de 1919).

dejan oculto en ellas por medio de signos que conforman la semiótica del teatro planteados por Kowzan. Por ello, de antemano, se mencionará otro fenómeno que camina paralelamente con el uso de la retórica que nuestros cuatro cronistas practican: la sinestesia.

Al decir de Sonsoles Hernández, como efecto de la coyuntura de fin de siglo XIX y el conflicto de la representación, el arte mimético resultaba cada vez más insuficiente para los artistas, quienes reflejan esto en la búsqueda de una escritura no referencial, pero sobre todo en la poesía. Ante tales circunstancias, la sinestesia comienza a cobrar auge en la creación artística.<sup>70</sup> Al mismo tiempo ideas que venían desarrollándose en la ciencia de la época y en las corrientes ocultistas, dieron gran empuje a la teoría de las correspondencias.

Por ello, para escritores como Baudelaire el estado de enfermedad y el de la inocencia de la niñez se convierten en formas necesarias de mirar al mundo y narrarlo, así lo dice sobre Constantin Guys en *Le Peintre de la Vie Moderne*:

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *l'Homme des foules ?* Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Cf. S. Hernández, "Introducción" a *Sinestias*, pp. 8-9.

<sup>71</sup> C. Baudelaire, "III. L'artiste, homme du monde, homme de foules et enfant", en *Le peintre de la vie moderne*, pp. 42-49, *loc. cit.*, pp. 44-45.

Por su parte, en el caso del sueño, según Albert Béguin, “de vuelta del [mismo], la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera”.<sup>72</sup>

Si acaso el horaciano *ut pictura poesis* le había conferido a la literatura la tarea de representar la realidad como la pintura, de forma veraz, hermanándolas como artes miméticas. Aquella misma relación fue tomada, como se vio en el apartado anterior, para que el hombre se liberara por medio del artificio del arte, visto ya no como espejo de la naturaleza, sino como creación humana. A lo que se suma la evanescencia de las fronteras entre la concepción del espacio como el ámbito de la pintura y el tiempo como el de la literatura coadyuvó a teorías como la de Schiller, antes mencionada. Y fueron estos estados alterados de la consciencia los que ayudaron en muchas ocasiones a los artistas a disolver las fronteras de lo real y lo imaginario, de lo tangible y lo intangible.

Igualmente, la diferencia entre el espacio-tiempo del arte con respecto de mundo burgués que “experimentó el mundo espacialmente como la exploración racional de la naturaleza, y temporalmente como el aplazamiento consciente del deseo”;<sup>73</sup> condujo a los autores a una búsqueda del arte en el que se fusionaran ambas categorías y, por tanto, las distintas disciplinas artísticas que las representaban.

Para expresar las sensaciones tenidas en aquel tiempo y espacio, el poeta hace uso de alegorías, de símbolos y de metáforas. En cuanto al segundo elemento, Baudelaire lo concibió de la siguiente manera: “En ciertos estados de ánimo casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se manifiesta por entero en el espectáculo que miramos, por muy vulgar que éste sea. Se convierte en el Símbolo”.<sup>74</sup> El lenguaje literario se transformó, en consecuencia, en creador de mundos y de realidades alternos.<sup>75</sup>

La ya mencionada “poética de la analogía” fue también uno de los elementos a través de los cuales los poetas construyeron otros universos; pues dentro de este orbe poético los objetos no corresponden a sí mismos, sino que se ven reflejados en otros por la semejanza plástica que el poeta quiere resaltar, apareciendo estas imágenes frente al lector como símbolos a descifrar. La analogía, pues equivale a lo

---

<sup>72</sup> A. Béguin, *op. cit.*, pp. 486-487.

<sup>73</sup> Donald M. Lowe, “La sociedad burguesa”, en *Historia de la percepción burguesa*, p. 44.

<sup>74</sup> C. Baudelaire, “XIV”, en *Diarios íntimos*, p. 27.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 26-30.

que en la escritura de Baudelaire fue la ya mencionada “poética de las correspondencias”:<sup>76</sup> Ya que para Baudelaire como para Schopenhauer y Kant, “todo el universo vivible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación debe digerir y transformar”.<sup>77</sup> La tarea entonces de los poetas (y de los escritores en general) será “percibir analogías, correspondencias, que adoptan el aspecto literario de la metáfora, del símbolo, de la comparación o de la alegoría”.<sup>78</sup>

Como bien indica Leonardo Russiello, el uso de los recursos retóricos relacionados con la analogía responde directamente a la reciprocidad de los escritores modernistas con la filosofía. Éstos medios van desde analogías estructurales hasta figuras retóricas analógicas como símiles, comparaciones y metáforas.<sup>79</sup>

Ahora bien, recordemos que cuando Europa se encontraba bajo el influjo del Romanticismo alemán y sus ideas de síntesis artística, se publicó el libro de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, que desde entonces ha sido considerado como uno de los máximos representantes de esta renovación en la literatura: la teoría de las correspondencias,<sup>80</sup> sobre todo gracias al poema mencionado anteriormente, en el cual está contenida su teoría:

#### CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,  
Deux comme les hautbois, verts comme les prairies,

---

<sup>76</sup> Para Paz el complemento de la analogía es la ironía, pero solamente me compete el primero pues es visible en el análisis, mientras que el segundo lo dejaré de lado, no sin dar esta breve definición de las ideas de Paz sobre ella: “La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de la escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico” (O. PAZ, “Analogía e ironía”, en *op. cit.*, p. 397).

<sup>77</sup> C. Baudelaire, Delacroix, *El arte romántico*

<sup>78</sup> Marcel Raymond, “Introducción” a *De Baudelaire al Surrealismo*, pp. 9-37; *loc. cit.*, p. 19.

<sup>79</sup> Cf. L. Russiello, “Analogía y sensibilidad en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”, pp. 75-90.

<sup>80</sup> Cf. Alain Verjar y Luis Martínez de Merlo, “El amor y las mujeres”, en C. Baudelaire, *Las flores del mal*, pp. 44-55.

—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.<sup>81</sup>

Ya en 1860, Baudelaire le había escrito su primer carta a Richard Wagner, quien a su vez compartía las búsquedas en el arte con el poeta francés. Por medio de su teoría del “Arte total” incluida en su ensayo *La obra de arte del futuro* (1849) la ópera fue considerada por el alemán como el lugar de encuentro de las artes. Será pues en sus óperas que intente aplicar dichos objetivos conjuntándolos con las ideas estéticas de Arthur Schopenhauer por medio de obras de extensión muy amplia y de grandes recursos escenográficos. Cabe destacar que en general no fueron muy aceptadas por el público europeo de su época.

En 1861, con motivo de la puesta en escena de *Tannhäuser*, también para reivindicar la obra tras un rotundo fracaso y las críticas negativas publicadas en la *Gazette musicale* desde 1860, Baudelaire escribe “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, artículo dedicado a dicha ópera, generando así un completo tratado de su interpretación de la obra de arte total y de las correspondencias en las artes.<sup>82</sup>

Debido a lo anterior, la obra de Baudelaire es considerada un puente entre la tradición romántica ocultista que ve la correspondencia del mundo natural en los objetos y la teoría artística de la fusión de las artes. El francés se encuentra pues “en el umbral de este proceso de secularización y estetización de las correspondencias, que va de la mano de la evocación nostálgica de un paraíso perdido enmarcado en la búsqueda de un lenguaje universal y situado a medio camino entre ciencia y tecnología”.<sup>83</sup>

Gracias al poeta del *spleen*, el Modernismo conoció las ideas del Wagner, y si acaso la obra musical y operística Wagneriana fue representada en las grandes ciudades americanas, sus textos teóricos no fueron traducidos; el mismo Baudelaire reconoce haberlos leído por medio de los comentarios de sus coetáneos o alguna breve traducción al inglés.<sup>84</sup> Por ello es posible pensar que los autores tratados en

---

<sup>81</sup> C. Baudelaire, “Correspondencias”, en *Las flores del mal*, pp. 94-97.

<sup>82</sup> C. Baudelaire, “Richard Wagner y *Thannhäuser* en París”, en *El arte romántico*, pp. 229-263.

<sup>83</sup> Sonsoles Hernández Barbosa, “Baudelaire, las correspondencias y la ‘obra de arte total’”, en *Sinestesias*, pp. 15-87; *loc. cit.*, p. 31.

<sup>84</sup> Cf. C. Baudelaire, “Richard Wagner y *Thannhäuser* en París”, en *El arte romántico*, p. 236.

este estudio tuvieron acceso a las ideas wagnerianas por medio de la obra baudelaireana y de otros autores extranjeros de la época, también por la asistencia a los conciertos y puestas en escena de sus óperas.<sup>85</sup>

Tal es el caso de Julián del Casal, pues él mismo comenta en una de sus crónicas sobre el músico alemán:

Ricardo Wagner es para mí una especie de dios. Temo hablar de él, porque mi admiración me arrastra hasta el laberinto de la extravagancia. Nunca he podido leer el *Lohengrin* o *El Crepúsculo de los Dioses* sin sentir una conmoción profunda en todo mi ser. Tiene el don de arrebatarme a tales alturas que sufro intensamente al descender de ellas.

Su música grandiosa como el mundo, es incomprendible como Dios, sólo gusta a los espíritus sedientos de lo nuevo y lo enigmático”.

[...]

[Wagner logra] la unión sólida de la poesía y la música, sin que las bellezas de ésta oscurezcan los encantos de aquella.<sup>86</sup>

José Martí menciona en sus crónicas alguna función en Nueva York de *Lohengrin*, alrededor de 1884 a 1889, por ello se sabe que la conoce, pero lo más que apunta sobre la ópera alemana es que en ella:

[...] con artístico relieve desfilan ante un público ceñudo las figuras, resplandecientes y vagas como las nebulosas, de las leyendas de Wagner: parecen una cohorte de guerreros de plata, que suben por un cielo obscuro en el lomo de un inmenso cisne.<sup>87</sup>

Por su parte, Manuel Gutiérrez Nájera durante los años ochentas del siglo XIX declaraba que no entendía la música de Wagner, y prefería las mazurcas de Chopin y los valeses de Strauss,<sup>88</sup> sin embargo, para la

---

<sup>85</sup> Manuel Gutiérrez Nájera cita por primera vez *Las flores del mal* en su texto “El arte y el materialismo” (1876), según Martínez Peñaloza el autor mexicano tuvo acceso a la edición en francés de 1861 (P. Martínez Peñaloza, “*Las flores del mal* en México. Pequeña contribución a un centenario”, p. 3). Rafael Ruiz Álvarez demuestra la influencia de Baudelaire en la poesía casaliana en su artículo: “Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, pp. 399-416. Además de las 14 traducciones que realizó Casal entre 1887 y 1890 de los poemas en prosa del poeta francés (Lourdes Beatriz Arencibia, “Cuatro Pequeños poemas en prosa de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890)”, consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuatro-pequenos-poemas-en-prosa-de-charles-baudelaire-en-traduccion-de-julian-del-casal-1887-1890/>).

<sup>86</sup> Hernani, “Conservatorio de música. Un coro de Wagner”, en *La Discusión*, año II, núm. 239 (31 de marzo de 1890). Recogido en *Prosas II*, pp. 92-94; *loc. cit.*, p. 93. El mismo Julián del Casal confesaba, en una crónica dedicada a la muerte de Armando Morel, su deseo de vivir en Alemania para dedicarse a “las especulaciones de la filosofía alemana” (Julián del Casal, “Historias amargas. El primer pesar”, en *La Habana Elegante*, 10 de agosto de 1890. Recogido en *Prosas I*, pp.210-213).

<sup>87</sup> José Martí, “Cartas de Martí”, en *La Nación* (Buenos Aires, 11 de enero de 1884). Recogido en *En Nueva York*, pp. 407-414; *loc. cit.*, p. 408.

<sup>88</sup> M. Can-Can, “Crónica humorística. Memorias de un vago”, en *El Cronista de México*, 3ª época, t. III, núm. 82 (27 de agosto de 1881), pp. 556-557; *loc. cit.*, p. 556. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras IV*, “Los festivales del

siguiente década el escritor mexicano ya se encontraba mucho más familiarizado con la obra wagneriana y, quizá por ello, encuentra mucho más a su favor que en su contra. Al escuchar por primera vez *Löhengrin* se arrepiente de haber seguido la opinión de “un crítico francés blasfemo”, pues ahora para él, el ideal wagneriano era “apoderarse de las almas, dejando los cuerpos en tinieblas”.<sup>89</sup> Asimismo hace uso de una cita del mismo Wagner, donde éste describe su objetivo:

[...] producir la más intensa impresión posible, desligar al espectador de todo recuerdo profano, provocar en su ánimo un estado propicio a la visión de cosas ideales, envolver su espíritu en el sueño para convertirlo en evidente, descubrirle la trabazón de los fenómenos del mundo, y mostrarle lo que sus ojos no pudieran ver en su habitual estado de vigilia.<sup>90</sup>

El cronista mexicano agrega que el músico alemán “escribía el poema, lo vestía luminosamente con la música, ideaba hasta los menores detalles de la decoración”,<sup>91</sup> de modo que

[...] los argumentos de casi todas las óperas de Wagner son como transparentes. Casi no tienen cuerpo. Siéntese que vuelan [...]. Eso no se habla, eso se canta. Wagner inventó personajes cuyo lenguaje propio y único es el canto; personajes que no viven sino en la onda armónica.<sup>92</sup>

Al mismo tiempo “ni son mujeres las heroínas de Wagner, ni son hombres sus héroes, ni son pasiones las que expresa su música, sino más bien estados de consciencia”, para Gutiérrez Nájera no se trata de una música mimética o descriptiva, sino que “el mayor triunfo de Wagner consiste, para mí, en obligarnos a admirar la armonía intacta, el sonido, el invisible cuerpo de la nota”, “la palabra y la nota, siempre son gemelas”.<sup>93</sup> Y concluye que “la arquitectura musical de Wagner es indefinible: tiene flechas góticas, tiene bóvedas que repercuten salmos, tiene cúpulas, tiene cornisas afiligranadas, pero no es

---

Conservatorio”, pp. 170-173. Cabe señalarse que reproduce su opinión un año más tarde como: El Duque Job, “Crónicas color de rosa”, en *La Libertad*, año V, núm. 19 (29 de enero de 1882), p. 2.

<sup>89</sup> El Duque Job, “Oyendo a Wagner” en *El Partido Liberal*, t. X, núm. 1717 (30 de noviembre de 1890), p. 1. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, “Oyendo a Wagner”, en *Obras VII*, pp. 66-70. El autor republicó esta crónica en la *Revista Azul* con el mismo título y seudónimo (t. III, núm. 26, 27 de octubre de 1895, pp. 401-403).

<sup>90</sup> La cita de Wagner corresponde a una parte de lo citado por C. Baudelaire en su texto “Richard Wagner y *Thannhäuser* en París” (*El arte romántico*, pp. 241-242).

<sup>91</sup> El Duque Job, “Hablemos de Wagner”, en *El Partido Liberal*, t. XI, núm. 1818 (5 de abril de 1891), p. 1. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, “Hablemos de Wagner”, en *Obras VII*, pp. 98-102. Debe señalarse que, como con otras de sus crónicas, el autor republicó un año más tarde bajo la misma firma la crónica: “Hablemos de Wagner”, en *El Partido Liberal*, t. XIV, núm. 2240 (28 de agosto de 1892), p. 1.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Idem.*

sujeta a orden o canon determinado: es arquitectura de bosque”.<sup>94</sup> El cronista exalta en sus opiniones, sobre todo, la originalidad e individualidad del alemán.

En esta comprensión y apropiación de los objetivos wagnerianos, Gutiérrez Nájera recuerda al escuchar *Lohengrin* a su querido amigo Casal, recién acaecida su muerte, y al que nunca conoció en persona. Lo llama como si ambos pudieran a un mismo tiempo encontrar las miradas en la obra de arte total:

[...] ¡Oh mi Julián del Casal! ¡Oh, mi pobre poeta hermano mío!  
No llegamos a conocernos, y tal vez por eso nos conocíamos hondamente. A veces caían tus cartas y tus versos en la mesa. Sí, caían como suelen caer los rayos de la luna sobre la página en que escribo! Yo repetía tu nombre y repetías el mío. Fuimos, somos, como dos ecos distantes, enamorados de la misma vaga melodía. ¡Oh, mi poeta, el de los ojos claros e indecisos que no saben ver; oh, mi poeta, el de los ojos tristes que sonríen por bondad y por cariño; oh, mi poeta, el de los ojos que no han muerto y que siempre estuvieron despidiéndose; contigo acaricié las alas rizadas del gallardo cisne; juntos creímos en *Lohengrin*, oh, mi poeta! Mañana cuando haya luz cuando no sienta, tan fría tu *NIEVE* entre mis manos cuando vuelvan a casa mis pensamientos asustados y dispersos, iré a aquel sitio melancólico en donde por primera vez nos encontramos. Mañana hablaré de ti con mi alma.<sup>95</sup>

Como si El Duque Job le cantara al compás del aria *Mein lieber Schwan* su adiós, el adiós al Lohengrin que buscaba el Sagrado Grial en la poesía y que murió en pos de su ideal.

Por su parte, José Juan Tablada demuestra en sus crónicas de entre 1896-1897 conocer la obra operística del músico alemán y lo llama “pontífice” y a su música “arte verdadero”,<sup>96</sup> pero será en la década de los años veinte del siglo siguiente y en la de los cuarentas cuando dedique mucha más atención a sus comentarios.<sup>97</sup>

Dicho lo anterior se podría suponer que la aportación del Modernismo es limitada, pues la poesía ya contaba con técnicas para acercarse a la descripción de las sensaciones; sin embargo no fue así, ya que el Modernismo hizo suyas las ideas anteriores en su búsqueda de originalidad y cosmopolitismo, en la

---

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> El Duque Job, “*Lohengrin*”, en *El Partido Liberal*, t. XVI, núm. 2601 (12 de noviembre de 1893), p. 1. Recogido como M. Gutiérrez Nájera, “Lohengrin, caballero del cisne blanco”, en *Obras VIII*, pp. 177-182. Este artículo fue reproducido en otras publicaciones de habla hispana a manera de recuerdo de Julián del Casal (Cuba: *El Fígaro*, 4 de enero de 1894 y *La Habana Elegante*, 20 de octubre de 1895; Honduras: *El Pensamiento*, 22 de septiembre de 1894).

<sup>96</sup> José Juan Tablada, “Dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 7 (10 de enero de 1897), p. 1, y “Dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 13 (17 de enero de 1897), p. 1, respectivamente.

<sup>97</sup> “Es sabido que la antigua tragedia griega fue en cierto modo una síntesis de todas las artes y que en nuestros tiempos Ricardo Wagner, en sus óperas memorables, quiso realizar el mismo ideal y logró aproximarse a él, aunque no del todo, por haber hecho preponderar a la orquesta con perjuicio del arte vocal” (*El Universal*, 21 de marzo de 1926). También cuenta con los artículos: “La *Walkiria* de Ricardo Wagner”, en *El Nacional* (22 de junio de 1941) y “El centenario de *Rienzi* (Richard Wagner)”, en *Revista de Revistas* (20 de octubre de 1942).



búsqueda de nutrirse de otras literaturas mencionada por Gutiérrez Nájera. Por ello resulta necesario mencionar y tomar en cuenta la relación antecitada de Baudelaire y Wagner con sus búsquedas afines, la filosofía de la época y cómo la sinestesia deviene en la opción más factible para lograr una “obra de arte total”. Las ideas baudelairianas junto con las de Schopenhauer constituyeron los argumentos para utilizar a la música como detonante de sensaciones. La sinestesia suele estar íntimamente relacionada con ella, aunque se aplique la correspondencia cruzada de los sentidos en otras combinaciones dentro de la literatura.

En el análisis que se presentará a continuación, se incluirá la mención de la *elocutio* en el sentido mencionado, el *ornatus*,<sup>98</sup> para configurar, ya no poesía sensorial, sino textos sinestésicos con la capacidad de hacer revivir el espectáculo en toda su sensorialidad tal como lo haría antes Baudelaire:

Desde los primeros compases, el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado *se sumerge en los espacios infinitos*. Y ve formarse poco a poco una aparición extraña, que adquiere cuerpo y rostro. Esta aparición se precisa más y *el tropel milagroso de los ángeles*, portando en su centro la copa sagrada, pasa ante él. El santo cortejo se aproxima, el corazón del elegido de Dios se exalta poco a poco, se ensancha, se dilata; inefables aspiraciones se despiertan en él; *cede a una beatitud creciente*, encontrándose cada vez más cerca de *la luminosa aparición*, y cuando por fin el Santo Grial mismo aparece en medio del cortejo sagrado, *se abisma en una adoración estática, como si el mundo entero hubiera súbitamente desaparecido*.<sup>99</sup>

[...]

Recuerdo que desde los primeros compases sentí una de esas impresiones dichas que casi todos los hombres imaginativos han conocido, a través del sueño cuando duermen.<sup>100</sup>

Se debe señalar que existen diferentes tipos de sinestesias, las de primer grado, es decir, las impresiones de dos sentidos corporales diferentes relacionadas. Y las de segundo grado, las cuales consisten en asociar la impresión de un sentido a una emoción, un objeto o una idea, que también puede ser llamada degradada o indirecta. Lo anterior por medio de la escritura.

Asimismo, ya que se ha emparentado de alguna forma estas crónicas modernistas con el poema en prosa resulta indispensable hacer una breve revisión de las particularidades de este género, con el fin de identificar las características compartidas o no por los textos aquí analizados con dicha modalidad

---

<sup>98</sup> Ya que sería ocioso describir todos los tropos y figuras retóricas, sólo se hará la mención en el análisis del texto en donde cada autor las utilice, explicando su funcionamiento teórico en su primera aparición.

<sup>99</sup> C. Baudelaire, “XXX. Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, en *El arte romántico*, p. 232.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 234.

textual. Se dice que el poema en prosa nació como una reacción contra la normativa clásica y que el primero en cultivarlo fue Aloysius Bertrand en *Gaspard de la Nuit* (1836, periódico-1842, libro), obra ubicada en un ambiente gótico, donde se plasma tanto en la forma como con el ritmo poéticos dicho espacio. Más tarde, Baudelaire, inspirado por los textos de Bertrand, escribió sus *Petits Poèmes en Prose* (1869), composiciones de tema urbano donde se retrata el espacio con cierta crueldad. Al parecer fue por medio de estos dos escritores que el nuevo género se difundió tanto en Europa como en Hispanoamérica.<sup>101</sup>

Quienes han estudiado tal tema no coinciden totalmente en las características que el poema en prosa debe tener en cuanto a extensión o musicalidad, pues algunos de ellos le otorgan gran importancia a la brevedad, mientras que otros enfatizan el elemento del ritmo interno. Pero todos confluyen en la idea de la voluntad poética que lo define; esto es, la decisión de tomar la prosa, específicamente, como transporte para “comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional”.<sup>102</sup> De igual forma, consideran que el poema no es un “procedimiento”, sino una “forma”; en otras palabras, funciona como un género independiente, que no está subordinado a otra forma literaria, como sí sería el caso de la prosa poética, que por lo general se inserta en un texto mayor (novela, ensayo, etc.).<sup>103</sup> Como bien resume Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, “El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica y sintáctica del discurso”.<sup>104</sup>

Celene García asienta que, al ser un género híbrido, sintácticamente puede valerse o no de las características formales de la lírica; no obstante su búsqueda de una expresión poética. La autora propone enfocarse en la función semiótica del texto, o sea en el código que dicha forma utiliza para que,

---

<sup>101</sup> Cf. Suzanne Bernard, “Aperçu historique”, en *Le Poème en Prose*, pp. 17-21.

<sup>102</sup> Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, p. 24.

<sup>103</sup> Cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 27; S. Bernard, *op. cit.*, pp. 19-20; Shara Moseley, “El poema en prosa moderno”, p. 175; Alfonso Ruiz Soto, “Los poemas en prosa de López Velarde”, p. 203, y Celene García, *De la crónica al poema en prosa*, pp. 20-26.

<sup>104</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 395.

a través del verso o de la prosa, se interprete como un poema.<sup>105</sup> A su vez, Jesse Fernández sostiene que “lo ‘poético’ no se limita a una estructura externa únicamente, por el contrario, principalmente, es una ‘tonalidad’ que busca una ‘forma’ adecuada de expresarse”; de tal suerte que “las características distintivas del poema en prosa pueden encontrarse en ciertos aspectos estilísticos: alarde imaginativo en la expresión, estructuras rítmicas, lenguaje metafórico, pero sobre todo en los elementos afectivos del texto orientado hacia la poesía”.<sup>106</sup>

De modo que, gracias a la búsqueda de nuevas formas expresivas, el poema en prosa fue ampliamente utilizado y ejercitado por los modernistas, quienes exploraron la capacidad expresiva de este género en construcción. María Victoria Utrera Torremocha atribuye al sincretismo genérico modernista su uso, pues:

[...] Esta libertad de la prosa que alza su condición artística sobre lo preceptivo remite a la idea de la disolución de los límites genéricos y a la necesidad de dar a la expresión prosística la nobleza y la altura del verso, como quería Baudelaire o Mallarmé. La prosa va más allá de su función tradicional dentro de la lógica narrativa para convertirse en un medio poético.<sup>107</sup>

Leonore V. Gale, apoya esta visión dentro del Modernismo al decir que esta forma:

[...] tuvo el valor de aportar una forma sumamente flexible y versátil, como lo ha demostrado el hecho de su continuidad a lo largo de toda la literatura contemporánea; [...] es en él donde, al menos en principio, se destilan los caracteres de validez artística más amplia —es decir, menos formales— de la estética de la época: y es él la forma expresiva hacia la cual tiende toda la prosa modernista.<sup>108</sup>

En esta dirección, no se debe olvidar que una de las principales características del movimiento literario fue, como ya se ha mencionado, el eclecticismo en todos los sentidos; desde la utilización de diferentes corrientes tanto estéticas como artísticas, como, por ejemplo, la pintura y la música. Tal como advierte Rosario Peñaranda Medina:

[...] el deseo de ese movimiento renovador, desinhibidor, inquietante y fundacional que fue el modernismo hispanoamericano, donde el poeta, obrero de la palabra y artesano de la forma, revela una

---

<sup>105</sup> Cf. C. García, *op. cit.*, pp. 20-26.

<sup>106</sup> Cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 30.

<sup>107</sup> M. V. Utrera Torremocha, “Ritmo y sincretismo genérico”, en *Teoría del poema en prosa*, p. 221.

<sup>108</sup> L. V. Gale, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, p. 379

constante preocupación por encontrar el vehículo expresivo capaz de verbalizar la vaguedad, el misterio, la emoción, los aromas, las sensaciones, los suspiros...: *verbalizar lo inexpresable*.<sup>109</sup>

Así, pese a que la idea horaciana de *ut pictura poesis* se practicaba desde la literatura clásica,<sup>110</sup> la realización modernista no tiene que ver con el anhelo de reflejar exactamente la realidad, sino más bien con recrear las sensaciones particulares que ésta produce en el poeta, así como su búsqueda del efecto de sinestesia y de la estética de la fusión de las artes. En esa lógica, hacen uso del código pictórico para generar una especie de impresionismo literario, es decir, de imágenes literarias que, al conjuntarse, reconstituyen el mundo interior del poeta. En contraste, la música, considerada como el arte puro por excelencia, debido a que posee su propio código y no es un arte mimético, fue para los modernistas el mejor vehículo para representar y detonar un cúmulo de emociones e imágenes en sus personajes y, por ende, en sus lectores. En su momento, Manuel Gutiérrez Nájera citó al crítico Eugenio Verón para describir los efectos sinestésicos producidos por la música: “El artista [...] dibuja con el ritmo y pinta con la armonía. Una sinfonía, en la esfera del oído, no es más que un vasto lienzo decorativo cuyas líneas se mueven; un lienzo que se va desarrollando”.<sup>111</sup> Por su parte, el pensador Charles Beauquier opinó: “la música produce en el oído la misma impresión que el kaleidoscopio en la pupila”,<sup>112</sup> a lo cual Gutiérrez Nájera añadió:

[...] yo estoy de acuerdo con esta afirmación, pero creo también que la música es algo más. Por la vibración comunica al sistema nervioso nueva e inusitada vida. La música calienta. La música hace que suene armoniosamente algo de nuestro propio ser, la música nos aproxima a los ausentes y resucita a los que ya se han ido para siempre. Nos hace ver lo que ella quiere que veamos y lo que nosotros queremos ver.<sup>113</sup>

O lo que el mismo Darío expresó sobre Martí:

Todos sabemos que José Martí era un gran poeta. Su labor oratoria y periodística se diría poemática, pues el asunto más árido aparecía decorado con la pompa de un lírico estilo. Usando siempre una sintaxis arcaica, ponía en la forma anticuada un brío y una fantasía llenos de ideas y conocimientos universales, y así resulta moderno y actual como pocos. Sus caudalosos discursos reflejan cosas

---

<sup>109</sup> Rosario Peñaranda Medina, “La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana”, p. 641.

<sup>110</sup> Cf. Horacio, *Arte poética*, vv. 361-362.

<sup>111</sup> Eugenio Verón, *apud* Manuel Gutiérrez Nájera, texto núm. 6: “Sarasate y D’Albert”, en OBRAS VII. TEATRO V (UNAM, 1990), pp. 27-38, *loc. cit.*, p. 27.

<sup>112</sup> Charles Beauquier, *apud* M. Gutiérrez Nájera, en *idem*.

<sup>113</sup> *Idem*.

estelares, y resuenan con magníficas armonías. Hay que leerlos de cierta manera a que obliga el imperio de la cadencia y la voluntad de la música. ¿Un don natural? Un don natural y una copiosa cultura, conocimiento de culturas antiguas y contemporáneas, y dominio de idiomas extranjeros, sobretudo el inglés. En muchos de sus escritos se siente como el clamor de una épica rediviva, y el lirismo siempre es desbordante y contagioso. Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías. ¡Y qué gracia tan ágil, y que fuerza natural tan sostenida y magnífica! El cubano era como debería ser el verdadero superhombre: grande y viril; poseído del secreto de su excelencia. La piedad tenía en su ser un templo. Era orador, y orador de grande influencia. Arrastraba muchedumbres. Su vida fue un combate. Fue periodista, profesor, pensador, filósofo, pintor, músico, poeta siempre. Nadie como él para escribir, no solo como quiere el gran loco alemán (Nietzsche), “con sangre”, sino con la íntima y mágica substancia de su propio espíritu.<sup>114</sup>

En resumen, la relación entre las ideas filosóficas del momento, la estética modernista y las formas literarias de las que se valieron los escritores del Modernismo fueron factores que, en su conjunto, sirvieron para el desarrollo de un proyecto de largo aliento en la prosa “menos artística”, el cual sería continuado por los comprometidos con el proyecto modernista, en una suerte de encabalgamiento generacional. Pues, de cierta manera, la primera generación le había allanado ya el camino a la segunda por medio de esta primera fase de iniciación estética para el lector.

---

<sup>114</sup> R. Darío, “José Martí, poeta”, en *Obras completas IV*, p. 931.

## **CAPÍTULO 3**

### **LA CRÓNICA MODERNISTA DE ESPECTÁCULOS Y LA FUSIÓN DE LAS ARTES**



### 3.1. DE CRÓNICAS: CRONOTOPOS Y CONTEXTOS

Como ya se dijo, es necesario, antes de iniciar con el análisis y separación de los signos teatrales que podemos encontrar en las crónicas, apuntar que el tiempo y espacio son elementos ineludibles e inseparables en la narración; para establecer esta relación inherente, Mijail Bajtin acuñó el término *cronotopo* que, según su definición, es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.<sup>1</sup>

Pese a que algunas veces el espacio no está descrito en la narración, es decir, que no se indica el entorno, lo cual haría parecer que se prescinde de esta unidad, la realidad es que siempre está ahí; el tiempo, en cambio, en la narración de las crónicas tiene que ver con eventos de actualidad, como ya se ha dicho; por tanto, con sucesos recientemente acaecidos narrados casi de manera inmediata por el cronista. Sin embargo, su autor suele manipular el tiempo para que el evento parezca suceder al momento que lo narra, pues como indica Murguía Zataráin: “La manipulación que se puede ejercer sobre la cronología, intentando negarla u ocultarla, no es igual a la ausencia de una dimensión temporal en la narración, pues de faltar el tiempo, faltaría la propia narración”.<sup>2</sup>

Cabe mencionarse, que a diferencia de lo que sucedería en el cuento o la novela, en el caso de las crónicas el espacio no se configura a partir de las necesidades del personaje, ni en pro de su construcción,<sup>3</sup> menos aún en estas crónicas de espectáculos; el espacio es un escenario dado por el contexto, pues como está “dotado de un fuerte sentido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición;”<sup>4</sup> así, los actores-personajes de estas obras insertas en la

---

<sup>1</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela...*, p. 237.

<sup>2</sup> M. E. Munguía Zataráin, “Tiempo y espacio”, en *op. cit.*, p. 93.

<sup>3</sup> Así, para la novela explica Munguía Zataráin: “La espacialidad en el tiempo no se constituye como la recreación del escenario –paisaje, lugares específicos, objetos a la mano– donde ciertos personajes se incrustarían o moverían. El espacio no es un lugar meramente descrito; es todo el horizonte donde el sujeto es y está, desde donde habla y se construye. Esto no quiere decir que se omitan totalmente las descripciones de lugares; el asunto es que se presentan siempre en relación con alguien, con el personaje; no son ‘objetivas’ no emanan de un narrador omnisciente que morosamente se detenga a describir, sino que siempre se construyen a partir de la conciencia o de la necesidad de movilidad y de acción del personaje” (*ibidem*, p. 97).

<sup>4</sup> María Teresa Zubiaurre, “I. Hacia una metodología del espacio narrativo”, en *El espacio en la novela realista*, pp. 15-72; *loc. cit.*, p. 22.



realidad no tienen otra opción que estar en el lugar predeterminado. La importancia en realidad no se le da al lugar en sí, sino al escenario, a la escenografía y cómo es que se desenvuelven en él. Es decir, los cronistas configuran la escena dirigiendo las luces al plano que a ellos les interesa, recreando el espacio por medio de su palabra.

Una vez explicado el *cronotopo* de manera general, podemos hacer la distinción entre dicho elemento y los sistemas de signos de Kowzan, pues el tiempo y espacio en que el crítico divide sus componentes, se encuentran dentro del *cronotopo* de la escena y no de la narración. Las crónicas clasificadas en estos tres apartados no están totalmente exentas de que un sistema de alguna de las otras clasificaciones también intervenga en la configuración del sistema de signos interno al relato. Sin embargo, como ya se adelantó, se primarán las de mayor número e influencia.

#### A) Tiempo-espacio

Los sistemas involucrados en este apartado son: mímica, gesto, movimiento (signos visuales del actor), accesorios, decorado e iluminación (signos externos al actor).

#### B) Tiempo

En este apartado los sistemas que se incluyen son: palabra, tono (signos auditivos del actor), música y efectos sonoros (signos externos al actor).

#### C) Espacio

Finalmente, a éste último corresponden los sistemas: maquillaje, peinado y vestuario (signos visuales del actor).

### 3.1.1. TIEMPO-ESPACIO: ESCENA EN MOVIMIENTO

Como se ha dicho antes, el tiempo y el espacio son atributos de cualquier narración, sin embargo aquí se mencionarán los signos que Kowzan consigna para el espectáculo y, en el caso de los tres autores, las crónicas que centran su atención en estos aspectos.

Resulta verdaderamente interesante observar que en el caso de dos de los escritores –Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí– pese a que sus intereses escriturales como la formación de un público y un lector, así como la educación estética del pueblo, resultaban cercanos a los objetivos del maestro Ignacio Manuel Altamirano, no siguieron el camino del Nacionalismo, ni destacaron lo edificante ni el espíritu nacional en sus crónicas de espectáculos; lo anterior pese a su innegable cercanía histórica e ideológica. Sus crónicas tomaron tintes propios, alejados de la revista y de la simple alabanza de las obras y que, incluso, la expansión de sus temas fue más allá de lo nacional.<sup>5</sup> En el caso de Tablada, el escritor se negaba a alabar un teatro caduco, demasiado nacionalista, malo y apenas productivo, con un público carente de una sensibilidad desarrollada –temas ya trabajados aunque de manera menos extrema por Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>6</sup> Opinión a la que se unió Julián del Casal al expresarse de la crítica:

La turba de ministriles que descendió, como bandada de cuervos, con su color de ébano y sus graznidos estridentes, en la semana pasada, sobre el escenario del gran coliseo, ofreciéndonos uno de los espectáculos más insoportables de los muchos que facilitan la pesada e inacabable digestión de los estómagos norteamericanos; ha ido a posarse no sé dónde, llevándose consigo el último girón de nuestro prestigio teatral.<sup>7</sup> (p. 299)

---

<sup>5</sup> Vid. José Martí, “*La hija del rey*. (De José Peón Contreras)”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 99 (29 de abril), pp. 2-3; “*Luchas de honra y amor*. (De José Peón Contreras)”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 157 (9 de julio de 1876), p. 2; “*Juan de Villalpando*. Drama en tres actos. (De José Peón Contreras)”, en *Revista Universal*, t. XI, núm. 194 (23 de agosto de 1876), p. 2, e “*Impulsos del corazón*. (De José Peón Contreras)”, en *Universal*, t. XI, núm. 235 (12 de octubre de 1876), p. 2. Vid. también, Manuel Gutiérrez Nájera, como M. Can-Can, “Crónicas humorísticas. Memorias de un vago”, en *El Cronista de México*, 2ª época, t. II, núm. 44 (4 de diciembre de 1880), pp. 699-700. Como El Duque Job, “Crónicas dominicales”, en *El Partido Liberal*, t. XII, núm. 1987 (25 de octubre de 1891), p. 1. Pueden consultarse los fragmentos sobre títeres en el tomo *Espectáculos*, pp. 118-123 y 128-130, respectivamente.

<sup>6</sup> Vid. José Juan Tablada, como Revelator, “Entre batidores. Los fariseos y el templo. Literatura teatral. Los *parvenus* del ingenio”, “El teatro, su decadencia. Vejececes artísticas” y “El arte dramático. El pasado y el presente. El gobierno y el arte”, en *El Universal*, t. VI, núm. 263; t. VII, núm. 53; t. VIII, núm. 16 (12 de noviembre de 1891, 26 de febrero y 19 de julio de 1892), pp. 1, 2 y 2. Vid. también, M. Can-Can, “*Bric à brac*. (Indiscreción dominguera)”, en *El Republicano*, año II, núm. 412 (16 de mayo de 1880), p. 1. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras III*, como “*La mariposa*, de Leopoldo Cano”, pp. 183-191.

<sup>7</sup> Hernani, “Veladas teatrales. La señorita Ina Lasson y las hermanas Joran”, en *La Discusión*, año II, Núm. 218 (4 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, pp. 65-66; *loc. cit.*, p. 65.

Y que entre el público cubano “hay gente que prefiere una copla andaluza a un poema de Leconte de Lisle, un cromó norteamericano a un lienzo de Alma Tadema y una guaracha cubana al prelude de Lohengrin”.<sup>8</sup> Sin embargo, tampoco dedicaron crónicas al teatro totalmente, sino más bien a espectáculos públicos y reuniones sociales a las que él mismo otorgó un carácter espectacular.

De igual manera, había algunos otros espectáculos que no eran enteramente del agrado de los cronistas (las tandas en corralones, las carpas, las peleas de gallos, los toros, etc.); sin embargo, se las arreglaban para crear crónicas novedosas, que fueran de interés para el público e imbuidas en su estilo y búsquedas estéticas.

Así, por ejemplo, tenemos lo que Gutiérrez Nájera escribió con respecto a los toros. Es necesario señalar que el Duque Job nunca fue afecto a esta diversión; pese a ello, logra transmitir en el lector su interés por el espectáculo que no ocurre en el ruedo, sino en las tribunas.<sup>9</sup> No le dice cuándo visitó la plaza, considera que no es necesario, pues todos saben qué días se va a los toros; así que gira sus reflectores hacia la plaza, la comienza a pintar y le confiere un carácter teatral: “Tenía razón Maximiliano de Habsburgo: ‘es un hermoso espectáculo el de la plaza de toros’. No hablo de la lidia, que es brutal y monótona, sino del color del cuadro. A todo colorista tiene que cautivarle un espectáculo así”.

Y entonces describe el escenario. Todos conocen la plaza, sí, pero ¿cómo debe ser la escenografía de tal espectáculo, de aquel cuadro? Comienza dando instrucciones cual director de aquella escena plástica; la decoración, la iluminación y los accesorios del decorado:

Necesita una corrida para ser hermosa el cielo de Andalucía o el cielo de México. Necesita mucho **sol** y muchos ojos negros. Que el suelo beba **luz**, con la avidez del ebrio que al levantarse pide agua. Que haya en la atmósfera como un **incendio** que no se ve, pero que se siente. Calor evaporando la sangre; **luz** jugando con las inquietas lentejuelas; **luz** que corte y realce las airoas banderillas; **luz** que centellee en la espalda del matador.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>9</sup> El Duque Job, “Crónicas dominicales”, en *El Partido Liberal*, t. XII, núm. 1987 (25 de octubre de 1891), p. 1.

<sup>10</sup> Las negritas son mías, en las notas de este texto destacaré los sustantivos referentes al campo semántico de la iluminación.

La luz llena la escena que resplandece como las lentejuelas en el traje de luces del torero. En forma de prosopopeya el suelo cobra vida y bebe esa luz con una sed insaciable que “no se ve, pero se siente”, como un caleidoscopio que no deja de moverse para dar paso a todas las combinaciones posibles.

Para el narrador, las personas también son parte del decorado; una sinécdoque indica la presencia del público, los “ojos negros”, y en general dice: “En los tendidos sólo se ven las masas. Y en México, la masa es pictórica. Oscura o blanca: así es. Oscura, color del fieltro o del sombrero alto; blanca, color de camisa sucia vista desde lejos”. Con esta segunda sinécdoque separa los dos públicos, “la masa” heterogénea: el sombrero y la camisa blanca; la naciente clase media y los indígenas.

En cambio, la mujer es un elemento externo, un personaje que entra en la escena equivocada, ella forma parte de los elementos espaciales, del vestido, el maquillaje, el vestuario: “no anima con matiz de sangre su cabello, prendiendo en él una camelia roja. / Va de sombrero, como sale de las tiendas. Escoge comúnmente colores grises, uniformes decretados por su majestad La Moda. No ha nacido la mujer mexicana para ese espectáculo brutal, y de ello me alborozo. No ayuda a él: míralo con susto. Va con traje de visita, no con traje de corrida”.

Deja de lado a la “actriz” para volver a ver la escena desde fuera, de nuevo usa una sinécdoque para retratar a los espectadores, hombres y mujeres: “El conjunto, sin embargo, es hechicero. El olear de los pañuelos y los abanicos son como una ‘Sinfonía en blanco mayor’ que se pronuncia y se clamorea. Salvaje es el espectáculo, pero hay salvajes que son hermosos”.

Ésta imagen final es una escena plástica y sonora, donde usa un recurso musical, que responde más a un signo temporal. Sin embargo, el autor refiere una de las grandes obras que buscan el efecto pictórico durante el siglo XIX, la obra de Gautier con estructura musical que retrata una escena nívica en el Rhin. La referencialidad promueve en el lector una suerte de *mise en abyme*. Ésta podría ser una escena de cualquier día, atrapada en el instante que se repite al infinito. Incluso en el caso de la ciudad norteamericana, de la que Martí declara: “Todo lo olvida Nueva York en un instante”, extendido al infinito por medio de sus crónicas.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> J. Martí, “Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos”, en *La Opinión Pública* (Montevideo, 25 de abril de 1889). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 1207-1213.

El circo será otro de los espectáculos populares que ocupen la pluma de los cronistas aquí tratados. Manuel Gutiérrez Nájera se refiere a este escenario en una crónica que pertenece a una sección de su columna “Crónicas color de...” y fue recogida más tarde con modificaciones en el tomo *Cuentos frágiles*.<sup>12</sup> En ella, el autor mira este escenario con recelo, como algo salvaje equiparable a los toros, donde las personas y los animales sufren para que la multitud se regocije.

Yo le necesito [a la estudiantina] para olvidar los grotescos descoyuntamientos y las vergüenzas físicas de los gimnastas. Pocas veces concurre al circo. Todo espectáculo en que miro la abyección humana, ya sea moral o física, me repugna grandemente. Algunas noches hace, sin embargo, entré a la tienda alzada en la Plazoleta del Seminario.

El narrador comienza su descripción, parte de la repugnancia, de la que nada o casi nada positivo se puede sacar. En una enumeración de protagonistas y de las acciones que los acompañan, mantiene todo aquello en movimiento, los signos espaciotemporales de la mímica, gesto y movimiento predominan en aquella escenificación, la voz narrativa ve en primer plano:

[...] Un saltimbanco **se dislocaba** haciendo contorsiones grotescas, explotando su fealdad, su desvergüenza y su idiotismo, como esos limosneros que, para estimular la esperada largueza de los transeúntes, enseñan sus llagas y explotan su podredumbre. Una mujer –casi desnuda– **se retorció** como una víbora en el aire. Tres o cuatro gimnastas de hercúlea musculación **se arrojaban** grandes pesos, bolas de bronce y barras de hierro. ¡Cuánta degradación! ¡Cuánta miseria! Aquellos hombres habían renunciado a lo más noble que nos ha otorgado Dios: al pensamiento. Con la sonrisa del cretino ven al público que patalea, que aúlla y que les estimula con sus voces. Son su bestia, su cosa.

El enclítico “se” funciona como énfasis para esta enumeración, es un encabalgamiento de las imágenes que se suman en su bestialidad, “Son su bestia, su cosa” del público, asegura el cronista que lee en el futuro de estos seres el infortunio. Los signos espaciotemporales de la luz y el decorado se ven acompañados del signo temporal de la música, será en ese cuadrante que los trapecistas encuentren su muerte, en una escena que parece repetirse ya en la memoria futura del narrador:

[...] Alguna noche, en medio de ese redondel enarenado, a la luz de las lámparas de gas y entre los sonos de una mala murga, ¡caerán desde el trapecio vacilante, oirán el grito de terror supremo que lanzan los espectadores en el paroxismo del deleite, y morirán bañados en su propia sangre, sin lágrimas, sin piedad, sin oraciones!

---

<sup>12</sup> El Duque Job, “Crónicas color de Venus”, en *La Libertad*, año V, núm. 280 (10 de diciembre de 1882), p. 2. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras XII*, pp. 283-290. Todas las citas provienen de la versión periodística.

El aplauso se calla y no hay para ellos un sentimiento humano que corresponda a la tragedia. El narrador se duele de ello: “Pero lo que subleva más mis sentimientos es la indigna explotación de los niños”, le dice a sus lectores. Y trae frente a sus ojos un recuerdo al decirles: “Pocas noches hace, cayó una niña del caballo que montaba y estuvo a punto de ser horriblemente pisoteada. ¿Recordáis a la pobrecita Hija del Aire, que vino al mismo circo un año hace?”

La memoria se activa y la narración ha regresado en el tiempo, no es el ayer del recuerdo, sino el presente de la vivencia, hay un retrato del gesto de la niña, un retrato que es el de muchos otros niños en la misma situación (signos espaciales de la apariencia externa del actor). El cronista aventura el futuro de la niña:

Todavía me parece estarla viendo: el payaso se revuelca en la arena diciendo insulsas gracejadas; de improviso, miro subir por el volante cable que termina en la barra del trapecio a un ser débil, pequeño y enfermizo. Es una niña. Sus delgados bracitos van tal vez a **quebrarse**; su cuello va a **troncharse** y la cabeza rubia **caerá** al suelo, como un lirio cuyo delgado tallo tronchó el viento. ¿Cuántos años tiene? ¡Ay!, ¡es casi imposible leer la cifra del tiempo en esa frente pálida, en esos ojos mortecinos, en ese cuerpo adrede deformado! Parece que esos niños nacen viejos. Ya **se encarama** a los barrotes del trapecio: ya comienza el suplicio. Aquel cuerpo pequeño **se descoyunta** y **se retuerce**, **gira** como rehilete, **se cuelga** de la delgada punta de los pies, y, por un milagro de equilibrio, **se sostiene** en el aire, **detenido** por los talones diminutos que se pegan a la barra movediza. A ratos, sólo alcanzo a ver una flotante cabellera rubia, suelta como la de Ofelia, que da vueltas y vueltas en el aire. Diríase que la sangre huye espantada de ese frágil cuerpo, que tiene la blancura de los asfixiados, y se refugia únicamente en la cabeza. El público aplaude... Ninguna mujer llora. ¡He visto llorar a tantas por la muerte de un canario!

En la segunda parte del párrafo, el cronista retoma las acciones, lo que la vista le deja percibir y con un paralelismo estructural donde “aquel pequeño cuerpo” nos va comunicando sus transformaciones rápidas y lentas que va teniendo, como Martí lo hizo al observar el beisbol, igualmente asombrado, pero perturbado con la escena, en la que ve a La Niña del Aire flotar en el viento como Ofelia en el agua, condenada a la tragedia de su vida, pero sin que el público lo entienda, no está contemplando una escena shakesperiana, sino un espectáculo para la multitud que no llora, sino aplaude. Y cuando aquello termina “la niña baja del trapecio, y con sus retratos en la mano, comienza a recorrer los palcos y las gradas. Pide una limosna”. El cronista la describe de nuevo, pues no volverá su vista a la escena actual, sino que se quedará hundido en su recuerdo “cuya imagen quedó grabada para siempre” en su memoria, dice:

La luz de sus pupilas arde tenuemente, como la luz de una luciérnaga moribunda. Sus delgados labios se abren para dar paso a un quejido que ya no tiene fuerzas de salir. Sus bracitos están flacos, pálidos,

exangües. Es la hija del dolor y de la tristeza. Así, tan pálida y tan triste, era la niña que miré agonizar y cuya imagen quedó grabada para siempre en mi memoria. La infancia no tiene para ella tintes sonrosados ni juegos ni caricias ni alegrías. No, no es el alma que viene: es el alma que se va.

De igual forma, el circo en la crónica casaliana aparece como un evento desdibujado y violento como la visión najeriana; pero Casal no desvía la vista, sino que lo mira desde afuera, detiene sus pasos frente a la multitud que resulta el verdadero espectáculo bestial. Con signos espaciotemporales nos deja ver la escenografía de aquel lugar, los curiosos que no son más que el grupo de coristas conformando la escena:

Antes de abrirse, la muchedumbre **se agrupaba, se movía y se empujaba** con impaciencia creciente y natural curiosidad, ansiosa de saber lo qué pasaba en el interior. Cada vez que se entreabrían las hojas de la puerta, el grupo de curiosos se abalanzaba hacia ella, tratando de ver, por el hueco abierto, algunas de las cosas que atraían su atención. Raras veces conseguía su objeto. Pero la simple vista de una trompa de elefante y de una cola de caballo, o la audición de un ladrido de perro o de un mugido de fiera, bastaban para mantenerlo estático y acrecentar sus deseos.<sup>13</sup>

Las acciones de la masa la violentan y animalizan, los que la conforman miran como voyeristas, por los huecos lo que pasa dentro, la enumeración de apenas unos detalles del decorado y los sonidos (signos espaciotemporales y signos temporales) avivan la presencia circense, la expectativa del público-personaje. El cronista entra en la carpa gracias a un signo temporal: los sonidos:

Mientras esto pasaba en el exterior, dentro redoblaba sus golpes el martillo, cubría la arena el redondel, hundíanse en la tierra las estacas, extendíanse los alambres de un extremo a otro, preparábanse las habitaciones de las fieras, y la tela de cúpula se abría, se estiraba y se hinchaba, hasta que adquirió la forma de ancho cono de color de asfalto, ribeteado de rojo, sobre cuya cima hondea un pabellón tricolor que el soplo del viento se entretiene en plegar y desplegar.<sup>14</sup>

El sonido del circo es metálico, estridente, una serie de acciones pone en movimiento la escena, pero éstas no son humanas, lo inanimado toma vida en aquella narración: el martillo golpea, la arena cubre, las estacas se hunden, los alambres se extienden... la carpa es un ente vivo con la que sólo compiten las fuerzas de la naturaleza: el viento. El decorado exterior muestra carteles de los habitantes de aquel escenario:

---

<sup>13</sup> Hernani, "El Circo Oriental", en *La Discusión*, año II, núm. 268 (6 de mayo de 1890). Recogido en J. del Casal, *Prosas II*, pp. 121-122; *loc. cit.*, p. 121.

<sup>14</sup> *Idem.*

[...] los carteles rojos, negros, verdes, azules y amarillos, pegados al exterior, donde los elefantes bailan danzas extrañas, donde una pareja de caballos atraviesa por un aro de barril, donde Mr. Barlow se columpia en un alambre invisible, donde Kawamura trepa por una *escalera deleznable* y donde Godfrey, el bufón de la compañía, hace desternillar de risa a los espectadores.<sup>15</sup>

La descomunal fuerza de la muchedumbre se asemeja nuevamente a una fuerza natural: el agua, para llenar la carpa con su movimiento (signo espaciotemporal), la masa monta su propio espectáculo. Mientras tanto, el cronista se detiene frente a las jaulas de las bestias domesticadas, que aparecen solitarias y dominadas por las caricias.

Abierto el circo, la muchedumbre se desbordó, como impetuoso torrente por el interior de él, ocupando las gradas, los palcos y demás asientos. Había cerca de diez mil almas. Era imposible dar un paso, por lo que me tuve que detener ante las *ménageries* de la entrada, fijándome en la de la izquierda, la cual se hallaba ocupada por dos elefantes, en unión de un bisonte pequeño, encadenados al suelo, alzando incesantemente la trompa y recibiendo las caricias de los domadores.<sup>16</sup>

Pese a la colección de rarezas que hay dentro de la carpa y que el cronista debía de dar cuenta en su texto, éste se limita a enumerarlos como si de los carteles se tratara, el circo no es más que otro escenario en donde aparece la multitud, por ello permanece estático. Para terminar formando con todo aquello un retrato del ambiente malsano, un espectáculo bestial brindado por la muchedumbre:

Pasados algunos momentos, traté de entrar. Pero todo fue en vano. Además de la aglomeración de gentes que contemplaban las habilidades de las bestias domadas, los movimientos grotescos del payaso, la hermosura varonil de las *écuyères*, los juegos sorprendentes de los japoneses y los ejercicios gimnásticos de los acróbatas, haciendo imposible el tránsito; se respiraba una atmósfera malsana, impregnándose del polvo del suelo, del resplandor de la gasolina, del olor de las bestias y de las emanaciones de todos los cuerpos amontonados, que penetraba por la boca, secaba la garganta, comprimía el aparato respiratorio, subía a la cabeza y obligaba a salir en busca de aire al exterior.<sup>17</sup>

Finalmente, el narrador no presencia el evento dentro de la carpa, pero como escritor se muestra muy consciente de lo que lleva a cabo, está ejercitando su pluma por encima de cualquier cosa, está maleando la naturaleza y sus escenas con su arte:

Durante el día de ayer, ha habido dos funciones en el Circo Oriental que no he logrado presenciar. Había tanta gente como en noches anteriores. Yo lo siento. Hubiera querido, si no la función entera, los ejercicios

---

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Hernani, "El Circo Oriental", en *La Discusión*, año II, núm. 268 (6 de mayo de 1890). Recogido en J. del Casal, *Prosas II*, pp. 121-122; *loc. cit.*, p. 122.

<sup>17</sup> *Idem.*



de los acróbatas, ejercicios que deleitaban al gran Barbey D'Aurevilly y le hacían decir: *para ser verdaderamente original, hagamos con nuestras ideas lo que los hombres con sus músculos*.<sup>18</sup>

José Juan Tablada, en cambio, entra a la carpa a contemplar el espectáculo del circo, en aquella función de “la *troupe* de Orrin” en el “circo de Villamil”. El cronista ejerce su papel de *flâneur* como espectador que

Sentado en una butaca, junto al anillo del circo, contemplando los palcos llenos de mujeres hermosas y, más allá, en las vastas graderías a la multitud, a la gran masa popular conmovida por el ansia de un placer sano y fuerte, se eche a pensar para hacer tiempo en la historia de las fiestas acrobáticas, de los vigorosos ejercicios gimnásticos, en todos los esfuerzos humanos gastados, en las arenas de los circos, para llegar a ese resultado que Orrin nos presenta anualmente, revestido con el moderno lujo y refinado con todos los accesorios de la civilización actual.<sup>19</sup>

El cronista ve en este evento algo positivo para “las masas”, la sección gimnástica, donde se desarrollan la elasticidad del cuerpo, y aplica en sí mismo el “echar a pensar” para entretenerse mientras salen a escena los acróbatas. Mira en los demás números lo primitivo del hombre, de los animales y se vuelve ajeno con la distancia del tiempo:

El circo es viejo porque es primitivo. Desde el Antropopiteco, desde el antecesor melancólico y cuadrumano cuyos miembros eran semejantes al torcido y riguroso tronco de las viejas encinas, se asoma el gran precursor de los ejercicios musculares, a quien teme el tigre enorme que adivina mayores ferocidades que la suya; ante quien ruge torvo el gran oso cavernario; por quien el apocalíptico elefante prehistórico, se hunde en las marismas diluvianas, agitando sus anchas orejas y dejando colgar su trompa lacia como un reptil aletargado.

Desde el hombre que hacía chocar las montañas de sílex para fabricar flechas con sus filosas astillas; desde el abuelo de la edad de piedra que abatía con un hacha formidable a los saurianos monstruosos y a los feroces lagartos, desde el bravo genitor de la edad de bronce, que cubierto con su manto ursario robó a la primera mujer aria, de pupilas de lago y cabellera de crepúsculo, desde esos limbos vagos y sombríos de las primeras edades humanas. Se viene perfilando la divina figura del Atleta.<sup>20</sup>

En este diorama de las eras, poco a poco el hombre comienza a pulir su propia figura como si de una escultura se tratara, ya fue “antecesor melancólico y cuadrumano cuyos miembros eran semejantes al torcido y riguroso tronco de las viejas encinas”, como antes trabajó el sílex, la piedra y el bronce.

Después esa figura se hace mármol al llegar a Grecia y Roma; dejar caer su pelambreira de mono antropomorfo y se despoja, como de un hábito montaraz y salvaje, de su hirsuto toisón de sátiro. Entonces surge en los Coliseos, con casco de oro y conduciendo en el estadio una cuadriga de caballos númeridas;

---

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> José Juan Tablada, “Dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 19 (24 de enero de 1897), p. 1

<sup>20</sup> *Idem*.

ungido de aceite como púgil luchador, o clavando neptunianos tridentes, o envolviendo con el arma constrictora del reciario.

En la imaginación del cronista aparecen las escenas como una vitrina de museo en la que se puede mirar una escena detenida desde múltiples ángulos. Los signos espaciales que utiliza (maquillaje, peinado y vestuario) le ayudan a mantener dicho efecto en su descripción:

[...] Los emperadores lo premian, lo aplauden próceres y patricios; las vestales hieráticas lo siguen con sus casias miradas, y las hetairas suntuosas, al ver el mármol de aquel cuerpo de joven gladiador purpurado con la roja sangre, sueñan en ver su nombre en rítmico grabado sobre el muro cerámico y sienten que sus pechos se hinchan bajo los pectorales de oro.

En la Edad Media esa fuerza se hace paladín, se encierra en la coraza damasquinada y ciñe el casco de airosos lambrequines que los justadores hacen temblar como los leones sus crineras y como los cometas su cauda.

Embraza el broquel grabado con lises y armiños, con torres y ajedrezados, y se siente henchido de líricas glorias y de épicos orgullos si su gran espada mandoble hiende un cráneo haciendo que al chorro de la sangre se borren los símbolos heráldicos en el blasón enemigo.

Para Tablada en los Toros y en el circo no hay vergüenza, sino al contrario, se exhibe el cuerpo sano del atleta como en el Coliseo romano, es deleite de las masas y de los elevados por igual, por ello utiliza referencias literarias que apoyan su idea, sus propios padres intelectuales:

Y en la edad moderna, además de las lides de toros, tenemos como suprema ceremonia de la fuerza y la virilidad masculina al circo, el teatro triunfante de Barnum y de Orrín. Una de las particularidades de este espectáculo es que no sólo cautiva a multitudes instintivas y burdas, sino que destila el filtro de su seducción aun en el ánimo de los refinados y en el espíritu de los intelectuales.

Theodoro de Banville en sus “Odas funambulescas”, Gerardo de Nerval en sus “Juegos florales”, Edmundo de Goncourt en “Los hermanos Zemganno”, “Héctor Malot”, Renée Mazeroy, Ferdinand Vanderem ¿no se han revelado acaso como artistas fanáticos del acróbata y del gimnasta?

Nuevamente resonará la historia en lo narrado por el cronista, imágenes fijas que parecen moverse como una linterna mágica en el escenario del circo, el recuerdo de las glorias pasadas de los hombres que lo dominaban todo. El cronista permanece en ese mundo de recuerdos y anhelos, pero ya no vuelve la vista a la escena actual:

Esa fiesta que despierta la admiración de la muchedumbre y de los espíritus escogidos, que a la vez contenta los bruscos deseos de las masas y satisface el espíritu descontento de los raros y de los exquisitos; tiene quizás esos efectos porque recuerda los tiempos heroicos del organismo humano, antes sano y glorioso, y ahora enfermo y postrado. Ante el cuerpo ágil de atleta, ante esas anatomías marmóreas, esos bustos hinchados y esos miembros incommovibles como fustes de columnas; ante esos príncipes de la fuerza que gobiernan su cuerpo y su físico con serena maestría, tal vez miren las dolientes sociedades contemporáneas, la lejana imagen de lo que antes fueron, el eco de una grandeza que ha enmudecido para

siempre, el resplandor tenaz de un sol sepultado hace siglos en la noche. Porque en esa mirada de pésame, de envidia y nostalgia con que un joven moderno considera a un triunfal atleta, hay mucha tristeza.

Ahora bien, a estos escenarios más generales, que podrían repetirse al infinito en cualquier plaza o en cualquier rincón, se contraponen las crónicas dedicadas a un lugar en específico, cuyo número resulta reducido; esto es, que no sólo se refieran a un espacio geográfico determinado, con nombre, sino que sus textos suelen dar por hecho que el público sabe a la función específica a la que se refieren, dejándolo ambiguo para el lector futuro y convirtiendo el espectáculo en un evento universal. En realidad, puede decirse que en las crónicas de espectáculos de estos modernistas suele tratarse la descripción del teatro como un tema poco apuntado, su vista se encuentra centrada más bien en el público y en el escenario, en el lugar creado por decoraciones, luces y fantasías. Sin embargo, cuando Martí deambula por Nueva York y visita aquella pequeña isla llamada Coney la escenifica, la convierte en un proscenio.<sup>21</sup>

Pese a que Martí junto con varios de los modernistas fueron partidarios de las urbes en progreso, a veces su punto de vista no era pasivo en lo absoluto, incluso pese a que vieron en el país anglosajón un ejemplo de construcción tanto de nación como de espacio moderno. Por ello, Martí describe la escena desde su muy particular punto de vista, donde

En los fastos humanos, nada iguala a la prosperidad maravillosa de los Estados Unidos del Norte. Si hay o no en ellos falta de raíces profundas; si son más duraderos en los pueblos los lazos que ata el sacrificio y el dolor común que los que ata el común interés; si esa nación colosal, lleva o no en sus entrañas elementos feroces y tremendos; si la ausencia del espíritu femenino, origen del sentido artístico y complemento del ser nacional, endurece y corrompe el corazón de ese pueblo pasmoso, eso lo dirán los tiempos.

El gran personaje de la literatura moderna, la muchedumbre, aparece en el texto martiano. Martí es un *flâneur* extranjero invisible entre el gentío y, aunque aprovecha como Baudelaire ese anonimato,<sup>22</sup> su

---

<sup>21</sup> Esta crónica forma parte de una serie de textos que José Martí escribió como corresponsal en Nueva York especialmente para un par de periódicos latinoamericanos: *La Nación*, Buenos Aires, Argentina; *La Opinión Nacional* de Caracas, Venezuela; *La Pluma*, Bogotá, Colombia, y *El Partido Liberal*, de México. Así como el periódico publicado en Nueva York: *Patria*, fundado y dirigido por el propio Martí, que según reza su subtítulo fue el “Órgano oficial de la delegación del Partido Revolucionario Cubano”. En general, estos escritos tratan de la situación política, económica y social que vive aquel país, agregando sucesos de actualidad como conciertos, actos públicos, festejos, visitas que el autor hizo por encargo a diferentes regiones; todo inmerso en la visión del cronista. Por ello, como en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, se tratarán segmentos de la totalidad de dichas crónicas. José Martí, “Coney Island”, en *La Pluma*, (13 de diciembre de 1881). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 82-86.

<sup>22</sup> “No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en la cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras, el odio por el hogar y la pasión por los viajes. // Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta

descripción no es totalmente gris como la del poeta francés, él lo que ve es una muchedumbre bienaventurada producto de la sangre nueva del progreso y no de la decadente Europa; aunque es una masa igualmente inconsciente de la individualidad e incapaz de pensamientos profundos:

Hoy por hoy, es lo cierto que nunca muchedumbre más feliz, más jocunda, más bien equipada, más compacta, más jovial y frenética ha vivido en tan útil labor en pueblo alguno de la tierra, ni ha originado y gozado más fortuna, ni ha cubierto los ríos y los mares de mayor número de empavesados y alegres vapores, ni se ha extendido con más bullicioso orden e ingenua alegría por blandas costas, gigantescos muelles y paseos brillantes y fantásticos.

Con esta serie de signos espaciotemporales pertenecientes a la muchedumbre, su protagonista, para agregar los elementos que son parte del escenario, el decorado y los accesorios, de aquella isla transformada por las manos del hombre. Martí consigue transmitir la sensación de movimiento, de vista panorámica, pero también de imágenes superpuestas que lo llenan todo por medio de enumeraciones que van de la simple a la correlativa e incluso la caótica:

Coney Island, esa isla ya famosa, montón de tierra abandonado hace cuatro años, y hoy lugar amplio de reposo, de amparo y de recreo para un centenar de miles de neoyorquinos que acuden a las dichas playas diariamente.

[...]

[...] Gable, con sus dos muelles de hierro, que avanzan sobre pilares elegantes un espacio de tres cuadras sobre el mar, con su palacio de Sea Beach, que no es más que un hotel ahora, y que fue en la Exposición de Filadelfia el afamado edificio de Agricultura, “Agricultural Building”, transportado a Nueva York y reelevado en su primera forma, sin que le falte una tablilla, en la costa de Coney Island, como por arte de encantamiento; es Gable, con sus museos de a 50 céntimos, en que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíuticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la tierra; es Gable, con sus cien orquestas, con sus risueños bailes, con sus batallones de carruajes de niños, su vaca gigantesca que ordeñada perpetuamente produce siempre leche, su sidra fresca a 25 céntimos el vaso.

De entre aquella muchedumbre hace acercamientos a aquel personaje de la multitud, su célula: la familia, finalmente, el individuo desgraciado o menos favorecido no se percibe en aquel escenario gracias al disfraz de la uniformidad, son personajes-escenario, conjunto de coristas que decoran con sus movimientos la escena:

---

activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud. // El poeta goza de este privilegio incomparable que consiste en poder ser, a voluntad, él mismo y los demás” (C. Baudelaire, “Las muchedumbres”, en *Pequeños poemas en prosa*, pp. 87-88).

[...] las familias acuden a buscar, en vez del aire mefítico y nauseabundo de Nueva York, el aire sano y vigorizador de la orilla del mar, donde las madres pobres,— a la par que abren, sobre una de las mesas que en salones espaciosísimos hallan gratis, la caja descomunal en que vienen las provisiones familiares para el *lunch*— aprietan contra su seno a sus desventurados pequeñuelos, que parecen como devorados, como chupados, como roídos, por esa terrible enfermedad de verano que siega niños como la hoz siega la mies,— el *cholera infantum*.

En el escenario aparecen seres fantásticos, parte del decorado que traen de los infiernos del *Orfeo* de Offenbach al hombre. Una sucesión verbal fotografía a la multitud que visita la isla y la mantiene en constante movimiento: “Van y vienen vapores; pitan, humean, salen y entran trenes; vacían sobre la playa su seno de serpiente, henchido de familias”. Movimientos espaciotemporales que forman parte de la coreografía de la modernidad norteamericana. También, por medio de los acercamientos mencionados antes, la multitud deja de ser personaje/actor para convertirse en el signo, deja de ser ella misma; por medio del vestuario que pierde su propio decoro:

[...] alquilan las mujeres sus trajes de franela azul, y sus sombreros de paja burda que se atan bajo la barba; los hombres en traje mucho más sencillo, llevándolas de la mano, entran al mar; los niños, en tanto, con los pies descalzos, esperan en la margen a que la ola mugiente se los moje, y escapan cuando llega, disimulando con carcajadas su terror, y vuelven en bandadas, como para desafiar mejor al enemigo, a un juego de que los inocentes, postrados una hora antes por el recio calor, no se fatigan jamás; o salen y entran, como mariposas marinas, en la fresca rompiente, y como cada uno va provisto de un cubito y una pala, se entretienen en llenarse mutuamente sus cubitos con la arena quemante de la playa; o luego que se han bañado,— imitando en esto la conducta de más graves personas de ambos sexos, que se cuidan poco de las censuras y los asombros de los que piensan como por estas tierras pensamos,— se echan en la arena, y se dejan cubrir, y golpear, y amasar, y envolver con la arena encendida, porque esto es tenido por ejercicio saludable y porque ofrece singulares facilidades para esa intimidación superficial, vulgar y vocinglera a que parecen aquellas prósperas gentes tan aficionadas.

La escenografía, el decorado, las luces, el vestuario, los accesorios, el maquillaje, todo resulta inusitado para el cronista, pero la sorpresa no proviene de los actores, sino del conjunto mismo; los signos espaciotemporales y espaciales se transforman en una masa visual en movimiento, rápidos flashazos y cambios de escena sorprenden al cronista con sus saltos. Es un teatro del mundo desbordado, el absurdo llevado al mundo real por medio de artificios que se han vuelto cotidianos en donde lo privado se ha vuelto público:

Pero lo que asombra allí no es este modo de bañarse, ni los rostros cadavéricos de las criaturitas, ni los tocados caprichosos y vestidos incomprensibles de aquellas damiselas, notadas por su prodigalidad, su extravagancia, y su exagerada disposición a la alegría; ni los coloquios de enamorados, ni las casillas de baños, ni las óperas cantadas sobre mesas de café, vestidos de Edgardo y de Romeo, y de Lucia y de Julieta; ni las muecas y gritos de los negros *minstrels*, que no deben ser ¡ay! como los *minstrels*, de Escocia; ni la

playa majestuosa, ni el sol blando y sereno; lo que asombra allí es, el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana, esa inmensa válvula de placer abierta a un pueblo inmenso, esos comedores que, vistos de lejos, parecen ejércitos en alto, esos caminos que a dos millas de distancia no son caminos, sino largas alfombras de cabezas; ese vertimiento diario de un pueblo portentoso en una playa portentosa; esa movilidad, ese don de avance, ese acometimiento, ese cambio de forma, esa febril rivalidad de la riqueza, ese monumental aspecto del conjunto que hacen digno de competir aquel pueblo de baños con la majestad de la tierra que lo soporta, del mar que lo acaricia y del cielo que lo corona, esa marea creciente, esa expansividad anonadora e incontrastable, firme y frenética, y esa naturalidad en lo maravilloso; eso es lo que asombra allí.

Con la sinécdoque de “largas alfombras de cabezas” retrata los caminos de la multitud; las enumeraciones caóticas que dan un sentido impresionista a las descripciones. Son pinceladas que esbozan apenas todo aquello. Esos movimientos circulares, esas escenas se convierten en un escenario convulso, una especie de cinta infinita que da vueltas como en un kinetoscopio al compás de una música monótona. Al final, el elemento temporal de la música permite que el cronista convierta aquello en un eterno retorno, en un carrusel de imágenes repetibles eternamente:

Montan éstos en amplios carruajes que los llevan a la suave hora del crepúsculo, de Manhattan a Brighton; atraca aquél su bote, donde anduvo remando en compañía de la risueña amiga que, apoyándose con ademán resuelto sobre su hombro, salta, feliz como una niña, a la animada playa; un grupo admira absorto a un artista que recorta en papel negro que estampa luego en cartulina blanca, la silueta del que quiere retratarse de esta manera singular; otro grupo celebra la habilidad de una dama que en un tenduchín que no medirá más de tres cuartos de vara, elabora curiosas flores con pieles de pescado; con grandes risas aplauden otros la habilidad del que ha conseguido dar un pelotazo en la nariz a un desventurado hombre de color que, a cambio de un jornal miserable, se está día y noche con la cabeza asomada por un agujero hecho en un lienzo esquivando con movimientos ridículos y extravagantes muecas los golpes de los tiradores; otros barbudos y venerandos, se sientan gravemente en un tigre de madera, en un hipogrifo, en una esfinge, en el lomo de un constrictor, colocados en círculos, a guisa de caballos, que giran unos cuantos minutos alrededor de un mástil central, en cuyo torno tocan descompuestas sonatas unos cuantos sedicentes músicos. Los menos ricos, comen cangrejos y ostras sobre la playa, o pasteles y carnes en aquellas mesas gratis que ofrecen ciertos grandes hoteles para estas comidas; los adinerados dilapidan sumas cuantiosas en infusiones de fucsina, que les dan por vino; y en macizos y extraños manjares que rechazaría sin duda nuestro paladar pagado de lo artístico y ligero.

Ni el cambio de luz logra apagar aquella escena repetida “desde junio a octubre”; es la luz del artificio, una babel luminosa donde todos los inmigrantes se encuentran, aunque también todos los intereses.<sup>23</sup> Las festivas farolas de papel crean ríos de luz, pero también su propio caleidoscopio. Los sonidos se mezclan atropellándose, las imágenes sonoras se transforman en táctiles y visuales:

---

<sup>23</sup> Los faroles rojos al frente de las puertas significaron también el anuncio de las casas de citas donde se prestaban servicios sexuales o de compañía; las luminarias chinas (Cf. Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*, p. 1888).

Las **luces** eléctricas que inundan de una claridad acariciadora y mágica las plazuelas de los hoteles, los jardines ingleses, los lugares de conciertos, la playa misma en que pudieran contarse a aquella **luz** vivísima los granos de arena parecen desde lejos como espíritus superiores inquietos, como espíritus risueños y diabólicos que travesearan por entre las enfermizas **luces** de gas, los hilos de **faroles rojos**, el **globo chino**, la **lámpara veneciana**. Como en día pleno, se leen por todas partes periódicos, programas, anuncios, cartas. Es un pueblo de **astros**; y así las orquestas, los bailes, el vocerío, el ruido de olas, el ruido de hombres, el coro de risas, los halagos del aire, los altos pregones, los trenes veloces, los carruajes ligeros, hasta que llegadas ya las horas de la vuelta, como monstruo que vaciase toda su entraña en las fauces hambrientas de otro monstruo, aquella muchedumbre colosal, estrujada y compacta se agolpa a las entradas de los trenes que repletos de ella, gimen, como cansados de su peso, en su carrera por la soledad que van salvando, y ceden luego su revuelta carga a los vapores gigantescos, animados por arpas y violines que llevan a los muelles y riegan a los cansados paseantes, en aquellos mil carros y mil vías que atraviesan, como venas de hierro, la dormida Nueva York.<sup>24</sup>

La muchedumbre vuelve a separarse de la escenografía para salir de escena, tragada de nuevo por aquellas serpientes y ballenas metálicas que la absorben, imágenes orgánicas de aquel tren, que gracias a la prosopopeya cobra vida: “trenes que repletos de ella, gimen, como cansados de su peso”; regresan a las venas de aquel cuerpo mecanizado. Y así, el escenario se apaga hasta el día siguiente.

El gran signo de la modernidad y la artificialidad se encuentra en la luz eléctrica, la iluminación, la cual junto con el decorado forman parte de los signos espaciotemporales dentro del teatro. De modo que al integrarse con el gesto y el movimiento devienen un espectáculo sin igual. Así aparece, ante los ojos de Gutiérrez Nájera, La Serpentina que “es absoluta y verdadera mientras dura el engaño. Para que éste resulte perfecto, el teatro queda a oscuras”. Ella es la mujer-luz.<sup>25</sup>

La Serpentina, en traje blanco, rubia, espigada y sonriente, aparece como si hubiera de un brinco roto su aureola y caído al pie –al pie nada más– sobre las tablas. Es bella y joven. (¡Primera mentira doble de la luz!) La música tiende su tapiz de seda crujiente y comienza la danza.<sup>26</sup>

Bajo el seudónimo de Puck, el cronista introduce con una breve descripción (signos espaciales) para de nuevo, como en el caso de Martí, enfocar el movimiento que comienza justo como si el reflector le diera vida a la bailarina artificial, que es más vestido que cuerpo:

Es en realidad un espectáculo fantástico. Se mueven, se alzan, se inflan, giran, las mangas sueltas del vestido blanco; sube a buscarlas como abanico levantado por los duende el ancha cauda, graciosa e implacablemente recogida. Os parece, primero, que tenéis delante a Pierrot y Colombina abrazados,

---

<sup>24</sup> Las negritas son mías.

<sup>25</sup> Puck, “Crónica”, en *El Universal*, t. XII, 2ª época, núm. 11 (14 de enero de 1894), p. 1. Recogido en ... *Obras VIII*, pp. 209-2016; *loc. cit.*, p. 211.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 211-212.

confundidos casi en un solo cuerpo, y bailando como peonzas de marfil: tras la blancura de polvo de arroz que albea en el foro.<sup>27</sup>

Las imágenes se van superponiendo, ya una historia, ya un ajedrez con piezas blancas de modo que la bailarina transmuta en las evocaciones de la mente del escritor. Gracias a una personificación o animalización y un símil la vemos transformarse en un ave. Con la prosopopeya anima a las joyas “dormidas” para que miren y deslumbren al espectador, para luego apagarse, parpadear y esconderse.

Luego aquel pavo de nieve, aquel pavo-cisne, que hace la rueda, no con gravedad, sino con soltura y con “donaire”, empieza a ir prendiendo en su pulmón colores deslumbrantes. Las piedras preciosas que, dormidas, traía envueltas en las alas, abren los ojos, miran y deslumbran. Pero ya se apaga una, ya otra; ya parpadea ésta, ya se esconde aquélla: son las dormilonas, son las perezosas, son las que dicen: “¡Todavía es temprano!”, y cierran los ojos para dormirse nuevamente y ocultan la cabeza debajo de la sábana. Este encenderse y encandilarse y oscilar y extinguirse y renacer de los colores, nos interesa como pantomima italiana.<sup>28</sup>

Con estas acciones el baile de la Serpentina gana velocidad, sus brazos se mueven como alas que despiertan y adormecen los brillos que viven en ellas. Y gracias a un polisíndeton el cronista mantiene el paso de la bailarina. De nuevo, la prosopopeya trae a la vida objetos, pero esta vez con los colores:

[...] El azul corre muy aprisa; el blanco se desmaya; el verde salta; el rojo grita. Ya por fin están listos y avispados todos, ¡a la arena, juglares, saltinbancos, acróbatas, jinetes! ¡A formar grupos! ¡A saltar en trapecio! ¡A correr, erguidos sobre el anca espejeante del caballo!<sup>29</sup>

No son los colores musicales que Martí anotaría en su “Sección Constante” mencionada más adelante en el apartado sobre signos temporales. Sus colores son actores que con mímica, gesto y movimiento se desplazan en el escenario en que deviene la Serpentina misma, son el espectáculo dentro del espectáculo. Los colores se convierten en sonido: “la zarabanda de los colores”. Mientras que con acciones la tela del traje de la serpentina se transforma. Para después con el uso de la anáfora transfigurar en objetos o animales

Serpentina, la mujer, desaparece; a instantes asoma; luego, se escabulle; su cuerpo se disuelve en la zarabanda de los colores. Combínanse éstos determinando formas caprichosas o figuras momentáneas, y la Serpentina, que ya al parecer había perdido su sombra, porque ninguna proyectaba, cual si fuese aeriforme, se pierde toda en las animadas gasas de su traje, y éstas se pierden a su vez en luminosas espirales. Esas

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Idem*.



gasas arden, azulean, relampaguean, tornasolan, se irisan, irradian. Ya son pétalos, ya son alas, ya botones de flor que de súbito se abre, ya peces de escamas deslumbrantes y cual dardos rápidos, ya chispas, ya salamandras, ya colas ondulantes de faisán, ya miríadas de ojuelos microscópicos.<sup>30</sup>

“Es un canto viviente de las metamorfosis el que vemos”, nos dice el escritor, un himno a lo cambiante, pues “el pintor de la modernidad es el que destila lo eterno desde lo transitorio, el que, como espectador, traduce la vida banal y cotidiana, mediante parábolas, metáforas que extraigan lo que de eterno hay en lo efímero”,<sup>31</sup> pues como indicaba Baudelaire “il s’agit, pour lui de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dan l’historique, de tirer l’éternel du transitoire”.<sup>32</sup> De modo que:

No hay lógica en esa sucesión estrambótica de formas; pero sí hay ritmo, que es la misteriosa lógica de lo invisible y de lo inescrutable. La mariposa engendra el trébol; en las lenguas de llama, se enredan como temblorosas campanillas, mil volutas azules; huye la cauda color de oro y va dejando tremulante reguero de rubíes. Todo es efímero en esa arquitectura de duendes; todo se desbarata, se deshace, cae de un soplo; pero nada se pierde, todo se transforma. Es visible el eterno “llegar a ser”. ¿Llegar a ser qué? ¡A ser, nada más a ser, a ser, ser en infinitas formas!<sup>33</sup>

La luz, el color y la música se unen en la cadencia, el compás y el movimiento de ésta última. Se funden hasta terminar todo en la más profunda oscuridad, que no es sólo ausencia de color, sino de sonido, movimiento y vida. La Serpentina deja de ser movimiento, bailarina y escenario para transformarse en apenas decoración, una escultura estática en un memorial mortuorio.

De pronto, como si la nada se hubiera hecho, bórrase todo. Pero está la luz, es la luz en la densa oscuridad; soplo imperceptible la reanima y resurge la violencia, íntegra, entera, con su corte de espléndidos colores. Sigue el continuo abrir y cerrar de ojos policromos; mas cual si aquellas luces tornadizas estuvieran atadas, por secretos vínculos, a la cadencia, al compás, al movimiento, cuando éste desmaya, cuando el compás desalentado va despacio, cuando la cadencia empieza a tener sueño, luz y colores les limitan, parpadean, se van del baile estruendoso y fantástico, bajando paso a paso la escalera. La bailarina blanca, inmóvil, con la risa fija, cristalizada bajo el arco del labio superior, queda como estatua de mármol erigida sobre la lápida negra de un sepulcro.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> José Gaspar Birlanga Trigueros, “Baudelaire y la moda: notas sobre la gravedad de lo frívolo”, pp. 13-21; *loc. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, “IV. La modernité”, en *Le peintre de la vie moderne*, pp. 49-53; *loc. cit.*, p. 50.

<sup>33</sup> Puck, “Crónica”, ..., pp. 211-212.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 212.

Los instantes que duró el espectáculo fueron alargados en la memoria del cronista gracias a la música, signo temporal, pues “ese cuadro que dura apenas diez minutos” se fue toda una experiencia estética y sensorial para los espectadores.

Por su parte, José Juan Tablada –quien, como ya se dijo, fue heredero de la columna najeriana “Crónicas dominicales” más tarde “Dominicales”, la cual recibió de manos de Luis G. Urbina, sustituto del Duque Job desde su muerte y hasta finales de 1896–<sup>35</sup> presentó en su crónica a la Fuller, una de las serpentinas, con la siguiente frase: “Loie Fuller, esa bayadera fin de siglo, la heroína de la coreografía moderna, ha hecho su debut en México”,<sup>36</sup> bajo lo dicho el público sólo puede esperar un ser épico dentro del escenario. Ella, la bayadera original, y no una de las “serpentinas falsificadas que en el escenario nos habían dado una idea del original tan minúscula y tan opaca como la pueden dar de una escena viva la proyección rápida de un kinetoskopio”, logra con su baile lo que una imagen semifija repetida hasta el infinito no logrará: la impresión viva, el espectáculo.

Introduce la imagen en un escenario vacío, un espacio desocupado, casi sin decoración, sólo luces que se proyectan sobre ella, como si Loie Fuller resultara una fusión entre las decoraciones y el personaje-bailarina, la describe con signos visuales espaciotemporales que acendran éste paralelo: decorado, iluminación/gesto, movimiento.

La veréis aparecer en el fondo del proscenio semioscuro donde la luz arroja apenas una vaporización de ópalos, una bruma de gasas, una polvareda luminosa más tenue que un claro de luna en su principio. La veréis luego confundiendo sus contornos en la penumbra como el fantasma de una Ofelia, e ir afirmando poco a poco su perfil ultraterrestre hasta materializarse entre la luz que ya la riega con surtidores luminosos, ya la baña con las grandes aureolas de un franco plenilunio.

Justo son los signos espaciotemporales, las luces, que permiten que un signo espacial quepa en la escena, su imagen, que es ella sin serlo. Ella es Ofelia, una amazona, una bailarina de exotismo oriental, joven araña que teje “sobre el foro del Teatro Nacional los mágicos y luminosos arabescos de sus danzas”, pero sobre todo ella es coreografía.

---

<sup>35</sup> Cabe mencionarse que dicha columna formaba parte de la edición dominical ilustrada del periódico y estaba dedicada, sobre todo a las lectoras; la columna fue ocupada por Tablada del 18 de octubre de 1896 al 7 de febrero de 1897.

<sup>36</sup> José Juan tablada, “Dominicales. Loie Fuller”, en *El Universal*, 2a época, t. XIV, núm. 13 (17 de enero de 1897), p. 1.

La veréis, por fin, entre los vivos compases de la música, ostentando su brava hermosura de amazona o languideciendo con espasmos de almea; ritmando las turgentes estrofas de su carnal exuberancia en el brillante poema de la sabia coreografía.

Su vestido logra la mencionada fusión entre signos: espaciales, temporales y espaciotemporales. La bayadera es escenografía, música, gesto, vestuario, por ello la convierte en una escultura viva, el cronista se transmuta en Pigmalión y la ve moverse:

Y después, cuando en el baile del fuego se encienden y se apagan mil luces incandescentes sobre el cuerpo de Loie Fuller, se diría que una pléyade de astros se ha desplomado sobre aquella estatua o que una lluvia de erráticas estrellas se ha posado en torno de esa gran flor de hermosura, como una bandada de mariposas siderales.

Gutiérrez Nájera trae a cuenta en varias de sus crónicas la expresión corporal de las actrices y cantantes, en ellas se detona la mistificación artística de la Fuller. Son mujeres símbolo, apenas importantes por ellas mismas, pero con un gran significado por lo que encarnan, un doble discurso de representación como símbolo y como actrices:

¡Oh, la Pezzana es una admirable artista! Su rostro se ilumina o se ennegrece según que el júbilo o la desesperación se apoderan de su alma; unas veces semeja su voz blanda caricia, otras parece el grito ronco que se escapa de los labios trémulos del moribundo.

[...]

¿Queréis aterraos? Miradla en la Medea, pálida, cadavérica, soberbia, con la fría sonrisa de la esfinge y el ceño fruncido y torvo de una Euménide, descendiendo por aquellas rocas, menos abruptas y cavernosas que su espíritu, como una leona, como una pantera que ha revestido forma humana; oídla cómo habla de sus celos, cómo se inflaman sus pupilas, cómo rechinan sus dientes, cómo se aguzan sus dedos a manera de salvajes garras, y hasta parece que la espuma de la rabia brota a borbotones de su boca; y yo no sé qué extraña resonancia toma entonces la voz de su garganta; los sonidos guturales, roncocos, ríspidos, que parecen surgir de las entrañas y desgarrar los nervios a su paso, quedan vibrando con aterradora vibración en aquel ámbito, aquella palabra es una palabra con miembros de acero, una palabra que se creería tallada en bronce por un cincel extraño y gigantesco.<sup>37</sup>

Ésta es pues la frase viva que esculpe, pese a que la voz-rugido es un elemento temporal, el escritor le da materia, ya no es sólo algo que sucede en el tiempo, es algo tangible y permanente, un comentario parecido al que emitió José Martí: “¡Ah Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura

---

<sup>37</sup> Nemo, “Crónica teatral. Medea”, en *La libertad*, año I, núm. 95 (1º de mayo de 1878), p. 2. Recogido en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras completas III*, pp. 77-82.

cincela en mármol blanco”,<sup>38</sup> palabra tallada en piedra para la posteridad; es decir, se transforma en un elemento visual y espacial permanente. Al mismo tiempo

Adelaida Ristori [...] era una figura partenopea caldeada por el ardiente sol de Atenas; brillaba en su retina el alma, luz que alumbra las riberas clásicas de Ausonia; su frente atraía sin querer a la memoria las ondas azulada del Tirreno; Kiríope no tuvo jamás un mirar tan soberbio como el suyo; ¡cómo serpenteaba el entusiasmo en esas venas! ¡Cómo hervía el trágico numen en su frente!; en Fedra era una estatua descendida del pedestal marmóreo de un museo; en Pía de Tolomei hubiérase tomado por una rafaélica figura; en María Estuardo era una virgen arrancada de la vidriería gótica del templo; y aquel “¡Tú!” de Medea, y el “*chi fui?*” de Camma, en suma, todas las iras que centelleaban en sus ojos, todas las caricias que modulaba su palabra, todas las creaciones que recordaba su apostura, eran nacidas al calor del arte, de tal suerte que cuando el telón caía, cortando de improviso la fascinación de los espectadores, quedábame perplejo y vacilante sin saber si aquello que había visto era por ventura un grupo humano o una tela soberbia diseñada por el pincel maestro de un artista.<sup>39</sup>

Finalmente, cambia la metáfora escultórica en una pictórica, las actrices se transforman en escena y escenografía, cuadro vivo de un instante y en pintura eterna que revive en cada vista. Son los cronistas quienes en su apreciación estética dejan de lado al materialismo tan criticado en la época y se conducen al ideal.

En cambio, la mujer norteamericana de la “buena sociedad”, como la hermana del presidente Cleveland, descrita por José Martí

No es de esas señoritas doradas, señoritas huecas, barnizadas de escuela normal y de París, sin más alma por dentro que una bolsa de seda o un gusano: sino ese otro tipo de mujer de esta tierra, que ya se va acabando, y viene de los puritanos en vía recta, esa mujer de lo que llaman acá Nueva Inglaterra, para quien la pasión es un extravío, pero en quien es raíz el deber, y la falta imposible.

Tienen esas mujeres una majestad sobria, que no sería mal comparar a la de las estatuas griegas: el pie es ancho, pie de “sentido común”: la mano es larga y remata en punta, como la de las razas que se afinan: llevan sobre el cuello blanco la cabeza bien torneada, que no invita al pecado, no, sino al saludo.<sup>40</sup>

El escenario donde aquella atávica figura se mueve no es otro que “la primavera” en aquella joven tierra:

Está mayo al romper, y ya pasados los ardores primaverales de las huelgas, se ve la sangre nueva en las mejillas de las damas, en la energía de las diversiones, en la asiduidad del Congreso, en los ramos de rosas.

[...]

Parece toda la ciudad un árbol de mañana, donde juega la luz y pían los pájaros. Todavía no ha muerto la fiesta pagana. El hombre es pagano.

[...]

---

<sup>38</sup> J. Martí, “Goya” (1879), en *Obras completas*, t. 1, p. 904.

<sup>39</sup> Nemo, “Crónica teatral. Medea”..., p. 78.

<sup>40</sup> J. Martí, “Primavera”, en *La Nación* (Buenos Aires, 2 de mayo de 1866). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 618-622; *loc. cit.*, p. 619.

No les deja la piedad un momento de reposo. Bailes no hay, porque no es de buen tono: y como no se reúnen para bailar, se reúnen para coser, para tomar un tentempié, para ensayar cuadros plásticos, para estudiar los simpáticos atrevimientos de los pintores impresionistas, que acá han mandado este año sus obras mayores, y tienen ya de su lado mucha opinión: y lo que les queda de noche a las piadosas damas, lo emplean en ir a ver carreras griegas y juegos de elefantes en el circo de Barnum, o galas de domador en otro circo donde un profesor Gleasen hace maravillas en eso de sujetar caballos viciosos y corregir resabios: mucho sombrero de pompones, y mucho traje liso y ajustado, se ve en el circo del profesor Gleasen, porque acá gustan las cosas de fuerza, y es en la mujer innata la afición a quien la muestra o la doma: aún en los Estados Unidos, el alimento natural de la mujer es lo extraordinario.<sup>41</sup>

Pero también hay otro tipo de mujer para Martí, la intrépida, como Ida Lewis, quien “por salvar trece náufragos con grave riesgo, ha sido condecorada [...] con la medalla del valor heroico”.<sup>42</sup> Ya no es la Serpentina danzando sobre la luz o siendo una con los colores. Es la mujer que doma a las olas, mientras que los bomberos hacen lo mismo con el fuego:

Por sobre las olas cabalga, señora de la tormenta, Ida Lewis: por sobre llamas iban montados los bomberos en el aire noches hace, en un incendio majestuoso y terrible. Una manzana entera vino a tierra: aún humean los restos: entre montones de piedra lucen blancos y grandes huesos; hedor de carne quemada penetra en la atmósfera. El fuego devoró, el depósito de un gran tranvía, el tranvía de la Cuarta Avenida

El fuego cobra vida por medio de la prosopopeya y cuerpo gracias a la metonimia, de pronto sus múltiples lenguas lo engullen todo, y como ola lo abrasaban.

El cielo de Nueva York se tornó rojo. Los caballos, frenéticos, se resistían a seguir a sus salvadores; o morían entre estremecedores relinchos, o salían desalados, envueltos en llamas, por las anchas puertas. Ya ondeaba la masa roja sobre las casas de los pobres, que se alzan en uno de los costados del depósito; ya envolvía con sus terribles lenguas, y devoraba objetos valiosísimos, cuadros, manuscritos, maravillas de cerámica, libros raros, curiosidades, joyas dejadas a guardar por viajeros ricos, habitantes de hoteles o gente transeúnte en un acreditado almacén cercano; ya el intenso calor derretía los cristales, y la gigantesca ola roja lamía, golpeaba, iluminaba la fachada de hierro de un edificio monumental; construido para casa de mujeres pobres por el benéfico comerciante Stewart, y convertido por sus ambiciosos herederos en hotel colosal y lucrativo: no tuvo Asiria palacios más altos.

En otra crónica donde Martí acentúa el carácter instantáneo de las experiencias neoyorquinas con la frase “Todo lo olvida Nueva York en un instante”, el fuego “digno del centenario consume los graneros del Ferrocarril Central”. El escenario de la ciudad está adornado por un “río, inútil, [que] corre a sus pies”. Mientras tanto, como parte del ballet, en escena “las bombas, vencidas, bufan, echan chispas”

---

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> J. Martí, “Carta de Nueva York”, en *La Opinión Nacional* (Caracas, 27 de octubre de 1881). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 54-59; *loc. cit.*, p. 57.

cuando “seis manzanas arden”. El fuego, por su parte, deja de ser escenario por medio de una prosopopeya para tomar el papel protagonista:

[...] llamas negruzcas, carmesíes, amarillas, rojas, se muerden, se abrazan, se alzan en trombas y remolinos dentro de la cáscara de las paredes, como una tempestad en el Sol. Por millas cunde la luz, y platea las torres de las iglesias, calca las sombras sobre el pavimento con limpieza de encaje, cae en la fachada de una escuela sobre el letrero que dice: “Niñas”.

“Muda la multitud, la multitud de cincuenta mil espectadores” queda perpleja contemplando toda aquella destrucción, “la magnificencia del espectáculo”. Pero a Chicago lo ha transformado el paso del fuego, el escenario, y entonces “más bello que el del incendio de Chicago, la majestad del anfiteatro humano, con caras como de marfil, que lo contempla”. Los espectadores mismos devienen decorado, esculturas vivas.<sup>43</sup>

Por su parte, para Julián del Casal, la escena de un incendio, o mejor dicho, la posterior a éste se vive de otra manera, es una pintura, un “Agua fuerte” como él mismo titula su crónica. El narrador introduce a su lector en la escena con los signos espaciotemporales propios del decorado, su escritura casi poética está cargada de metáforas y símiles que permiten ver los límites del escenario y los materiales con los que éste ha sido construido:

Media noche.

Desde la cúpula negra del firmamento, de brillante negrura de terciopelo, donde no blanquea el encaje de una nube, ni chispea el diamante de una estrella, desciende hasta la tierra, por los poros de la atmósfera, la sombra densa, calurosa y húmeda de las noches lluviosas de los países tropicales, sombra que lleva las visiones de la pesadilla á la cabecera de los lechos, que inspira el temor de los enterramientos prematuros, que interpone el hastío entre los cuerpos enlazados por el amor, que irrita el sistema nervioso de los seres melancólicos, que ahuyenta las ideas rosadas del cerebro de las vírgenes y que va dejando, por todas partes, cansancio, miedo, tristeza e inquietud.<sup>44</sup>

Apenas una frase constituye el tiempo en el que todo sucede, la ambientación del cuadro, no es la más alentadora, pues éstos son ambientes enrarecidos hijos del contacto del Caribe con la obra de Edgar

---

<sup>43</sup> J. Martí, “Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos”, en *La Opinión Pública* (Montevideo, 25 de abril de 1889). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 1207-1213.

<sup>44</sup> Julián del Casal, “Agua fuerte”, en *La Habana Elegante* (9 de abril de 1893). Recogido en *Prosas i*, pp. 239-240; *loc. cit.*, p. 239.

Allan Poe.<sup>45</sup> La iluminación sumerge aún más al espectador en todo aquello, este signo espaciotemporal acompañará toda la crónica, pues introduce por medio de su brillo el sentido de la vista.<sup>46</sup> Será con un zumbido el oído (signo temporal-efecto sonoro) que el movimiento de la vista se active, enseguida el tacto y el olfato con el fango, con los aromas posteriores al incendio:

Al **fulgor** plateado de ardiente lámpara eléctrica, colgada de grueso hilo de acero, cuya **luz** produce, en ciertos momentos, sordo rumor semejante al zumbido de un enjambre de moscas aprisionadas en fina urna de cristal; se ven surgir sobre el pavimento inundo, fangoso y encharcado del lugar, en el sitio de reciente incendio, los escombros amontonados del edificio destruido por las llamas. Unos quedan a la sombra y otros a la **luz**. Diríase que ocultan los gérmenes de futura epidemia, porque de ellos se desprenden emanaciones de tierra húmeda, de madera carbonizada, de hierro oxidado, de gases **inflamados**, de sangre coagulada y de cadáveres en descomposición.<sup>47</sup>

Habla, como Martí lo hizo sobre el incendio en Chicago, de aquel panorama desolador, de cómo el olor a quemado de los cadáveres y de los objetos lo impregnaba todo. Una vez inmerso en aquella tragedia, el lector-espectador mira la escena para enterarse de lo sucedido después. Ya no es el fuego abrazador encendido en Martí, sino lo posterior, lo irremediable:

En medio de la calma de la noche, numerosos grupos de soldados, con las espaldas inclinadas hacia el suelo y con los pies hundidos entre el fango, bajo la inspección de sus vigilantes, se ocupan en remover los escombros, bajo los cuales yacen sepultados los restos de seres desconocidos. Sólo se escuchan, en el silencio nocturno, el rodar de un coche lejano, el ladrido de un perro encadenado, el golpe de la azada contra una piedra, el desmoronamiento de los montículos y el graznido de las aves nocturnas que revolotean en el aire. Además del **fulgor** del foco eléctrico, esparcen tonos diversos, en la negrura del cuadro, el azul de los uniformes, el dorado de los galones, el rojo de los escarapelas, el plateado de las espadas y el blanquecino de los huesos.<sup>48</sup>

Los movimientos del ballet son convulsos y dificultosos, no miran al público, sino que ensimismados buscan a sus pies en aquel escenario dantesco los restos humanos (signos espaciotemporales-mímica, gesto y movimiento). Se escuchan sonidos que corresponden a acciones: el rodar, los ladridos, el golpe, el desmoronar y los graznidos, se genera un movimiento imperceptible y monótono en aquella búsqueda infructuosa. El reflejo tétrico de un foco apenas sirve de reflector a los actores, se “esparcen tonos

---

<sup>45</sup> Sobre la importancia del autor norteamericano en la obra modernista *vid.* John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in hispanic literature*, Lourdes Arencibia Rodríguez, *El traductor Martí* y Sergio Armando Hernández Roura, *La Recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)*.

<sup>46</sup> En adelante marcaré con negritas las palabras que expresen en ellas la iluminación.

<sup>47</sup> J. del Casal, *ibidem*, p. 239.

<sup>48</sup> J. del Casal, *ibidem*, p. 239.

diversos en la negrura” del aguafuerte: el azul, el dorado, el rojo, el plateado y el “blanquecino”. Son los colores de una contienda entre hombres que no pelearon, los brillos militares apenas lucen sin gloria frente a lo irremediable, no hay honor en ser aves de rapiña:

Lejos del grupo de escombreadores, hay seres enlutados que aguardan, con el semblante lívido y los ojos fuera de las órbitas, la extracción de nuevos cadáveres. De cuando en cuando avanzan algunos pasos. Entonces el temor les aumenta, porque surgen de los escombros, por diversos puntos, rostros triturados por enormes piedras, brazos desprendidos de sus hombros, en actitud defensiva, pechos amoratados, roídos ya por gusanos, cráneos agrietados de los que cuelgan racimos de sesos, todos los fragmentos, en fin, de la obra de la Fatalidad.<sup>49</sup>

Las pinceladas violentas de aquel cuadro se vuelven más burdas, una pesadilla de Goya o Piranesi llena de fragmentos, de vestigios humanos y materiales. Como indicó Raymundo Lida sobre la prosa de Rubén Darío, lo cual ya pasaba en la de Julián del Casal, ésta se encuentra construida con:

Ritornelo tema y variaciones, simetrías, fragmentación del relato en momentos breves y penetrantes, ya con firme gradación del interés, ya con aparente desorden; todo esto da las páginas narrativas de Darío un relieve y gracia simultáneos de drama y ballet. Gracia en el movimiento del conjunto, vivo relieve en cada escena o episodio. Y si la atención del poeta se concentra en uno solo de los cuadros, vendrán añadirse especiales procedimientos de realce.<sup>50</sup>

La escena termina con aquellos hombres aparentemente preparados para la muerte, la suya y la del enemigo, pero impotentes frente a la naturaleza de los elementos, la lluvia los saca de la escena que con un símil se transforma en el telón que se recorre a sus ojos, pero sus sentidos todos han quedado impresionados junto con los del lector al ser testigos de aquella “podredumbre humana”. Espanto, respeto y asco son emociones que se entremezclan en todos los que han vivido la experiencia.

La lluvia empieza á caer. A través de los resplandores del **foco** eléctrico, parece que las gotas forman ancha cortina de hilos de cristal, invisible en la sombra e irisada en la **luz**. Los soldados suspenden las faenas, por orden superior, marchando á guarecerse bajo los balcones de las casas inmediatas. Y al verlos descender de los escombros, sucias las ropas, jadeantes de fatiga, las frentes bajas y las narices dilatadas, se nota que están dominados por el espanto de los hallazgos y por el respeto á los cadáveres, pero que sienten al mismo tiempo el asco que provoca la más abominable de todas las podredumbres: la podredumbre humana.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> R. Lida, “Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar”, en Rubén Darío, *Cuentos completos*, pp. 7-67; *loc. cit.*, p. 19.

<sup>51</sup> J. del Casal, *ibidem*, p. 240.



A la naturaleza destructora del fuego que Martí narró, se opone uno de los nuevos escenarios en movimiento; la Primavera, la representación del nacer de una nueva nación y de una nueva sociedad que se mueve en masa y dentro de la cual germina otro de los personajes que cobran importancia en las escenas citadinas retratadas por José Martí: la mujer norteamericana, que también es primavera; al mismo tiempo, diorama lleno de trajes huecos, elemento visual-espacial, que representan a los personajes mientras se mueven en forma de decoración, pero de nuevo en el anonimato:

En estos días de Pascua, andan por las calles remozadas, y como vestidas de luz, ramilletes de niñas que estrenan sus ajuares nuevos, ramilletes de hombres azules, que son las patrullas que la huelga mantiene para que no se cometan desórdenes en su nombre, ramilletes de señorines de cara a lo Enrique III que van del brazo de damas suntuosas a ver los montes lilas, los trajes colorados, los paisajes hermosos, los desórdenes en verde y azul de los pintores impresionistas.<sup>52</sup>

El tiempo se vuelve inasible en aquella sociedad donde *time is money*, incluso una descripción minuciosa, preciosista, sería imposible, pues

No cabe una cacería del Indostán, con sus príncipes, con sus elefantes, con sus pabellones, con sus bayaderas, con sus brahmanes vestidos de blanco, en la cuenca de una uña: así no cabe en una revista esta semana de fin de junio ardiente, donde con la cercanía mayor del sol crecen el amor, la generosidad, el placer y los crímenes. Todo es regata de *yates*, de caballos, de caminadores. Todo es gente que marcha, color que brilla, cinta que flota, fresa madura que convida al diente. Se mezclan las últimas palabras serias del año, dichas de prisa en el Congreso, los Colegios y los Tribunales, con esos cuchicheos de aurora con que renace en estos meses la naturaleza en los árboles, en los nidos y en las almas. Si se mira a las calles por la tarde, no se ven sino mozos robustos que andan a buen paso, para cambiar sus trajes de oficio por el vestido de paseo, con que han de lucir galas a la novia, o el del juego de pelota, que aquí es locura, en la que se congregan por parques y solares grandes muchedumbres.<sup>53</sup>

En ese mismo tenor Gutiérrez Nájera habla sobre la representación de la obra *La redoma encantada*, cómo resulta la experiencia de la obra y la contemplación de su vestuario:

De todo esto [la puesta en escena], o se juzga con ojos propios, o no se juzga. Lo mismo digo de los trajes. ¿Para qué había de intentar el describirlos, si al fin y al cabo, a vuelta de cansadas descripciones, nadie había de fingírseles tales como son? El vestuario es verdaderamente lujoso.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> J. Martí, “Cartas de Martí”, en *La Nación* (Buenos Aires, 17 de enero de 1866). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 623-625; *loc. cit.*, p. 624.

<sup>53</sup> José Martí, “Correspondencia particular para *El Partido Liberal*”, en *El partido Liberal*, t. III, núm. 411 (13 de julio de 1886), pp. 1-2; *loc. cit.*, p. 1. Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 641-644.

<sup>54</sup> M. Can-Can, “*Bric à brac*. (Indiscreción dominguera)”, en *El Republicano*, año II, núm. 424 (30 de mayo de 1880), p. 3. Recogido en Manuel Gutiérrez Najera, *Obras III*, pp. 203-205.

Cualquier evento puede ser transformado por el cronista en un espectáculo, él es el espectador del mundo que lo rodea y, al pronunciarlo, lo revela para los lectores de una manera singular. Frente a las fracturas del mundo moderno y la disolución del yo, el *flâneur* modernista, como también lo hicieron los escritores realistas, conservan su yo individual, sólo que en el Modernismo, en vez de mostrar una realidad abarcable, justo dan primacía a la fragmentación.<sup>55</sup> De modo que Martí, mientras observaba desde su ventana a la moderna Nueva York, el fatídico resultado de un juego de “pelota de pies” trae a su memoria otras imágenes, las de un partido del que sí fue testigo. Los hombres eran apenas uniformes en la arena del campo; el escenario es un circo romano decorado con la multitud a juego con los colores de los equipos:

Debajo de mis ventanas pasa ahora, en una ambulancia, en trozos unidos apenas por un resto de ánimo, el capitán de uno de los bandos de jugadores de pelota de pies. Dicen que el juego ha sido cosa horrible. Era en arena abierta, como en Roma. Luchaban: como Oxford y Cambridge en Inglaterra, los dos colegios afamados, Yale y Princeton. Mujeres, abrigadas en pieles de foca, ricas en pedrería, hubo a millares. Naranja era el color de Yale, y el de Princeton azul; y cada hombre llevaba su color en el ojal de la levita, y cada mujer una cinta al cuello. Caballeros y damas, de seda exterior vestidos, mas sin seda interior, se apretaban contra las cuerdas que cerraban la arena. Detrás de ellos, coronados de gente, doble fila de coches, como en las corridas de caballos. El cielo sombrío, como no queriendo ver. Los gigantes entrando en el circo, con la muerte en los ojos. Llevan el traje del juego: chaqueta de cañamazo, calzón corto, zapatilla de suela de goma: ¡todo estaba a los pocos momentos tinto en la sangre propia o en la ajena!<sup>56</sup>

Apenas comienza el partido, la narración se convierte en un remolino de acciones, de nuevo la enumeración caótica, una lucha sin tregua por alcanzar su objetivo. Los actores de la escena transmutan en cuerpos incompletos, las metonimias son parte del mismo juego en la crónica:

A las dos comenzó el juego: a las seis no era aún terminado. Los de un bando se proponen entrar a puntapiés la bola en el campo hostil: y los de éste deben resistirlo, y volver la bola al campo vecino. Este pega: aquel acude a impedir que la bola entre: otros se juntan a forzarla: otros acuden a rechazarla: uno se echa sobre la bola, para impedir que entre en su campo: los diez, los veinte, todos los del juego, trenzados los miembros como los luchadores del circo, batallan a puño, a pie, a rodilla, a diente. Se asen por las quijadas: se oprimen las gargantas: se buscan las entrañas, como para sacárselas del cuerpo; resuenan, como duelas de caja rota, los huesos de los pechos. Se patean, se cocean, se desgarran. Y cuando se apartan del montón, el infeliz capitán de Yale, caída la mandíbula, apretados los dientes, lívido y horrendo, se arrastra por la arena hecha lodo, como una foca herida: gira sobre su cabeza, apoyado en un calcañal, con el cuerpo

---

<sup>55</sup> Cf. M. T. Zubiaurre, “VI. El paisaje urbano y el ámbito doméstico”, en *op. cit.*, pp. 229-253.

<sup>56</sup> José Martí, “Cartas de Martí”, en *La Nación* (11 de enero de 1885). Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 407-414; *loc. cit.*, p. 411.

en bomba; se revuelca sobre su estómago; muerde la tierra; se mesa el pecho, como si quisiera arrancárselo a tajadas; y lo recogen del suelo, con un tobillo junto de la barba.<sup>57</sup>

Parece más bien una escena de barbarie, los norteamericanos no son el pueblo moderno que le han hecho creer a todos sus vecinos del sur. Entre aquella brutalidad digna de escena dantesca es que el escritor, extraño a la enajenación de los participantes, observa cómo afecta una lesión del capitán de un equipo en el público, el juego parece detenerse un poco en una agonía tortuosa que lo ralentiza todo, gracias al uso del polisíndeton, pero en realidad toda la acción se reactiva de inmediato: “pujan, y arremeten, y se revuelven y retuercen”. Los jugadores son los nuevos héroes recibidos con vítores de aquella masa-escenario “todo el aire es pañuelo”.

Agoniza en la arena, y lo sacan en brazos. El juego sigue, y el vítor, y el aplaudir de las mujeres. A otro le cuelga el brazo dislocado. A otros les corre la sangre por los rostros. Y pujan, y arremeten, y se revuelven y retuercen sobre la bola, y uno se queda exánime, cuando el montón clarea, con los brazos tendidos, y la vida en vilo. Dos jugadores se arrodillan a su lado, le sacuden el pecho, le golpean sobre el corazón; cambian con él alientos: ya está en pie, tambaleando. Las mujeres lo saludan y vocean: todo el aire es pañuelo. Toma otro su lugar, y sigue el juego. Si el día no acabase, no cesaría. Yale vence. No se pregunte por los nombres de los combatientes, muchos de ellos de casas famosas. El lucimiento mental se desdeña, y se apetece el brío del músculo. En los colegios befan a los aplicados, y admiran y regalan a los fuertes. Alarmados, comienzan este año los colegios a poner coto a estos alardes físicos.<sup>58</sup>

En la narración de Martí puede notarse una aliteración conseguida por medio de la vibración de las erres que asemejan el rugir de las bestias en la pelea. Cierra con una reflexión sobre la fuerza por encima del intelecto hecha por los miembros de los colegios.

Por su parte, Julián del Casal toma como pretexto la publicación de un manual de *baseball* para mencionar, de una manera un tanto irónica aunque velada, su gusto por otros temas:

Aunque soy el más incansable lector de esta clase de libros, donde la pintura de las pasiones humanas hecha con frases sutiles, coloreadas y armoniosas deslumbra la imaginación, enardece los sentidos y perturba el sistema nervioso del que los lee, como las emanaciones de un río engendran la fiebre en el organismo que las aspira, he leído, en breves horas, sin detenerme un momento ni aun para encender un cigarro, las páginas encantadoras del folleto que ostenta su nombre al frente de estas líneas, escrito por uno

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Idem.*

de mis mejores amigos, que es también uno de los más fecundos, amenos y discretos escritores de la última generación.<sup>59</sup>

El cronista cubano compara el libro mismo con un escenario, de modo que el prólogo del doctor Benjamín de Céspedes es

[...] una especie de telón negro que oculta un escenario de circo donde se admira la destreza de los acróbatas, se ostenta la robustez de los músculos y se provocan las agudezas del payaso, el espíritu del lector se inicia en los secretos del complicado juego de pelota; conoce su origen, su desarrollo y sus consecuencias; comprende las causas de su popularidad y se promete asistir al primer desafío.

Para transformar el juego de pelota en un escenario conformado sólo con vestuarios y mímica, signos espacio temporales; el coro, “las turbas apiñadas”, suena y se desplaza en aquel espacio. Finalmente, el autor encierra todo aquello dentro del libro

El entusiasmo de los jóvenes que se escapan de las aulas para ir a la práctica; las figuras de los jugadores, ya sean del bando azul, ya del bando rojo; las desavenencias entre los partidarios de distintos clubes; el efecto que produce la concurrencia que asiste al espectáculo; las mil peripecias del juego; los gestos y chillidos de las turbas apiñadas en los escaños; los comentarios que se hacen al terminar la fiesta, en las calles y en los cafés: todo está muy bien presentado en párrafos sencillos, desnudos de galas retóricas y salpicados de chistes originales, porque el autor escribe de prisa, sin rebuscar sus ideas ni peinar su estilo, del mismo modo que el pájaro canta, el astro alumbra y la flor perfuma.

Ahora bien, los cronistas deben salir a la calle y tratar los asuntos más inauditos para su intelecto, los deportes, el circo, las carreras de caballos, los toros son actos barbáricos a los que deciden asistir como espectadores, no de lo obvio, sino como transformadores de la escena. Bajo esta misma premisa, Gutiérrez Nájera habla sobre “Las carreras del domingo” que en su pluma transmutan en el biombo que viera en su niñez en casa de sus abuelos: “Yo pensaba el domingo en cierto biombo [...] con pinturas alegóricas, tan malas y desatinadas como todas las que se deben al pincel de los grandes artistas que vivían de pintar biombos”,<sup>60</sup> ése símil transforma de inmediato a la escena en escenario, pero en uno pobre, “mal pintado” y con alegorías ya caducas; como si el cronista se quejara del arte antiguo, pues

---

<sup>59</sup> Julián del Casal, “El Base Ball en Cuba”, en *La Discusión* (La Habana, 28 de noviembre de 1889). Recogido en *Prosas II*, pp. 11-12. Cabe mencionar que el autor del libro fue Wenceslao Gálvez, autor de la primera historia del beisbol en Cuba (1889). Que también reseñaría *Hojas al viento* (1890) de Casal.

<sup>60</sup> Frú-Frú [Manuel Gutiérrez Nájera], “Las carreras del domingo”, en *El Nacional*, año III, núm. 84 (17 de mayo de 1882), pp. 2-3. Recogido en ..., *Espectáculos*, pp. 144-146.

[...] en cada mampara se distingue un jinete en algún potro de largas zancas y a un bizarro caballero vestido a usanza cortesana, con la tizona al lado y el sombrero de pluma hundido hasta las cejas. Cada uno de los personajes dispuesto como para entrar a algún torneo, tenía un rótulo abajo que decía así: “El alto y poderoso Señor D. X. de X., mantenedor del Elemento Tal”. Los elementos eran la Tierra, el Aire, el Agua y el Fuego.

Salta el cronista a su presente, se lamenta de que ya no existe ese mundo del pasado, pero que los elementos siguen ahí, haciéndose sentir como signos espaciotemporales que afectan también al espectador, pues mientras “el polvo ciega mis ojos y moja el agua mi sombrero en el hipódromo”, dice el cronista todo se trueca en una tempestad.

Ayer, Tierra y Aire se concentraban para molestarnos; hoy cae el Agua, convirtiendo en un extenso lodazal los llanos; sólo falta el fuego, ya aparezca bajo de la tierra haciendo una explosión nihilista, o como Sodoma y en Gomorra! ¡Dios nos tenga en su manto!

El cronista se encuentra acompañado de otro asistente a la función que interactúa con él, aunque podemos creer que sólo es un monólogo donde el cronista se desdobla para darle al lector una alegoría moderna:

Te equivocas [...], el Fuego tomó ya parte en las carreras: revolotea con alas escarlatas en la atmósfera, a la hora en que, con la última gota de café en los labios, nos dirigimos al hipódromo; tiñe de encarnado las pequeñas bocas de frambuesa, y esconde sus agudos dardos en los ojos negros!

En la siguiente sección de la crónica, el narrador nos muestra las características del espacio escénico con signos espaciotemporales. Qué importa la carrera, cuando lo que está detrás es más interesante, el nuevo escenario es el hipódromo mismo, el coro está danzando, los meseros con su vestuario configuran el espacio, los accesorios (signos espaciotemporales) cobran protagonismo por medio de una metonimia, son parte de la tabla de movimientos de los coristas.

En las tribunas no se observa grande animación. Los meseros de Fulcheri, vestidos con ese traje pintoresco y poco costoso que les da cierto extrañamiento parecido con los pastores de barro que se colocan en los nacimientos, discurren tristemente, ofreciendo grosellas sin nieve y cerveza Pilsner. En la oficina de apuestas se agolpan estrechamente los apostadores, que esta vez fueron más numerosos y atrevidos. Los paraguas se abrían de cuando en cuando. Los jueces pasaban escrupulosamente los caballos y en los corrillos se pronosticaba el éxito de cada carrera [...].

Así, el hipódromo completo se convierte en una suerte de alegoría de los “elementos” en el mundo moderno del cronista.<sup>61</sup> De igual manera que José Martí, Gutiérrez Nájera trata, en una crónica sobre los toros, esta vez mirando al escenario y no a los espectadores nota la barbarie del espectáculo, todo movimiento, mímica y gesto, una escena vibrante.

Lo primero que se experimenta al encaramarse trabajosamente por las tendidas gradas de la plaza es un secreto movimiento de terror. Aquella muchedumbre que vocifera, gesticula, pateo, aúlla, formando una especie de gran concierto americano, impone hondísimo respeto. Parece que el tendido va a desquebrajarse y que la apiñada masa humana va a caer entre gritos y lamentos.<sup>62</sup>

Como en la crónica sobre el fútbol del cubano, en esta crónica también se hace uso del polisíndeton, una enumeración de acciones. Los sonidos que emite aquella multitud equivalen al signo temporal que le da inicio a ese nieta del circo romano. Ahí, los actores-coristas de Gutiérrez Nájera también muestran con pequeñas escenas un cuadro total de lo una corrida de toros:

Los hombres beben cerveza y las señoras mueven sus abanicos precipitadamente. Nadie se está quedo: algunos montan en la valla y retozan haciendo gala de su fuerza. Los más se ponen de pie para ayudar con sus consejos al torero. Todos toman una parte activa en la diversión. Todos son entretenidos en la tauromaquia, saben cuándo se debe retirar la pica y cuándo es el momento oportuno para poner las banderillas. De repente suena **una gran tormenta de silbidos**. Luego **aquella multitud ruge** y se indigna contra el primer espada que no logra matar a la fiera, y hasta contra el toro que, lleno de heridas y desgarrones, no acomete. Sale el verdugo, el cachetero. **Un gran chubasco de injurias e improperios** acoge a este personaje vergonzante que desempeña los papeles de traidor. El toro herido en la nuca, arroja un aullido desgarrador, vuelve los grandes ojos en torno de la plaza, y muere entre **los sonos de la música**, como Otelo.<sup>63</sup>

Los sonidos cobran gran importancia, pues pese a ser signos solamente temporales, producen la sensación de aceleración en lo narrado y los espectadores son el coro de aquel “concierto americano” salvaje. De igual forma, por medio de metáforas preposicionales estos efectos sonoros devienen tormentas y chubascos. Los sonidos de la multitud son tempestuosos y sin armonía, pero el Toro muere humanizado entre la música, es el Otelo operístico.

---

<sup>61</sup> Debe señalarse que Manuel Gutiérrez Nájera creó con este tópico una de las crónicas que más tarde recogió en su colección *Cuentos frágiles*, 1883, como “Después de las carreras” (El Duque Job, “crónica color de Caracole”, en *La Libertad*, año v, núm. 259, 12 de diciembre de 1882, p. 2 y republicada en periódico dos veces más en 1892 y 1893, aunque ya como relato). Recogido en M..., *Obras XII*, pp. 381-387).

<sup>62</sup> M. Can-Can [Manuel Gutiérrez Nájera], “Memorias de Madame Paola Marie”, en *El Cronista de México*, año IV, núm. 135 (3 de septiembre de 1882), pp. 2-3. Recogido como “Una corrida de Ponciano Díaz”, en ..., *Espectáculos*, pp. 147-151.

<sup>63</sup> *Idem*. Las negritas son más y resaltan los elementos que refieren a los sonidos.

Al final, “La tragedia del toreo, esa tragedia de capa y espada, tiene tres actos invariablemente: la pica, las banderillas y la muerte: la exposición, la trama y el desenlace”, cada uno está claramente marcado por los signos temporales sonoros. Una vez que el cronista termina con la descripción de la parte corpórea de aquel espectáculo y a partir de su teorización de la corrida como tragedia, crea un nuevo escenario o, mejor dicho, una nueva obra que inicia también con música.

La música preludia la marcha de los toreros en *Carmen*, y aparece la cuadrilla. Picadores, chulos, banderilleros, espadas, se dispersan y colocan en sus respectivos sitios. Los picadores, firmes en los estribos, se acercan a la puerta del toril, embarazando su pica fuertemente. Los capeadores y banderilleros mariposean por todas partes, agitando sus capas verdes, azules o color de rosa. El primer espada se mantiene distante del rondel, dirigiendo esa lucha que debe terminar con un horrible duelo. El sol dora las lentejuelas de los trajes, vibrantes y vivas como las luciérnagas. Deslumbran los vestidos, acariciados por la luz, como el vientre lustroso de los peces. Entre un hormigueo confuso de oro y plata, el ojo deslumbrado percibe vagamente cuerpos varoniles y rostros cuyo cutis tiene el color oscuro del cuero cordobés.<sup>64</sup>

En escena se lleva a cabo una coreografía que dará entrada a la ópera, su fatal protagonista, el toro. Por medio de una hipálage o sustitución, Gutiérrez Nájera atribuye a capeadores y picadores la imagen de las capas que “mariposean”, la cual se torna similar a la usada años más tarde por Tablada para describir a Louie Fuller, “la Serpentina”. Una metonimia transforma el traje de luces en lentejuelas que con un símil cobran vida, son luciérnagas “vibrantes y vivas”.

Mientras que, en otras de las crónicas de Martí, éste le confiere el carácter de personaje a la ciudad en varios artículos, de modo que cuando habla del *Decoration Day*, pareciera que describe a un personaje que se viste con un traje para la ocasión, con un “día de colores”, la primavera en Nueva York siempre es un acontecimiento para Martí; con estas imágenes el cronista logra transformar elementos espaciales como el vestuario en espaciotemporales de la escenografía.

El día de Decoración es nacional. El respeto a los muertos se hace fiesta pública. Huele la tierra a flores. Nadie trabaja. Se amanece entre banderas y ruido de clarines. Vienen a Nueva York los grandes dignatarios del país. La ciudad parece ponerse uniforme de gala, como los soldados. En las plazas se levantan tribunas embanderadas, donde ver pasar el séquito. Todo es procesión, pabellones, compañías. músicas, gentío en las aceras, calle de cabezas, leguas de bayonetas [...].<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> José Martí, “Matrimonio del presidente Cleveland”, en *La Nación* (21 de julio de 1886). Recogido en J. Martí, *En Nueva York*, pp. 653-658.

Aquella ciudad callada festeja a la muerte de sus héroes con honores entre flores; es la nueva festividad pagana del pueblo del progreso:

Por la mañana es preciso ver ese día a Nueva York. El comercio, callado. Las calles, claras como si la luz de los espíritus saliese a ellas, o como si las cubriesen alfombras de luz. Es el claror primaveral de mayo. Es la alegría, que está en los ojos. Las noblezas dan luz, dentro y afuera. Cuando mucha gente se reúne a sentir bien, la intensidad de nobleza en las almas parece traducirse fuera de ellas en intensidad de hermosura y de luz.<sup>66</sup>

Bajo esta misma tónica Martí cuenta lo ocurrido en las fiestas del 4 de julio, mientras “todavía está el aire rojo y penetrado de olor de los fuegos” narra para los mexicanos aquellas escenas nocturnas como parte de un relato mágico que cobrará vida a media noche. Y es con una descripción impresionista que describe lo que vio a la luz de los fuegos artificiales, de nuevo las luces que congregan a los inmigrantes:

Anoche, al sonar las doce, cuando a los **reflejos** carmesíes y violetas de las últimas **luces** de Bengala pasaban, cual fantásticas figuras, los paseantes cansados de las playas y pueblos vecinos, parecía New York como un cesto de duendes, que se acostaban entre **chispazos** y volteretas, saltando por sobre torres y techumbres, a la **luz** cárdena del cielo encendido.<sup>67</sup>

Los destellos luminosos, al igual que se vio antes, llevan de la mano al lector hasta enfocar aquello que el cronista quiere mostrar. Configura nuevamente el escenario por medio de la muchedumbre, de los individuos particulares, ataviados como en sus antiguas tierras, que la habitan e infunden sus características no sólo a la escena, sino a una nación entera, a un pueblo:

Camino de la eternidad parecían ir los trenes del ferrocarril elevado, como serpientes aéreas por cuya piel agujereada se escapase su espíritu de **luz**. Las **chispas** de una rueda de **fuego** clavada en un poste de esquina, caían sobre un niño en traje de soldado, dormido en la acera sobre su tambor. De una estación de ferrocarril bajaban, entre familias alemanas y jugadores de pelota, trece mozas en uniforme de cantineras, los trece Estados de la Unión, que hace ciento diez años declararon en estos mismos días su voluntad de ser unos y libres. Un veterano llevaba en brazos a su hijita, envuelta en una bandera nacional. Bufando, y como exhalando los últimos suspiros, vaciaban en el muelle su carga sofocada los vapores que volvían de los lugares de paseo, conciertos, baños, pugilatos, juegos y carreras.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> José Martí, “Correspondencia particular para *El Partido Liberal*”, en *El Partido Liberal* (25 de julio de 1886). Recogido en J. Martí, *En Nueva York*, pp. 659-663; *loc. cit.*, p. 659. Las negritas son mías y son usadas para resaltar los elementos de iluminación.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 660.



Fueron a los ojos de Martí esos alemanes, los jugadores de pelota, las trece cantineras y el veterano quienes dieron la independencia y la unión a ese país contenido en la serpiente acerada del progreso. Contempla embelesado el caer del velo de aquel pueblo que se esconde bajo la ilusión de progreso, pues “la nación se ha hecho de inmigrantes” con una descendencia sin raíces.

Como los pueblos se revelan en sus fiestas, y la alegría y la libertad desnudan las almas, es bueno observar las ciudades en los días en que el regocijo, expansivo de naturaleza, saca de ellas lo que tienen de tierno, de indiferente o de bárbaro.<sup>69</sup>

Y de pronto, de en medio de aquella media luz el espectáculo se reinicia, la gente viaja hacia Coney Island. No son ya las acciones lo importante sino los eventos que, como carteles, recubren el escenario por medio de la enumeración simple:

La fiesta era ayer en todas partes: carreras de caballos corredores, carreras de todo paso, apuestas entre caminadores, juegos escoceses, excursiones por los ríos, regatas de remadores, partidas de pelota. Pululaban los alrededores y las playas. La ciudad se iba vaciando desde por la mañana sobre las arboledas y campos vecinos.<sup>70</sup>

En cada fuego artificial que caía sobre un adoquín, la muchedumbre dejaba caer sus pies sobre el suelo de la isla. Como bestias en estampida arrollaban todo lo que se atravesaba, Martí caracteriza aquel pueblo, de nuevo, con la brutalidad y la animalidad. Más carteles llenan el escenario, pero a manera de enumeración caótica, personajes descompuestos salen a escena: “mujeres descoloridas y huesudas”, “elefantiacos” y “enanos” adorados en aquel “altar monstruoso” elefante de madera,

Sobre cada adoquín estuvo estallando del alba a la media noche un cohete. Caían las muchedumbres sobre los ferrocarriles y vapores, como los potros sobre el portillo abierto en la dehesa. No se abre un brazo en estas multitudes para hacer lugar al niño que se sofoca o al viejo que desfallece. Cada vapor lleva un ejército a las playas serenas de Coney Island, que atrae a las gentes con el fragor de sus hoteles, la algazara y chirridos de los columpios y las ventas, sus cantos de tiroleses y de *minstrels*, sus orquestas de mujeres descoloridas y huesudas, sus hediondos museos de elefantiacos y de enanos, su elefante de madera, que tiene en el vientre un teatro, y es como símbolo y altar monstruoso de aquella parte glotona y fea de la isla, a cuyo alrededor, como columnas de incienso, se eleva de los ventorrillos que le hormiguean a los pies el humo de las freideras de salchichas.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 661.

<sup>71</sup> *Idem.*

Cuando por fin la muchedumbre se separa, deja ver los trajes de los que la componen, ya no es escenografía sino que se convierte en coristas de aquella puesta en escena, es mímica, gesto y movimiento: el 4 de julio:

Allá lejos, se tiende la playa, matizada de grupos de familias, reclinadas o sentadas en la arena junto a los restos del festín casero: se salen los trajes de los cuerpos canijos de los judíos; se salen de sus talles morados y pomposos las irlandesas ubérrimas; la vida se sale de algunos ojos apenados, que van allí a hablar con el mar de la honestidad y la grandeza que no se hallan en los hombres; y se observa tristemente el contraste que hacen las caras varoniles y osadas de las niñas con sus vestidos de encaje y con sus cintas de colores.<sup>72</sup>

Junto con el cronista cubano, José Juan Tablada contempla al otro en los gitanos, un pueblo migrante que se desplaza sin cohesionarse con nada, ellos siguen ajenos y “exóticos” frente a la modernidad que México aparenta y quiere alcanzar. Es la barbarie que, como en Martí, atraviesa la metrópoli:

Un acto exótico, una pintoresca ceremonia de lejanos países y de extraños y misteriosos ritos, acaba de incrustarse entre nuestros monótonos acontecimientos sociales. Ya las lectoras habrán sabido de una boda celebrada en el mismo corazón de México. La pareja pertenece a esa tribu vagabunda y errática que ha sacrificado su patriotismo ante sus ideales de ilimitada libertad. Grupos de esas tribus cruzan nuestras calles, obligando a bailar a un oso o haciendo ejecutar saltos mortales a un gruñón mono cinocéfalos.<sup>73</sup>

Al escenario en movimiento con gesticulaciones circenses, signos espaciotemporales, suma el cronista más rasgos temporales por medio de la descripción de los hombres y mujeres que forman parte de ese pueblo, estudio antropológico de vitrina ambulante, sus fisonomías son el maquillaje de su pueblo, sus ademanes los caracterizan como ellos mismos:

Los hombres de esa tribu son robustos, de largas cabelleras espiradas y lustrosas, de faces doradas a fuego por el sol, de todos los países y de ojos tenebrosos y relampagueantes como piedras de sardón incrustadas de vivos oros. Las mujeres visten de colores chillantes, llevan un pañuelo atado a la cabeza; las miradas de sus grandes ojos están llenas de sombríos magnetismos; su voz tiene inflexiones melancólicas y timbres salvajes cuando al golpear el gran pandero cantan aires extraños aprendidos en el lindero de los bosques, en los caminos plateados por la luna, en todas las jornadas de su vida eternamente errante y cuando llevan de la cadena al gran oso montés, el ademán de esas mujeres es fiero como el ademán de un beluario que conduce a su indomada fiera. De esa tribu que doma fieras y dice la buena ventura, de esa tribu de *romnitchels*, de zingaros, de bohemios, salió la pareja exótica que acaba de desposarse en la Parroquia del Sagrario.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> José Juan Tablada, “Crónicas dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 30 (7 de febrero de 1897), p. 1

<sup>74</sup> *Idem.*

La artificialidad de sus trajes les brinda el toque final para la creación de esta fantasía exótica, parte de los imaginarios creados por la literatura: los gitanos, los húngaros, los zíngaros, cuyas únicas ocupaciones son domar fieras y decir la buena fortuna, cuando no estafar a los incautos. Tablada está relatando una escena de las mil y una noches, las aventuras de un par de enamorados que se encuentran para huir juntos a la vista de todos.

[...] Ella llevaba un traje de raso blanco adamascado y envolviéndola como una corona, rodeaba su garganta como un collar, envolvía sus senos, como pectoral, y después de formarle un cinturón en el talle, caía sobre sus flancos en grandes flecos áureos y sonoros. El traje del novio era el de un príncipe húngaro; el de un magnate magiar.

Y al ver al novio bohemio con su bronceada faz, sus grandes arracadas de oro y su ondulante cabellera de lustrosos rizos, pensamos en la egregia dama, en esa estrella de una corte europea, en la princesa de Caraman-Chimay que locamente enamorada, no vaciló en arrancar la corona de sus sienes, en tatuarse un brazo con una serpiente, emblema de su pasión y en abandonar su corte; sus hijos y su honor por seguir al violinista *tzigano*, al bohemio, al gitano, Janesy Rigo...<sup>75</sup>

En esta nueva sociedad de la apariencia, estos cuadros urbanos, dioramas de la vida moderna se lleva a cabo la pantomima del progreso. Para José Martí, como se ha visto, la ciudad de Nueva York lo dejó sorprendido, por sus dimensiones, su gente y sus falacias. En el verano de 1883 escribió sobre la cacería de zorras:

¡Y ahora también cazan zorras en Newport, que es gran ciudad de baños; pero como en circo, y por ganar fama de buenos montadores, y porque los vean las gentes, que enfilan a los bordes del puesto de la caza, y aplauden como en títeres o pantomima rabelesca, a los corredores de bolsa, sacerdotes desocupados, hongos de sala, abogados en huelga, y burdos neorricos que, como quien sienta plaza de nobleza, profanan los días hermosos del verano de América con menguadas parodias de los divertimientos de los bosques y terratenientes de Austria selvosa y feudal Inglaterra! –Damas y caballeros, de azul o verde aquéllas, y éstos de casaquín rosado, que pareciera coraza teñida en burlas al bravo San Huberto, galopan y escapan por sobre el césped, tráganse arroyos, trasponen vallas, vuelan sobre cercas, azuzan a los mastines, –que poco antes vinieron en carro cubierto, porque no se cansasen, al lugar de la junta, –acorralan en un recodo de ramas secas a la azorada bestia, remátanla en presencia de las damas, y a quien saltó mejor le dan el rabo, y

---

<sup>75</sup> *Idem*. De manera evidente para sus lectoras, Tablada hace referencia a un sonado escándalo de la casa real de Bélgica, pues la princesa se escapó con un músico *tzigano* de nombre Janesy Rigo, en 1896, el gitano *est âgé de trente-cinq ans. De petite taille la figure marquée par la petite vérole, les cheveux luisants de pommade, le gilet traversé de plusieurs chaînes de montre, c'est un spécimen accompli de la race tzigane*. Además la princesa *emblème de son amour éternel pour son Janesy* se tatuó una serpiente en el brazo. El artículo apareció como *La princesse et le tzigane*, en *L'Illustration. Journal Universel* de 1897, acompañado de un retrato y una foto que Janos Endelyi había hecho en Budapest de ellos (*Apud* Henriette Asséo, "Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles 1770-1920", en *Le Temps des médias*, 2010, t. 1, núm14, pp. 12-27; *loc. cit.*, p. 22).

a quien corrió en línea derecha tras la zorra, la cabeza, y este cuarto y aquel del animal a quien ha ennoblecido la casaca rosa con mayor prohombría.<sup>76</sup>

“Parodias de divertimentos” llama el cronista a las acciones de los norteamericanos venidos a más, en ese querer ser, ya no son actores, sino sólo gestos y mímica; incluso sus canes son cosa fingida. La nueva cacería es la bolsa de valores, que transforma al fiero cazador en angustiado ser.

Mas es de ver este caballero que se para, todo galán en sus arreos de cinegeta más cerca aún de la ciudad suntuosa que del bosque por donde baten a la zorra, a recibir una cubierta cerrada de manos del mozalbate mensajero, de uniforme azul con botones dorados, que viene como montado en soplos, a traer al caballero el telegrama que para él llega. ¡Es la bolsa que sube! ¡Es el ferrocarril en que tiene su fortuna que baja! ¡Es la especulación, la zorra nueva!<sup>77</sup>

La escena en el campo se transforma como en una escena mágica gracias al progreso, deja la bestia natural atrás y monta la artificial. De nuevo el carrusel de acciones hace que el personaje escenografía sea sólo una hoja al viento: “vende y compra: grita y le gritan: manotea, como gañán que riñe: va de este lado y aquel, empujado por salvaje ola humana”, aquella metáfora de la multitud/marejada la vuelve incontrolable.

¡Y qué mal que le sienta al moderno cabalgador en esta ansiosa batida la casaca rosada! Desvítesela: da a un caballero el corcel de la fiesta, monta en la locomotora, digno caballo de los hombres nuevos; apéase en la Bolsa, que parece presidio, toda llena de hombres de color cetrino, y miembros pobres, como de quien no saca sus dineros de las fuentes sanas y legítimas de la naturaleza, sino de sombríos y extraviados rincones: vende y compra: grita y le gritan: manotea, como gañán que riñe: va de este lado y aquel, empujado por salvaje ola humana: con carcelarios himnos corean los negociantes frenéticos las grandes noticias de alza y baja; como traviosos gorrioncillos cuando comienza a caer la lluvia, agrúpanse en los corredores y dan voces cuando arrecia el ruido, los niños recaderos, pobres pájaros de nido podrido. Y en una vuelta de aquella Bolsa elíptica, acaso queda en miseria, porque el río Denver baja y el Pacífico del Norte sube, el galán de rapada cabeza y atildado mostacho que poco antes movía apetitos de bellas cazadoras y lucía hinchadas riquezas en la ciudad de los palacios a orillas de la mar que nutre y embalsama.<sup>78</sup>

Los “carcelarios himnos” son los efectos sonoros, signos temporales, le dan un cadencioso ritmo de vértigo en ese subir y bajar de la bolsa; los hombres de negocios se agrupan para generar más ruido y los

---

<sup>76</sup> José Martí, “Cartas de Martí”, en *La Nación* (21 de octubre de 1883). Recogido en ..., *En Nueva York*, pp. 292-299; *loc. cit.*, p. 293.

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 293-294.

recaderos son apenas paires en aquel bullicio. La bolsa-elipsis es un espacio que se recorre sin poder escapar de él. Pero Martí nos confiesa que quiere mostrarnos estas contradicciones.

Y así se mezclan aquí, porque no sin intención las pongo juntas, para que como son se vean, las primerías feroces de la vida virgen, las parodias pueriles de la vida monárquica, las convulsiones aceleradas de la vida moderna.<sup>79</sup>

En la misma crónica reaparece Coney Island que, como puede notarse en una lectura general, las descripciones y adjetivos son muy parecidos a los que utilizó en 1881. Quizá en este afán mercantil, Martí rescató un poco aquella crónica para enviarla, ya no a Bogotá, sino a su público argentino; ya no en invierno, sino en verano. Tras confesar que

Verano no es el de New York: es fiebre. Tras él, no hay bolsa llena, ni corazón sin rocío, ni cuerpo sin apetito de reposo. Vanse las gentes por campos y por ríos sorbiendo aire, como quien sorbe vida: todo es pareja, aurora y amorío. Aun la noche es alba. Los hoteles, campamento; las playas hervideros; los ferrocarriles, boas repletos, jamás desocupados; no cierra la ciudad de día ni de noche sus fauces de muelles.

Con este asíndeton que comienza con “la noche es alba” Martí ofrece al lector la entrada en el caos neoyorquino. Habla de Coney Island usando símiles y comparaciones:

Coney Island, vertedero veraniego de New York, isla de baños no es, ni sus hoteles lo son, que aquellos baños parecen ejércitos mosaicos o faraónicos; los hoteles aquellos, palacios asirios; y aquellas cocinas, estómago de monstruo; y la isla entera con sus tres pueblos vecinos, gigantesca copa de champaña, en cuya hirviente espuma descuaja el sol alegre sus múltiples colores.<sup>80</sup>

Por contraste, la gran maquinaria neoyorkina, pese a sus grandes avances tiene dentro de sí un estómago voraz, en sus raíces los más pobres se convierten en bichos rastreros que alimentan y sostienen a la ciudad.

¡Ay!, allá en la ciudad, en los barrios infectos de donde se ven salir por sobre los techos de las casas, como harapientas banderas de tremendo ejército en camino, mugrientas manos descarnadas; allá en las calles húmedas donde hombres y mujeres se amasan y revuelven, sin aire y sin espacio, así como bajo la superficie de las raíces se desenvuelven pesadamente los gusanos torpes y deformes en que se va trocando la vida vegetal; allá en los edificios tortuosos y lóbregos donde la gente de hez o de penuria vive en hediondas celdas, cargadas de aire pardo y pantanoso; allí, como los maizales jóvenes al paso de la langosta, mueren los niños pobres en centenas al paso del verano. Como los ogros a los niños de los

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>80</sup> *Idem*.

cuentos, así el *cholera infantum* les chupa la vida: un boa no los dejará como el verano de New York deja a los niños pobres, como roídos, como mondados, como vaciados y enjutos. Sus ojitos parecen cavernas; sus cráneos, cabezas calvas de hombres viejos; sus manos, manojos de yerbas secas. Se arrastran como los gusanos: se exhalan en quejidos.<sup>81</sup>

Mediante la analogía entre vida vegetal, la enfermedad y los barrios pobres, tal como sucede en novelas de la época, las crónicas martianas retratan la ciudad como la *femme tentaculaire*, como la gran corruptora de hombres, pero sólo en el caso de los más débiles.<sup>82</sup> Este ambiente negativo, sin embargo, ya no sólo contaminará a los hombres de letras, sino también digerirá en su gran estómago mecanizado a la gente más desprotegida: su estrato y condición social orillan a estos hombres y mujeres a sucumbir ante el yugo de la máquina modernizadora, ante el peso de su propia herencia, permaneciendo a la zaga a fuerza de no encajar en los engranes del progreso.<sup>83</sup> Por ello, para el cubano “Coney Island, en verano, es como una almohada de flores en que reclina la ciudad a cada tarde su cabeza encendida, donde golpea el cerebro hinchado”, escena musicalizada de “Hoffmann alegre”:

Frente a cada hotel, cobijada por grandísima concha, ora suena a Lohengrin, ora remeda llanto de chicuelos o cacarear de gallinas, con gran aplauso de la gente burda, una ruidosa orquesta: con cañones a veces se acompañan, y otras, con yunques. ¡No me parece mal esta última música!<sup>84</sup>

La música que ahí se toca no es la que provoca un bucle de repeticiones, sino aquella que en su sonar completa la escena y le da vida. Ese signo temporal equivale al instante, el ahora que transcurre inasible, pues “cada pueblecillo de los tres de la isla, que lo es de hoteles y de gente que pasa, vocea, atrae, salpica, aturde, desperdicia colores, se disloca”, nuevamente con un asíndeton crea una enumeración fluida de lo que ahí sucede. Con el uso de la prosopopeya los sentimientos de los niños se ven reflejados en los objetos que los visten (signos espaciotemporales). Y en la “espuma iridiscente” que mencionó esa dislocación transforma distiende la escena única en cuadros independientes, fotografías de un día en las playas de Coney Island:

---

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> Cf. M. T. Zubiaurre, “El mito de París: Ciudad, ‘femme tentaculaire’ y decadencia nacional en *Ídolos rotos*”, en *op. cit.*, pp. 300-301.

<sup>83</sup> Es de notarse que esta actitud será también sentida por varios modernistas más; sobre todo por los pertenecientes a la segunda generación del Modernismo, en particular los autonombrados decadentistas.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 295.

En torres azules, banderas alegres; por sobre las húmedas blancas arenas, clamoreando de júbilo, recogidos los trajes alados, buscan las olas y las huyen, millaradas de niños, con los pies desnudos: bajo un paraguas rojo hacen recodo, como si a sí propios no se vieran, dos amantes joviales; de cómicos bañistas ríen en la repleta baranda, los espectadores perezosos.<sup>85</sup>

En los siguientes párrafos mantiene esa tónica en donde “Todo es carro que anda, cinta que revolotea, cristal que chispea, ruido de mar humano, gruesa alegría física”. Tras una escena fingida de vaqueros contra indios, Martí regresa a la ciudad y sus asuntos:

¡Hurra! ¡hurra! que ya indios y exploradores y vaqueros, en paz y brazo a brazo, lacean de pies y manos y cabeza al padre búfalo fuerte, que a modo de recia maza golpea con sus impotentes belfos la tierra, en tanto que las músicas suenan, los caballeros de la larga melena sacuden al aire sano del mar sus hermosos sombreros, venden los mansos indios, por entre la concurrencia, sus retratos ¡y jadea y jadea y rechina a las puertas del hipódromo, elevando por sobre los hombros, como un saludo, su penacho de humo la bufante y lucífera locomotora!

El tren elevado neoyorkino es todo un tema en las crónicas martianas, pues forma parte de ese mundo pletórico de escenas y escenarios, capaz de transportar al cronista de uno a otro lado para continuar sus disquisiciones sobre la ciudad y sus problemas. Años más tarde el cubano le dedica una crónica donde dice al respecto:

Afea la ciudad; pone en riesgo la vida; abre y cierra el trabajo del día con un viaje entrecortado y estertoroso, que prolonga la angustia de esta vida loca, en la hora en que un medio de transporte más seguro pudiera aliviarla con la distracción y el descanso.<sup>86</sup>

Nuevamente, el lector se enfrenta al escenario citadino, a la serpiente metálica que, además vaga por los aires, y a pesar de ser una bestia lo domina todo:

Cuatro ferrocarriles, en continuo bufar, arrancan, como del mango de un abanico, del Parque de la Batería, entre cuyos árboles ahora en retoño pasean en grupos conmovedores los inmigrantes recién llegados: los griegos esbeltos, con su chaqueta bordada y sus aretes de oro; un rebaño de piamonteses, con plumas de pavo real en el sombrero de castor; los alemanes con cachucha de hule, pipa de barro y gabán blanco; un grupo de alsacianas, muy apretadas unas a otras; un argelino en su airosa *gandura*.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> José Martí, “Trenes elevados”, en *La Nación* (26 de junio de 1888). Recogido en ..., *En los Estados Unidos*, pp. 1044-1048; *loc. cit.*, p. 1044.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 1045.

Para iniciar el movimiento de los trenes, Martí utiliza un signo temporal, el bufar del tren nos hace mirar cómo sale a escena su personaje; de nuevo el escenario está lleno de inmigrantes, que se unen, con su vestuario (signo temporal) al decorado citadino (signo espaciotemporal), mientras que:

[...] sobre sus cabezas retumban sobre el pavimento aéreo, entrando y saliendo, las 291 locomotoras que, con mil carros a la zaga, galopan día y noche arriba y abajo de las cuatro avenidas, arrebatando a un vuelo de cuarenta millas por hora su carga de medio millón de pasajeros diarios, sin más sostén que unas columnas de esqueleto de unas quince pulgadas cuadradas [...].<sup>88</sup>

Después de explicar la mecánica del aparato, Martí procede a mirarlo con ojos de cronista de nuevo para relatarnos que “esa mole humeante”, aún con su gran peso “sube y baja en carrera frenética, con su carga de medio millón de almas humanas, por sobre dos hilos de columnas que puede cerrar entre los brazos de un niño”, explica un poco más el acomodo técnico de aquella estructura que sostiene las vías, mientras

[...] por sobre aquel hilo pasa el tren, rasando en una esquina con el techo de un sexto piso, mirando abajo, como en un abismo, las copas de los árboles: las columnas que sujetan en el aire estos trenes que se despeñan, estas máquinas que corren a escape mordiéndose los talones, estas serpientes, de ojos blancos, verdes y rojos, que doblan, caídas de un lado en la violencia del vuelco, el ángulo de noventa grados sólo reposan en la tierra por un cimiento de mampostería [...].<sup>89</sup>

Sigue a lo anterior una breve narración de los hechos, perjuicios e inseguridades del tren elevado en Nueva York, el cual parece molestar a Martí cada momento, pues más que un beneficio para la ciudad o los ciudadanos que la componen, lo ha sido para los inversores y dueños de aquella empresa. Para aquel entonces, el autor cubano ya destacaba lo ruidoso de la ciudad debido a los trenes y cómo sólo la población que no podía pagarse un lugar retirado en la naturaleza, permanecía en ella día y noche, en la perniciosa “contemplación constante de una estructura fea en sí que lo afea todo a su alrededor”, pues a su parecer la población debía “vivir en comunión constante de sentidos con todo lo que naturalmente la convida a la moderación y el orden”.<sup>90</sup> Pese a ello, el cronista dedica amplios pasajes a la construcción de la imagen de la bestia acerada, en esta escena ella es la protagonista, ya no son sus sonidos los que la

---

<sup>88</sup> *Idem.*

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 1048.



hacen aparecer, es su movimiento, por medio de signos espaciotemporales y de la prosopopeya las que la animan convirtiéndola a su vez en personaje y perspectiva:

Lo que en el elevado hay que admirar es el culebreo atrevido de las curvas en el arranque de la Batería, donde no va de frente sino acostado, encabritándose y caracoleando, tanto que hay muchos neoyorquinos que jamás se atreven a ir hasta el remate de la línea [...].<sup>91</sup>

El escenario cambia al paso del tren, mientras que él se limita a esquivar los obstáculos en su camino siguiendo las vías. Es un pregón que anuncia el progreso, un heraldo de la muerte de lo antiguo y de todo de lo que se opone a la modernidad, el nuevo actor y reconstructor del escenario (espacio-tiempo):

[...] luego aquella entrada por la planicie del río Harlem, ya al fin del camino, cuando dejando atrás las avenidas que llena de humo y fragor los barrios de trabajo con sus batallas de carros y montes de cajas; las iglesias antiguas por entre cuyos cipreses pasa ahuyentando las ramas con su resoplido la máquina bufante; el templo colosal que centavo a centavo han levantado, vasto y feo como un cuartel, los curas paulinos, va el tren ya sobre zancos, estentóreo y vertiginoso, por los barrios que se levantan en lo que ayer era lugar de cultivos o páramos desiertos, rodeados de los escombros de la naturaleza, de los troncos derivados para echar en el hueco boqueante de sus raíces los cimientos de la casa, de cerros de roca a medio caer, que miran, como ceñudos y entristecidos, los taladros y locomóviles que les van royendo las plantas.

El tren va ondeando. El ruido, más sonante en la soledad, aumenta el miedo. Los niños se aprietan a sus madres. Los mismos hombres fuertes apartan la cabeza del ventanillo, tocados del vértigo.<sup>92</sup>

Los efectos sonoros, signos temporales, lo mantienen en movimiento, la descripción se convierte en una especie de cámara en movimiento que capta lo que el tren ve a su paso, los signos del espacio escénico en que se transforma la ciudad. Por medio de hipálages le otorga vida a todo aquel escenario que de pronto se torna el coro en movimiento:

Allá lejos el Parque Central echa de la masa parda de árboles el vaho gris que nubla el cielo: una hilera de casas de bella arquitectura vigila solitaria el campo del contorno, lleno de sembrados, enclavado en el trazo de una manzana sin edificar, pero ya limpia a cercén, cruza de borde a borde, como procesión de barbados viejos, entre sus cercas de piedra lo que queda de una que fue alameda noble, que caerá a tierra mañana.<sup>93</sup>

Pero esta cámara no sólo es perspectiva, sino también actor, que con su expresión corporal añade más signos espaciotemporales que acumulan más imágenes de movimiento en aquel instante, construyéndose a sí mismo en un baile, como si de la Serpentina se tratara. De nuevo, la concatenación de acciones, una

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 1046.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 1046.

<sup>93</sup> *Idem*.

tras otra como parte de la realidad fragmentada, juega un papel importante en el estilo de la prosa martiana, en la cual “tampoco hay palabras rebuscadas. Cada una está en su sitio y es, por lo general, incambiable; pero se trata de palabras claras y expresivas. Y, sin embargo, esa prosa a la cual se ha señalado parentesco con la de Gracián, es prosa barroca”.<sup>94</sup>

Y vuela el tren, escupiendo y retumbando: a tragos enormes se sorbe las calles: siete pisos tiene esa casa que no llega con el tope al borde de los rieles: ya las estaciones no están a pocas varas de la calle, sino son torres verdaderas, como los elevadores de granos: al fin se llega al término de la vía, que es como un campamento en el aire: los rieles se cruzan, como los hilos de un encaje que hubiera bordado una loca: los cambiavías, con sus señales de colores, se levantan como atalayas entre las máquinas que van acostándose a sus pies, sudorosas y jadeantes: roja como sangre, y negra como muerte es la casa enorme y fea en cuyas entrañas reparan el fuego y el martillo las heridas del hierro fatigado. Las de sus víctimas, las de los que en la precipitación riesgosa de las estaciones aplastan las máquinas, las de los que resbalan sobre los rieles o perecen al embiste del tren que viene atrás, ésas las paga la compañía, favorecida por los tribunales, con treinta y ocho mil pesos al año.<sup>95</sup>

Tal como el tren es convertido en actor en la escena de la vida moderna neoyorquina, otros elementos “decorativos” se despliegan, ahí es donde se encuentra la ciudad entera, poblada como ya se ha visto antes de los coristas: la clase obrera. Mientras el escritor pasea por las calles su mirada:

Sin brisa ni poesía arde en Nueva York, cargado de pestes, el verano. Se suicidan los infelices a racimos: se desploman los caballos en las calles: en las plazas públicas se anda sobre hombres acostados: hornos encendidos de pútridas bocas parecen en la sombra las enormes casas de vecindad donde viven, a seis por cuarto, los obreros: las mujeres de los pobres, exasperadas y sedientas, se están hasta la madrugada en los portales, con sus niños sobre las piernas, moribundos: los niños, de pronto, exhalan un grito que se recuerde después como un remordimiento, y mueren: los más venturosos, embotado el ánimo, huyen a las playas vecinas, donde, después de un grato viaje en los vapores, se representan escenas pintorescas de pirotecnia y espectáculo, en Coney Island -*La caída de Sebastopol*, en Staten Island donde los cerros, con la falda verde cargada de casas, se adelantan a mirarse en el mar -*La caída de Babilonia*.<sup>96</sup>

Las imágenes resultan casi dantescas, el consuelo de los neoyorkinos sólo se encuentra en el viaje acuático para llegar a los lugares de recreo y a las puestas en escena. Ellos mismos son representación del mundo convulso de esa Babilonia moderna en que se convierten los centros industriales de finales del siglo XIX. El barco de vapor, como los trenes en las escenas anteriores, cobra vida para escupir a sus ocupantes en otra orilla.

---

<sup>94</sup> M. Henríquez Ureña, “III. José Martí”, en *Breve historia del Modernismo*, p. 60.

<sup>95</sup> José Martí, “Trenes elevados”, en *op. cit.*, p. 1046.

<sup>96</sup> J. Martí, “Historia de un proceso famoso. Áspero verano”, en *En los Estados Unidos*, p. 894-898; *loc. cit.*, p. 894.

Anoche, por la majestad del río recamado por la luna, venía el vapor henchido de St. George, en Staten Island, que lucía a lo lejos, reclinado en la sombra, como un collar de cuentas sobre un seno africano. Buscaban las parejas los rincones: muchos búfagos, rasa la cabeza y tachonada la pechera de brillantes, resollaban como si el sol, harto de ver vivir a los egoístas, les tuviera ya puesta al cuello la mano mortal: unos músicos pálidos entonaban una *Lucía* asposa y famélica: una hija amable abrigaba con el chal, del sudeste traidor, al padre anciano: unas niñas negras acariciaban, con confianzas febriles, a unas muñecas blancas: un extraño, que cuando sabe tristezas de su patria no quisiera ver la luz, pasea, como huyendo, el puente vasto: del fondín que va a bordo de olor a guiso de almejas y fetidez de cerveza: vació al fin el vapor la muchedumbre en las plazas y muelles, pero no para hallarlos en silencio, como están a esas horas, sino llenos de grupos locuaces, que leían ávidamente los alcances aún húmedos bajo las lámparas eléctricas. *The Evening Sun*, acaba de publicar, a media noche, una edición extraordinaria: la tenían ya todos: la compró el vapor entero: el grito de ¡*Extra!* ¡*Extra!* tiene en Nueva York algo de toque de rebato. Los que comen dejan las mesas: los que van mimando a su pareja, la abandonan: los que andan, se detienen: el vendedor, con los diarios al hombro, en verdad vuela: cobra, cobra por supuesto, pero no se ve cuándo: sólo un bellaco, al que responderán con un gruñido o un chiste les pregunta “¿qué es?”: lo frecuente es que le respondan, alargándole el papel, “¡cinco centavos!”<sup>97</sup>

El vapor lleva dentro de sí demasiadas cosas, los signos espaciotemporales se mueven al compás de una orquesta que suena mal, “enferma”, los perfumes de la noche desaparecen entre los olores de comida, para cuando el cronista nos ha sumergido en aquella atmósfera agobiante, la embarcación ha llegado a la orilla; es media noche, sólo entonces conoceremos el verdadero protagonista de la obra: la noticia, por medio de un signo temporal: la voz del voceador, que con acciones danza grácilmente entre la multitud interesada: “vuela: cobra, cobra”.

Bajo un título pictórico, “Bocetos sangrientos”, Casal abre de nuevo la brecha pictórica en otra de sus crónicas donde, como Martí, habla del escenario cotidiano, del malestar que les provoca el entorno monótono lleno de caos, para emprender un viaje de inspiración

Cansado de recorrer la población, buscando algo nuevo que admirar; de sentir la nostalgia de un museo en el que los espíritus contemplativos pueden tomar largos baños de antigüedad; de no conocer un pintor que tenga un estudio suntuoso, sugestivo, alocador; de viajar por los países floridos de las quimeras, adonde nadie me quiera seguir; y de presenciar el contagioso e incesante descontento de la humanidad, descontento que se manifiesta generalmente en los niños por majaderías, en los jóvenes por insolencia y en los viejos por intolerancias; resolví marcharme ayer a uno de los sitios más repugnantes de la capital, al Matadero, donde la contemplación del sangriento espectáculo de las bestias incesantemente degolladas, a la par que una sensación inexperimentada, pudiera proporcionarme asunto para una de esas crónicas que me reclaman algunos de mis lectores.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 894-895.

<sup>98</sup> Hernani, “Bocetos sangrientos. El matadero”, en *La Discusión*, año II, núm. 297 (jueves 12 de junio de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Obras II*, pp. 153-154; *loc. cit.*, p. 153.

Como en esta descripción salvaje y desarticulada de un viaje en tren neoyorkino generada por Martí, así será el viaje de Casal por el tranvía habanero. No repite el venturoso viaje de Gutiérrez Nájera, en su “Crónicas color de lluvia” o “La novela del tranvía” donde su recorrido de flâneur es el espacio de la imaginación y el cronista se convierte en un creador de historias,<sup>99</sup> para los dos autores cubanos es un mal necesario para arribar a su destino. Sin embargo este escenario está lleno de acciones que dejan ver al lector cómo se mueve, todo por medio de un polisíndeton:

Embutido en el tranvía que conduce, en pocos minutos, al lugar mencionado, pero que, como sucede en tales casos, tardó más del tiempo calculado por mi impaciencia, ya para dejar libre el paso a innumerables vehículos, ya para recoger o vaciar pasajeros; llegué algo tarde al término de la excursión, es decir, una hora después de comenzada la matanza, pero sin que la demora me privara de algún rasgo característico de ese espectáculo diario, repugnante, feroz.<sup>100</sup>

Así como el vaivén de la ciudad es siempre algo mundano y la multitud un ente bestial, así el matadero concatena “repugnante” y “feroz” para el cronista, sucediendo al mismo tiempo lo indicado por Dorde Cuardic García:

[...] el cronista se aleja del centro de la ciudad y de las mercancías de lujo y recorre la Otredad urbana [...]. Casal utiliza el procedimiento de la escena. Los espacios y las actividades del barrio donde se sitúa el matadero se describen desde las convenciones típicas de este procedimiento descriptivo, desde el punto de vista de un observador distanciado física y afectivamente de los acontecimientos. Además, el enunciador exhibe el recorrido de sus observaciones como si describiera paulatinamente una pintura (se fragmenta el espacio físico).<sup>101</sup>

Al mismo tiempo que “imperera una atracción morbosa por una práctica social, tipificada como espectáculo”. Dentro de este escenario se mueven los actores de la periferia: presidiarios, carniceros y habitantes de la pobreza. Su descripción nos permite recordar la que el mismo Casal dedicó al circo, al igual que en aquella la bestialidad no proviene de los animales, sino de los humanos.

Atravesando un callejón anchuroso, quemado por los rayos de un sol de fuego, con los pies hundidos en blanda alfombra de polvo, pude contemplar varias cosas. A la derecha, una cuadrilla de presidiarios, con la pica en movimiento y el grillete a lo largo de la pierna, aprendían el oficio de picapedreros, triturando

---

<sup>99</sup> El Duque Job, “Crónicas color de lluvia”, en *La Libertad*, año V, núm. 189 (20 de agosto de 1882), p. 2. Recogido por su autor como “La novela del tranvía” en Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos frágiles*. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras XII*, pp. 345-353.

<sup>100</sup> Julián del Casal, *Obras II*, pp. 153-154; *loc. cit.*, p. 153.

<sup>101</sup> D. Cuardic García, “El flâneur y la flaneríe en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”, p. 62.

enormes bloques, que al partirse, disparaban una granizada alrededor. A la izquierda, bajo portales mugrientos, agujereados y apestosos, varios hombres robustos, cuchillo en mano y ensangrentadas las ropas, abrían, vaciaban y sumergían miembros de animales en altas latas de metal, de las que emanaba ese olor salado de la carne fresca, que atraía ruidoso enjambre de moscas. Un poco más lejos a la orilla del río, se alineaban las barracas habitadas por las gentes del lugar, semejantes a islotes negruzcos en que han venido a refugiarse los supervivientes del naufragio social.<sup>102</sup>

El contenedor de la escena es una plaza de toros figurada, “El Matadero”, una morgue salvaje en la que la vida y la muerte se confunden. En el caso de Julián del Casal, él no desvía la vista como lo hizo Gutiérrez Nájera y mira aquella arena

[...] donde pueden cobijarse unas mil almas. Está dividido en tres partes. Las de los extremos son iguales. Ambas están separadas por gruesos troncos de madera humedecida, jaspeados de placas verdosas y salpicados de sangre, de los cuales penden las ropas manchadas de los matadores. Por el centro se desliza la corriente de la zanja, amarillenta por un lado y enrojecida por el otro, refrenado su impulso el dique formado por los cuerpos amontonados de las bestias agonizantes. Alrededor del anfiteatro, se levantan las gradas superpuestas, donde se sitúan las gentes que, ya por gusto, ya por ociosidad, acuden a presenciar la matanza, extasiándose con el espectáculo, trabando amistad con los sacrificadores y enardeciéndolos con sus gritos de entusiasmo.<sup>103</sup>

Los matadores, lentos, pesados, caen sobre los animales indefensos, les quitan la vida y los despedazan, pues “tan pronto como la víctima empieza a desangrar, se abalanza sobre ella, blandiendo el hacha en la diestra, una turba de hombres que la dividen en innumerables fragmentos, esparciéndolos por diversos puntos”. La casi absoluta permanencia de signos espaciotemporales (decoración y movimiento) hacen patente lo que interesa al autor, el retrato casi estático de la muerte, donde los otros sentidos sólo se abren para permitir al lector-espectador sentir la repugnancia de los cuerpos putrefactos del incendio:

Durante las horas de matanza, allí no se respira más que el olor de la sangre, mezclado al de los excrementos de los animales y al del agua del río, los cuales forman una atmósfera extraña, donde resuenan los golpes de las hachas, el rumor de las ondas y los gritos de los matadores.<sup>104</sup>

De modo que “es tal la sensación que produce el espectáculo, que todavía, al escribir estas líneas, me parece hacerlo con sangre, entre sangre y con manos sanguinarias”. Finalmente, el autor retrata las nuevas sensaciones que buscaba para su crónica, pues a su parecer éstas eran ya escasas para él; pensando desde el punto de vista de la estética, la muerte es a su vez una manera de acercarse y

---

<sup>102</sup> Julián del Casal, “Bocetos Sangrientos. El Matadero”, en *Prosas II*, pp. 153-154; *loc. cit.*, p. 153.

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 153-154.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 154.

aproximar a sus lectores a la contemplación de lo sublime en ambos casos: “Bocetos sangrientos. El matadero” y “Agua fuerte”.

Ahora bien, Casal, quien como Gutiérrez Nájera no salió de su ciudad, manifiesta en sus retratos una capital llena de movimiento, pero como muchas otras tiene grandes contrastes. Gracias al uso de símbolos espaciales el cronista cubano conforma el escenario, mientras que con efectos sonoros (signos temporales) configura una atmósfera de la que él mismo “huye”.

Huyendo del polvo que alfombra las calles; del viento cálido que sopla en todas direcciones; de los miasmas que ascienden del antro negro de las cloacas; de los ómnibus que desfilan al vapor; de los carretones que pasan rozando las aceras; del vocerío de los vendedores que araña los nervios; de los empleados que corren a las oficinas; de las gentes que preguntan si Oteiza vendrá, y de las innumerables calamidades que vagan esparcidas en la atmósfera de nuestra población; penetré ayer al mediodía, en el lujoso establecimiento del señor Hierro, situado en la calle de Obispo, esquina a Aguacate, atraído por los innumerables objetos que fulguraban en su interior.<sup>105</sup>

El cortinaje en forma de puerta se abre frente a él, un escenario de menor tamaño aparece, la tienda El Fénix, ya no es el gabinete de curiosidades médicas, la colección de objetos de arte o un museo, sino un almacén:

[...] donde la vista se deslumbra, la fantasía retrocede acobardada y el deseo vacila en la elección, girando de un objeto a otro como luciérnaga errante, sin saber en qué punto detenerse [...]. Cada vez que se entra en él hay algo nuevo que admirar. Las mercancías se renuevan, en poco tiempo, con pasmosa facilidad, ya por ceder el puesto a otras más recientes, ya por el consumo que se hace de ellas [...].<sup>106</sup>

Por medio de un símil, el visitante deviene una luciérnaga sin rumbo. En esta suerte de teatro del mundo, microcosmos que contiene a toda la sociedad, pues “todos los habitantes de La Habana, sin distinción de jerarquía, acuden al magnífico bazar”, “desde la más opulenta dama [...] hasta la más humilde obrera”,<sup>107</sup> Julián del Casal traza el plan de su crónica al interior, y lo confiesa “dividiré este artículo por medio de asteriscos, en tres partes distintas, correspondientes a las tres secciones más importantes del grandioso almacén: la de joyería, la de objetos de arte y la de juguetería”.<sup>108</sup> Los objetos que conforman

---

<sup>105</sup> Hernani, “Album de la ciudad. El Fénix”, en *La Discusión*, año II, núm. 226 (La Habana, 13 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, pp. 75-77; *loc. cit.*, p. 75.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> Es interesante notar como Julián del Casal también se refiere a su posible lectora, al mismo tiempo que hace del público femenino un objetivo para una temática como un almacén y la moda.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 76.

estos tres conjuntos son significativamente suntuarios o “no utilitarios” y se van acumulando en una suerte de museo de curiosidades lleno de *bibelots* y *bric-à-bracs* donde justamente se exalta lo artificial de los conjuntos, esto es el entorno espacio temporal del decorado y de los accesorios,<sup>109</sup> que si acaso muchos de ellos deberían formar parte del vestuario (signo espacial), pero al ser extraídos del sujeto que debería portarlos, devienen, como ya se dijo en decorado. En estos pasajes tenemos descripciones eminentemente visuales como sus signos. Así, en la primera sección se encuentran los accesorios, entre “numerosos estuches de terciopelo [...] forrados interiormente de seda”, donde se guardan las joyas, pero sobre todo:

El diamante, piedra heroica y casta, como dice Banville, de la misma manera que todo lo que no puede ser manchado por nada, ni sufrir los estragos del tiempo, resplandece en la mayor parte de ellos, con sus fulgores irisados, celestes, divinos, sobrenaturales y profundamente misteriosos. A veces creía ver mi imaginación, en cada uno de los anaqueles de este departamento un girón azul, tachonado de estrellas, del manto de nuestras noches estivales.<sup>110</sup>

Para Casal, las joyas son objetos dignos de “posarse en el seno escultórico de una Cleopatra moderna”, al igual que los diamantes que imitan “una gota de rocío, propia para titilar en la cabellera de una Berenice”. En cambio, la siguiente sección, la de objetos de arte está poblada desde grandes instrumentos como un *orchestrion* hasta las vidrieras llenas de accesorios y *bibelots*.

---

<sup>109</sup> El término *bibelot* entró al Diccionario de la Real Academia Española en 1918 como “objeto o figurilla de fantasía generalmente de biscuit o porcelana, que se coloca sobre las consolas, pianos, chimeneas, o repisas. Voz francesa”. Por su parte *bric-à-brac* no logró una entrada en el diccionario español, pero en el *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou, Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV* de 1877 apareció como *bri et à brac* cuyo significado o sinónimo otorgado fue *à tort et à travers* (a diestra y siniestra, sin ningún orden) y que en el *Dictionnaire de l'Academie Française* actual aparece como *vieux objets ramassés de-ci, de-là, vieilles ferrailles, vieux cuivres, vieux tableaux, etc., pour les revendre* (objetos viejos recolectados aquí y allá, fierros viejos, latón viejo, cuadros viejos, etc., para revenderlos). Cabe señalarse que Manuel Gutiérrez Nájera escribió una columna alrededor de 1880 llamada “Bric-à-brac” firmada bajo su seudónimo Mr. Can-Can. En una de ellas menciona “Los sábados madrugo un poco para escribir el *bric-à-brac*” (Mr. Can-Can, “Bric-à-brac. Indiscreción dominguera”, en *El Republicano*, año II, núm. 383, 11 de abril de 1880, p. 1). Al respecto José Juan Tablada menciona: “Y no hay remedio! Una vez más atraca en este puesto hospitalario la ‘Nao de China’ de mi crónica. Una vez más descargará su frívola mercancía en frases huecas, de vocablos pintarrajeados de inútil bibelotería y de superfluo “bric á brac”... ¡qué remedio! No es mi propósito satisfacer a los críticos que se erigen en aduaneros de la literatura y pretenden castigar con la gabela de su juicio todas las producciones artísticas que no son substancias alimenticias o artículos de primera necesidad” (“Crónicas dominicales”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, número 10 017, 25 de octubre de 1896, p. 1). Con respecto a la crónica *causerie* puede revisarse Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 258-271.

<sup>110</sup> Hernani, “Album de la ciudad. El Fénix”, en *La Discusión*, año II, núm. 226 (La Habana, 13 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, pp. 75-77; *loc. cit.*, p. 76.

[...] minúsculos fragmentos de obras de arte que, como observa Bourget, han transformado la decoración de todos los interiores y les han dado una fisonomía arcaica tan continuamente curiosa y tan dócilmente sometida, que nuestro siglo, a fuerza de recopilar y comprobar todos los estilos, se ha olvidado de hacerse del suyo.<sup>111</sup>

Cuando el cronista cubano llega a la juguetería, en realidad la descripción es mínima y podría encerrarse sólo en una frase: “Es Nuremberg en miniatura”, repleto todo de juguetes anhelados por los niños. Sin embargo, cuando el narrador sale de aquel mundo:

Al salir del magnífico establecimiento, mi espíritu se sintió dolorosamente impresionado por el espectáculo de las calles. Me parecía haber descendido desde la altura de antiguo palacio italiano, poblado de maravillas artísticas, hasta el fondo de inmundos subterráneos, interminables y angostos, llenos de quejas, gritos y blasfemias, semejantes a los que se contemplan en las aguafuertes de Piranesi. Pero luego experimenté una gran satisfacción, porque no ambicionaba ninguno de los objetos que habían deslumbrado momentáneamente mis ojos. Seguía prefiriendo un buen soneto al diamante de más valía.<sup>112</sup>

Finalmente, el artista prefiere por encima de todo la literatura y la experiencia estética que ésta le confiere, sin dejarse engañar por el materialismo y sus grandes tentaciones, totalmente vacías de actores; no es el museo lleno de objetos que cuentan una historia y que cumplieron una función, sino la acumulación por la acumulación de objetos vacíos de significado.

Frente a esta descripción directa, tenemos la prosopopeya, una de las figuras retóricas recurrentes en José Martí, pues otros grandes eventos se congregan también alrededor de su propia presentación de grandes objetos suntuarios, de transporte o comunicación, tal como pasó en su crónica sobre la “Fiesta de la Estatua de la Libertad”, ésta inicia con un elemento temporal aditivo que pone a tiempo al coro:

Se oye una campana, que parece una orden: el gentío se aparta con respeto, y pasa en una ambulancia un hombre herido. A lo lejos se oían los regimientos. Con su clarín de oro volaba sobre la ciudad la Marsellesa.

Entonces los espíritus, llegada la hora de recorrer el pabellón que velaba el rostro de la estatua, bulleron de manera que pareció que se cubría el cielo en un toldo de águilas. Era prisa de novio la que empujaba a la ciudad a los vapores.

Los vapores mismos, orlados de banderas, parecían guirnaldas, y sonreían, cuchicheaban, se movían alegres y precipitados, como las niñas que hacen de testigos en las bodas.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>112</sup> *Idem*.

<sup>113</sup> J. Martí, “Fiesta de la Estatua de la Libertad”, en *La Nación* (Buenos Aires, 1º de enero de 1887). Recogido en *En los Estados Unidos*, p. 759-769; *loc. cit.*, pp. 764-765.



La estatua en sí misma es una alegoría viva: la Libertad, pero también es memoria que trae consigo en una enumeración la lucha misma de todos los pueblos y les infunde la vida a los únicos seres inanimados: las personas, y ellos le regresan vida por medio “de todo lo que en el alma humana es oda y sol”.

Un respeto profundo engrandecía los pensamientos como si la fiesta de la libertad evocase ante los ojos todos los que han perecido por conquistarla. ¡Qué batalla de sombras surgía sobre las cabezas!, ¡qué picas, qué rodelas, qué muertes esculturales, qué agonías soberanas! La sombra de un solo combatiente llenaba una plaza. Se erguían, abrían los brazos, miraban a los hombres como si los creasen, y emprendían el vuelo.

La claridad que hendía de súbito la atmósfera oscura no eran rayos del sol, sino los cortes de los escudos en la niebla, por donde descendía la luz de la batalla. Lidiaban, sucumbían, morían cantando: tal, por sobre el de los campanarios y los cañones —es el himno de triunfo que conviene a esta estatua hecha, más que de bronce, de todo lo que en el alma humana es oda y sol.<sup>114</sup>

La música, la iluminación y el decorado, devienen espectáculo, las escenas anteriores las resume en “un cañonazo, un vuelo de campanas, una columna de humo fueron la bahía y ciudad de New York desde que cerró la parada hasta que, al caer el crepúsculo, acabaron las fiestas en la isla donde se eleva el monumento”. Es el coro de la oda que Martí va escribiendo, para reacometer:

¡A encías desdentadas se asemejaban las hileras de muelles, huérfanas de sus vapores! El cañoneo incesante aumentaba la lluvia. Por la parda neblina pasaron camino a la isla doscientos buques, como una procesión de elefantes. Como palomas encintadas iban apiñonándose los vapores curiosos en torno a la figura, que destacaba entre ellos vagamente. Había un rumor de nido. Como alas desprendidas salían de los vapores llamaradas de música. ¿Quién no haya sufrido por la libertad podrá entender la frenética alegría que enloqueció las almas, cuando por fin se reveló a los ojos aquella a quien todos hablan como a una amante adorada?<sup>115</sup>

La estatua causa en los individuos el efecto que el cronista induce sobre los objetos inanimados, es una metagoge para que se alineen con la escenografía, en seguida una prosopopeya cerrará el conjunto, los símbolos modernos se rinden ante ella, pues gracias a ella es que existen y se expresan:

¡Allí está por fin, sobre su pedestal más alto que las torres, grandiosa como la tempestad y amable como el cielo! Vuelven en su presencia los ojos secos a saber lo que son lágrimas. Parecía que las almas se abrían, y volaban a cobijarse en los pliegues de su túnica, a murmurar en sus oídos, a posarse en sus hombros, á morir, como las mariposas en su luz. Parecía viva: el humo de los vapores la envolvía: una vaga claridad la coronaba: ¡era en verdad como un altar, con los vapores arrodillados a sus pies!<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 765.

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> *Idem*.

Enseguida se suceden una serie de comparaciones con maravillas del mundo, con estatuas que podrían ser sus pares de otras épocas, de otros espacios o de otras culturas, pero que, sin embargo, son símbolos muertos que ya no significan nada más allá de su magnificencia, y ella es la condensación de sus ideales, deseos y anhelos más profundo como sociedad:

[...] por sobre las iglesias de todos los credos y por sobre las obras todas de los hombres se levanta de las entrañas de una estrella *La Libertad iluminando al mundo*, sin león y sin espada. Está hecha de todo el arte del universo, como está hecha la libertad de todos los padecimientos de los hombres.

De Moisés tiene las tablas de la ley: de la Minerva el brazo levantado: del Apolo la llama de la antorcha; de la Esfinge el misterio de la faz; del Cristianismo la diadema aérea.

[...]

Pequeña como una amapola lucía a los pies de la estatua la ancha tribuna, construida para celebrar la fiesta con pinos frescos y pabellones vírgenes. Los invitados más favorecidos ocupaban la explanada frente á la tribuna. La isla entera parecía un solo ser humano.<sup>117</sup>

Son los cañonazos de nuevo, que como estribillo continúan la oda a la *La Liberté éclairant le monde*, al trabajo al servicio de un pueblo libre que es cercano a sus símbolos renovados, símbolos vivos y seculares.

Sólo los estremecimientos de la tierra dan idea de explosión semejante.

El clamor de los hombres moría ahogado por el estampido de los cañones: de las calderas de las fábricas y los buques se exhalaba a la vez el vapor preso con un júbilo loco, conmovedor y salvaje: ya parecía el alma india, que pasaba a caballo por el cielo, con su clangor de guerra: ya que, sacudiendo al encorvarse las campanas todas, se arrodillaban las iglesias: ya eran débiles o estridentes, imitados por las chimeneas de los vapores, los cantos del gallo con que se simboliza el triunfo.

Se hizo pueril lo enorme: travesaba el vapor en las calderas: jugueteaban por la neblina los remolcadores: azuzaba la concurrencia de los vapores á sus músicas: los fogoneros vestidos de oro por el resplandor del fuego, henchían de carbón las máquinas: por entre la nube de humo se veía a los marineros de la armada, de pie sobre las vergas.<sup>118</sup>

Al terminar, tras un segmento de carácter más noticioso en el que Martí habla sobre el discurso pronunciado por el presidente norteamericano, de nuevo los cañones, pero ya no sonoros y encendidos, sino apagados y silenciosos, cierran su crónica entre sus humos, la oda ha terminado:

Ríos de gente, temerosa de la torva noche, se echaron precipitados, sin respeto á la edad ni a la eminencia, sobre el angosto embarcadero. Pálidamente resonaban las músicas, como si desmayasen la luz de la tarde.

El peso del contento, más que el de los seres humanos, hundía los buques. El humo de los cañonazos envolvía la lancha de honor que llevaba á la ciudad al presidente. Las aves sorprendidas, en lo alto de la

---

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Ibidem*, 766.

estatua, giraban como medrosas en torno al monte nuevo. Más firmes dentro del pecho sentían los hombres las almas.

Y cuando de la isla convertida ya en altar, arrancaban en la sombra nocturna los últimos vapores, una voz cristalina exhaló una melodía popular, que fue de buque á buque, y mientras en la distancia se destacaban en las coronas de los edificios guirnalda de luces que enrojecían la bóveda del cielo, un canto á la vez tierno y formidable se tendió al pie de la estatua por el río, y con unción fortificada por la noche, el pueblo entero, apiñado en las popas de los barcos, cantaba con el rostro vuelto á la isla: *¡Adiós mi único amor!*<sup>119</sup>

Debe señalarse que este procedimiento ya había sido llevado a cabo por el cubano años antes en su crónica “El puente de Brooklyn” que

[...] se abrió al público tendido firmemente entre sus dos torres, que parecen pirámides egipcias adelgazadas, este puente de cinco anchas vías por donde hoy se precipitan, amontonados y jadeantes, cien mil hombres del alba a la medianoche. Viendo aglomerarse a hormiguar velozmente por sobre la sierpe aérea, tan apretada, vasta, limpia, siempre creciente muchedumbre, –imagínase ver sentada en mitad del cielo, con la cabeza radiante entrándose por su cumbre, y con las manos blancas, grandes como águilas, abiertas, en signo de paz sobre la tierra, –a la Libertad, que en esta ciudad ha dado tal hija. La Libertad es la madre del mundo nuevo, –que alborea. Y parece como que un sol se levanta por sobre estas dos torres.<sup>120</sup>

Una alegoría de lo que Martí vio en un principio en aquellas tierras. El puente sería las raíces de ese nuevo pueblo, una torre de babel que unificaría el nuevo proyecto norteamericano donde

[...] se abrazan con brazos de acero, las ciudades; ya no guardan casillas de soldados las poblaciones, sino casillas de empleados sin lanza ni fusil, que cobran el centavo de la paz, al trabajo que pasa; –los puentes son las fortalezas del mundo moderno. –Mejor que abrir pechos es juntar ciudades.<sup>121</sup>

Sus cables cual colmillos se entierran en las montañas para gusto de la multitud, demostrando los avances de la humanidad en una suerte de sinécdoque de la bestia que representa aquella obra; mientras tanto el cronista le deja ver a su público la escena:

[...] los traemos a ver de cerca, en su superficie, que se destaca limpiamente de en medio del cielo; en sus cimientos, que muerden la roca en el fondo del río; en sus entrañas, que resguardan y amparan del tiempo y del desgaste moles inmensas, de una margen y otra, este puente colgante de Brooklyn, entre cuyas paredes altísimas de cuerdas de alambre, suspensas, –como de diente de un mamut que hubiera podido de una hozada desquiciar un monte, –de cuatro cables luengos, paralelos y ciclópeos, –se apiñan hoy como entre tajos vecinos del tope a lo hondo en el corazón de una montaña, hebreos de perfil agudo y ojos ávidos, irlandeses joviales, alemanes carnosos y recios, escoceses sonrosados y fornidos, húngaros bellos, negros lujosos, rusos, –de ojos que queman, noruegos de pelo rojo, japoneses elegantes, enjutos e indiferentes

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, 769.

<sup>120</sup> José Martí, “El puente de Brooklyn”, en *La América* (Nueva York, junio de 1883). Recogido en *En Nueva York*, pp. 268-275; *loc. cit.*, p. 269.

<sup>121</sup> *Ibidem*, 275.

chinos. –El chino es el hijo infeliz del mundo antiguo: así estruja a los hombres el despotismo: como gusanos en cuba, se revuelcan sus siervos entre los vicios.<sup>122</sup>

E igual que la Estatua, el puente cobra vida y se mueve como si de un actor se tratara. Ya desciende, asciende, se encumbra, se recoge como la Serpentina en su baile. Mientras tanto el ballet conformado por los vapores y la muchedumbre se acompasan en acciones, ya silvan generando signos temporales, se mueven:

Y el puente,-encumbrado en su mitad a 135 pies, para que por bajo él, sin despuntar sus mástiles ni enredar sus gallardetes, pasen los buques más altos,-comienza a **descender**, en el grado mismo en que su mitad primera **asciende**: la imponente cordelería, que antes **bajaba**, ahora en curva revertida, **se encumbra** a la cima de la segunda torre; el camino, al pie de ésta, **se reabre** en cuadro, como al pie de la torre de New York, y **se recoge**; bajo sus planchas de acero silban vapores, humean chimeneas, se desbordan las muchedumbres que van y vienen en los añejos vaporcillos, se descargan lanchas, se amarran buques: la calzada de acero, cargada de gente, se entra al cabo por la de mampostería que lleva al dorso la fábrica de amarre de Brooklyn, que, sobre sus arcadas que parecen montañas vacías, **se extiende, se encorva**, sirve de techumbre a las calles del tránsito, bajo ellas semejantes a gigantescos túneles, y **vierte** al fin, en otra estación de hierro, a regarse hervoroso y bullente por las calles, la turba que nos venía empujando desde New York, entre algazara, asombros, chistes, genialidades, y canciones. Regocija lo inmenso.<sup>123</sup>

La multitud, en este caso turba y muchedumbre, como se ha mencionado en otros casos tiene ya una carga en los autores, pues posee movimiento colectivo que casi siempre acompaña el ritmo de la ciudad, en esta suerte de coristas de ballet de la que se ha hablado.

Ahora bien, mientras que para Martí, la solemnidad se levanta frente a una alegoría materializada, engrandeciéndola por encima de lo humano, Gutiérrez Nájera, por su parte, transformará la portentosa obra del hombre, La Tour Eiffel.

Veía hace poco en un periódico francés un grabado que representa a la primera golondrina que anidó en el remate de la Torre Eiffel o –mejor dicho– que tomó posesión de aquella torre. Es su dueña. Para entrar no necesita boleto ni ascensor. La altura no la maravilla porque está acostumbrada a subir más alto. Si la Torre cae, ¿qué le importa a ella? Irá a ver desde una nube, cómo queda tendida, destrozada sobre millares de víctimas. Acaso, no viva contenta la golondrina en aquella torre babilónica.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>124</sup> El Duque Job, “La golondrina de la Torre Eiffel”, en *El Partido Liberal*, t. VII, número 1281 (16 de junio de 1899), pp. 1-2. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras XIV*, pp. 249-252; *loc. cit.*, p. 249.

El reflector, como puede verse, recae en la golondrina, que se convierte en protagonista en la escena; sus signos espacio temporales desarrollados por el cronista le otorgan al ave un carácter antropomórfico, junto con algunas características espaciales que forman su “vestuario”, pues ella

[...] es la mujer del hogar; le gusta vivir cerca de los niños; poner el nido en la ventana adonde asoma la muchacha de la casa para ver a su novio; es muy sociable, no desea lujos ni se viste de seda color de oro como los canarios, ni de raso azul o carmesí. Además, la golondrina es muy católica: oye misa todas las mañanas desde la ojiva de la catedral; siempre anda en busca de los santos de piedra para limpiarles el polvo con las alas, y despierta a los campaneros para que llamen a la misa de alba.<sup>125</sup>

Por un lado, la golondrina juzga a la humanidad en su deseo de alcanzar el cielo, pero que ya no es un deseo religioso, con lo cual la torre queda vacía de significado sagrado, para transformarse en una alegoría de la modernidad. Y por el otro, un cambio de escenario, a uno nocturno, el cronista lleva la historia a otro ámbito, como en el caso de Martí, la prosopopeya genera un efecto sobre lo inanimado:

Figúrome en el silencio de la noche, cuando ya el hormiguero humano está en reposo y los focos eléctricos han cerrado sus párpados, anímanse las torres de París y dice con arrogancia la de Eiffel a sus hermanas menores:

—¿Sabéis quién soy yo? Soy el esfuerzo gigantesco del trabajo humano. Yo, obra del hombre, compito con el monte, obra de Dios. Soy el colosal portaestandarte de la ciencia. Yo soy el faro de la civilización. Todo está a mis pies: la Iglesia y el Palacio. Mi ojo de cíclope dice al cielo: “¡También la tierra tiene soles!”<sup>126</sup>

La torre, finalmente, representa lo mundano, y aunque cause admiración su tamaño, la hechura y el material, a diferencia de la Estatua de la Libertad, esta torre es una alegoría de la soberbia humana, ése “invisible gigante”:

La Torre Eiffel, la enorme *i* cuyo punto es la Luna –¡perdón por el plagio, oh, sombra de Musset!– tiene trescientos metros de altura. Junto a ese armazón de un paraguas titánico, las torres de Notre Dame semejan las dos piernas de un pantalón oscuro, que el invisible gigante dueño del paraguas se quitó con desdén, porque estaba pasado de moda y porque ya le venía corto. Pero la Torre Eiffel, la orgullosa Torre Eiffel, la que mira a sus plantas las pirámides de Egipto, la que no reza porque no puede entrar a ninguna catedral, es nada más el esqueleto de un paraguas que la ciudad levanta al cielo en ademán de ridícula amenaza.

A su extremo superior sube la golondrina sin cansarse, como subimos nosotros el tramo de una fácil escalera.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>127</sup> Recamier, “Plato del día. Nuestra noche de Navidad”, en *El Universal*, t. x, núm. 110 (15 de septiembre de 1893), p. 1.

Otro de los grandes escenarios en la prosa de los modernistas fue “la casa del artista”, ya sea como tópico en algunos artículos o como espacio interno en relatos y novelas; siempre aparece como un espacio idealizado a la altura de un museo, reflejo del temperamento artístico, del genio, así como del bagaje del propio artista (souvenires de viaje, libros, pinturas, esculturas, etc.). Sin embargo, esta misma configuración del cronotopo les permite jugar con las expectativas del lector-espectador, tal como lo hace Julián del Casal en una de sus “Historias amargas” titulada “La casa del poeta”. Ésta es una historia anecdótica de la visita a la casa de un amigo ya fallecido del narrador:

Atardecía. El disco rojo del sol, como redonda mancha de sangre caída en manto de terciopelo azul, rodaba por la bóveda celeste hacia el fondo del mar. El aire estaba impregnado de aromas suaves, sutiles y embriagadores. La niebla envolvía entre sus pliegues, a manera de sudario de gasa, agujereado a trechos, las verdes cumbres de las montañas lejanas. Se oía a lo lejos, entre el ruido de los carruajes, el mugido imponente del mar, cuyas ondas verdinegras, franjeadas de espumas blancas, se hinchaban monstruosamente, se erguían coléricas y se estrellaban contra las rocas puntiagudas.<sup>128</sup>

Por medio de metáforas y símiles el cubano crea una atmósfera preciosista, con imágenes sinestésicas que no aportan similitudes sólo en color, sino también texturas y movimiento. El olfato y el oído también son convocados para completar el cuadro sensorial. Como personaje principal, salta a escena el protagonista-escritor, encontrándose con los coros de bailarinas en medio de aquella escenografía:

Deseoso de hacer ejercicio, yo había salido, en la tarde aquella, a recorrer las calles, experimentando ese bienestar que produce la ausencia de ideas en el cerebro y la terminación de las labores cotidianas. Nada me preocupaba. Distráido por el aspecto de las cosas, había andado más de una hora, sin rumbo fijo, hasta llegar a una de las alamedas centrales de la población, donde un grupo de niñas, rubias unas y morenas otras, bailaban en torno de una fuente, mientras las ayas, con sus cofias de encajes y con sus delantales blancos, permanecían alejadas a cierta distancia, dirigiendo frecuentemente sus miradas melancólicas a los transeúntes.<sup>129</sup>

Por medio de más signos espacio temporales (el gesto y el movimiento) la crónica transcurre en lo que parece un día normal para nuestro personaje, mirado desde sus ojos de artista curioso. Una ráfaga de viento tomará la iniciativa para reunir un “ejército de nubecillas verdes, moradas, purpúreas y amarillas”

---

<sup>128</sup> Julián del Casal, “Historias amargas. La casa del poeta”, en *La Habana Elegante* (17 de agosto de 1890). Recogido en *Prosas I*, pp. 213-216; *loc. cit.*, pp. 213-214.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 214.

que asaltarán al protagonista “fundiéndose en una sola de color gris, de un gris metálico, que se fijó, como enorme murciélago de alas abiertas, en mitad del firmamento azul”:

Una ráfaga de viento, salida del mar, se extendió por la ciudad, levantando un remolino de polvo que envolvió las siluetas de las torres, palacios, árboles y paseantes. La lluvia empezó a caer. A los pocos minutos no se escuchaba más que el ruido monótono del agua que descendía incierta sobre las calles tristes, lodosas, desiertas.<sup>130</sup>

Los efectos sonoros y musicales (signos temporales), generados por la monótona lluvia, reavivarán los recuerdos del narrador:

Antes de empezar a llover, había formado el proyecto de encaminarme a una casa próxima, donde habitaba, en compañía de sus hijos, la viuda de un compañero de colegio, poeta de fantasía poderosa y de estilo irreprochable, muerto prematuramente sin haber realizado las esperanzas que hiciera concebir. Pero la lluvia no me permitió llegar. Huyendo de ella me guarecí en un café inmediato, resuelto a hacer la visita tan pronto como acabara de llover.

En la memoria se conservan los ideales, todo es perfecto en el pasado que se rememora, ahí es donde el escritor tiene atrapado al lector; éste le acompaña involuntariamente a visitar a su amigo en el pasado, imaginándolo como un artista de buhardilla, rodeado de arte donde confiesa el narrador que “buscaba vanamente algún detalle que me recordara el gusto fino, aristocrático y refinado de aquel camarada de mi juventud y que, a la par de recrearme la vista, disparara la tristeza que el recuerdo del desaparecido había amontonado en mi corazón”:<sup>131</sup>

[...] Mientras aguardaba que escampase, sentí surgir en mi memoria la figura del poeta, rodeada de esa bruma melancólica que el recuerdo de los muertos esparce en nuestro corazón. Recordé su carácter enigmático, sus aventuras amorosas, sus gustos aristocráticos, sus proyectos literarios, su matrimonio realizado en pocos días, sus triunfos artísticos y, más que nada, la inercia inexplicable en que cayó después de haber alcanzado esos triunfos.

Sintiendo que este enigma me torturaba demasiado el pensamiento, me levanté de la mesa y salí a la calle, porque el aguacero estaba a punto de cesar.<sup>132</sup>

Para sorpresa del lector y del poeta mismo, la casa “era de aspecto sencillo y vulgar”. Las descripciones cadenciosas del poeta dejan los sentidos a un lado para convertirse en inventarios de objetos domésticos y repugnantes

---

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 214..

La sala era pequeña, bastante incómoda, de forma cuadrangular. Las paredes estaban sucias, húmedas y salitrosas. En las esquinas, cerca del techo, se veían manchones negros, semejantes a telarañas humedecidas. Tenía el piso de ladrillos, mitad rojos, mitad amarillentos, sobre el cual habían quedado impresas las huellas de los pies mojados de la criada que me acababa de abrir.

Frente a la ventana de la calle se alzaba un estrado vulgarísimo, compuesto de un sofá y seis butacas, bajo el cual se abría una alfombra de fondo rojo, jaspeada de flores casi descoloridas por los años. Encima del sofá colgaba un espejo oval, rodeado de marco negro, cubierto de un velo de tarlatana verde, donde un enjambre de moscas se había detenido a reposar. Debajo de éste, un retrato de mujer. Sobre la mesa del centro, dos búcaros de porcelana ordinaria, repletos de papeles hasta los bordes, cuyos filetes dorados se empezaban a descolorear. Alrededor del estrado se alineaba una docena de sillas pegadas a la pared.<sup>133</sup>

Cuando por fin el actor sale de esa escena a la que ni él ni el recuerdo de su amigo corresponden, pareciera que de nuevo se enciende su contemplación, su visión artística del mundo y despide la crónica con una imagen casi impresionista:

Era una lluvia fina, monótona y silenciosa, una de esas lluvias de las tardes otoñales, que cubren de lodo el pavimento de las calles, saturan la atmósfera de humedad y engendran una melancolía intensa en los temperamentos nerviosos. A través de las gotas que formaban una especie de cortina de hilos perlados, las luces amarillas de los faroles encendidos que brillaban en las alamedas, entre filas de árboles, parecían blandones fúnebres agitados por ráfagas glaciales.<sup>134</sup>

La lluvia se repite como un elemento que aparece en varias de las crónicas hasta ahora mencionadas, ya sea a manera de elemento escenográfico o como efecto sonoro, por ello se puede considerar dentro de diferentes grupos de signos, en los espaciotemporales pensando en decorado o, incluso, en la iluminación, y en los temporales como un sonido. Mientras que la lluvia es despreciada por los transeúntes por impedir los efectos prácticos de la vida citadina, al cronista le permite la contemplación así como “reconfigurar la realidad desde su ideal, desde la imaginación poética”.<sup>135</sup> Pues “La lluvia nos liberta de muchas molestias que, al cabo del día, nos incapacitan para muchas cosas [...]. Ningún inoportuno viene a interrumpirnos en nuestras tareas favoritas”.<sup>136</sup> Por ello Casal se pregunta:

¿Habrá noches más bellas que las noches lluviosas? Si se sale a la calle, mientras se halla un coche, las gotas de agua que recibimos nos producen estremecimientos voluptuosos; si se va al teatro, como hay poca gente, se oye mejor a los actores; si se va de visita se encuentran siempre las personas en casa propicias a la conversación; si se es casado la mujer propia revela encantos desconocidos; y si se mira al cielo, el disco amarillo de la luna, oculto entre nubes negras, corriendo por espacios celestes, semeja el rostro líbido de

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>135</sup> D. Curdavic, “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas”, p63.

<sup>136</sup> Hernani, “Bajo la lluvia”, en *La Discusión*, año II, núm. 287 (30 de mayo de 1890). Recogido en *Prosas II*, pp. 135-137; *loc. cit.*, p. 135.



una belleza celosa, que con la cabellera alborotada, el traje desabotonado y un crespón echado sobre la faz, corre desesperadamente a sacar a su amante de los brazos de su rival.<sup>137</sup>

La cualidad musical de la lluvia tiene la capacidad de anular los demás sonidos de fondo molestos para el escritor: el tic-tac de los relojes, el estrépito de los carretones, la voz de los billeteros, los campanillazos del ómnibus, los cantos siempre iguales de los pájaros caseros, las risotadas de las gentes que charlan, disputan y alborotan. También tienen un gran efecto visual, pues

Visto a través de las gotas de la lluvia, el cielo ostenta matices raros, exquisitos, delicados e imperceptibles para la vista de las personas indiferentes a las bellezas de los colores. Ya es el gris plateado de los cabellos de las mujeres que empiezan a envejecer; ya el rosado pálido de las rosas que han pasado la noche prendidas en corpiños de seda y se han descolorido a la luz de las arañas; ya el abanico irisado de los ópalos; ya el azul húmedo de las pupilas bañadas de lágrimas; ya el marfileño de los encajes guardados largo tiempo en el fondo de los armarios saturados de perfumes desvanecidos. Y si sólo presenta el color de estaño, semejante al de las aguas estancadas, el relámpago lo ilumina trágicamente con inesperada claridad.<sup>138</sup>

Gracias a la lluvia el escenario de la ciudad se reconfigura, el cronista convierte los signos espaciotemporales del decorado al ir hacia el interior de la escena, en signos espaciales del vestuario y el maquillaje; la descripción que resulta de ello es casi poética compuesta por un polisíndeton y un paralelismo verbal. Incluso la escena más pobre, la de la oscuridad total cobra vida gracias a la tormenta. La lluvia también es un escenario que estimula los sentidos del cronista, como él mismo confiesa que “bajo la influencia de la lluvia, los seres nerviosos experimentamos, en pocos momentos, diversas sensaciones”. Incluso el olfato está presente:

¿Qué decir del olor de la lluvia? Desde que caen las primeras gotas, emana de la tierra, como de un cofre entreabierto, un olor tan acre, tan penetrante, tan delicioso que nuestros pulmones se ensanchan, nuestra nariz se hincha y nuestra cabeza se desmalla sobre nuestros hombros del mismo modo que si tuviéramos al lado el seno de una mujer...<sup>139</sup>

Sin embargo, cuando ésta termina el narrador regresa a la primera escena, aquella de la que se había abstraído:

Ya las últimas gotas se desprenden de los hilos telegráficos, como brillantes desmontados de un collar; y las losas de las aceras se ennegrecen, como espejos empañados; ya los trenes retornan a la ciudad, como

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>138</sup> *Idem*.

<sup>139</sup> *Idem*.

heraldos de nuevas desgracias, trayendo noticias de los males espantosos que la lluvia ha causado en nuestros campos desiertos, inundados, silenciosos.<sup>140</sup>

Así como en los textos de Casal, también los de Gutiérrez Nájera se ven afectados por este fenómeno natural, a decir de Dorde Cuardic, es porque estimula la *flanerie* en ambos autores, exacerba el carácter del *flâneur* como “observador reflexivo de la urbe”.<sup>141</sup> Por tanto, para Gutiérrez Nájera, la lluvia también abre las posibilidades de observación, pero no desde la comodidad de su buhardilla o sentado en un mullido sillón, ni siquiera en algún salón, sino en medio de la calle:

Quando la tarde se obscurece y los paraguas se abren, como redondas alas de murciélago, lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentre al paso y recorrer las calles, como el anciano Víctor Hugo las recorre, sentado en la imperial de un ómnibus. El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y para el observador, nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía. A cada paso el *wagon* se detiene, y abriéndose camino entre los pasajeros que se amontonan y se apiñan, pasa un paraguas chorreando a Dios dar, y detrás del paraguas la figura ridícula de algún asendereado cobrador, calado hasta los huesos. Los pasajeros se ondulan y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado. Así se dividieron las aguas del Mar Rojo para que los israelitas lo atravesaran a pie enjuto. El paraguas escurre sobre el entarimado del *wagon*, que, a poco, se convierte en un lago navegable. El cobrador sacude su sombrero y un benéfico rocío baña la cara de los circunstantes, como si hubiera atravesado por enmedio del vagón un sacerdote repartiendo bendiciones e hisopazos. Algunos caballeros estornudan. Las señoras de alguna edad levantan su enagua hasta una altura vertiginosa, para que el fango de aquel pantano portátil no las manche. En la calle, la lluvia cae conforme a las eternas reglas del sistema antiguo: de arriba para abajo. Mas en el *wagon* hay lluvia ascendente y lluvia descendente. Se está, con toda verdad, entre dos aguas.<sup>142</sup>

Es la escena de lo cotidiano compuesta por signos espaciotemporales, acompasados por el sonido de la lluvia (signo temporal). El cronista observa todo desde su butaca en primera fila, inmerso en aquel espectáculo, su actitud nos recuerda aquella de «Perte d’auréole» en *Les petits poemes en prose* de Baudelaire, el cual también ha sido analizado por la teatralidad que hay en él:

—Ma foi !, non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poëte la ramassera et s’en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein !, comme ce sera drôle !<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>141</sup> D. Cuardic, “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas...”, p. 60.

<sup>142</sup> El Duque Job, “Crónicas color de lluvia”, en *La Libertad*, año v, núm. 18 (20 de agosto de 1882), p. 2. Más tarde se convertiría en “La novela del tranvía”, en *Cuentos frágiles*. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras XII*, pp. 345-353. Las citas que se hacen son de la versión del periódico.

<sup>143</sup> C. Baudelaire, «XLVI. Perte d’auréole», en *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, pp. 198-199.

Por su parte, Gutiérrez Nájera confiesa:

Yo, sin embargo, paso las horas agradablemente encajonado en esa miniatúresca arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo, no en espera de la paloma que ha de traer un ramo de oliva en el pico, sino para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante. El *wagon*, además, me lleva a muchos mundos desconocidos y a regiones vírgenes. No, la Ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, ni acaba en la calzada de la Reforma. Yo doy a Uds. mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas. Los ayuntamientos, con paternal solicitud, cuidan de pintarlas con lodo, mensualmente.

Sin embargo, la imaginación najeriana va más allá, pues le hace imaginar historias en los rostros de los personajes de aquella obra, en varios de ellos explora pequeñas tramas que desaparecen al bajarse del tranvía.

En cambio, la visión de Martí en los Estados Unidos será siempre de extrañamiento, de *flâneur* siempre a la caza de escenas ajenas a la América latina. Y así como la escena de Casal parece detenerse para ser disfrutada y la visión najeriana se ensancha para ver las historias de los otros viajeros en el tranvía; de manera semejante, la *flânerie* martiniana que recorre las calles neoyorkinas genera en él impresiones inolvidables:

Guardo mis primeras impresiones vívidamente despiertas. El tropel de Broadway; la quietud de las tardes; el carácter de los hombres; el más curioso y digno de nota de las mujeres; la vida de hotel, que nunca será comprendida por nosotros; aquella joven soñadora, más fuerte física y mentalmente que el hombre joven que la corteja; esta vida enfebrecida; este asombroso movimiento; este espléndido pueblo enfermo, de un lado maravillosamente extendido, del otro —el de los placeres intelectuales— pueril y pobre; este colosal gigante candoroso y crédulo; estas mujeres, demasiado ricamente vestidas para ser felices; estos hombres demasiado entregados a los asuntos del bolsillo, con notable olvido de los asuntos espirituales— todo viene al mismo tiempo y comienza a organizarse en este breve relato de mis impresiones.<sup>144</sup>

Tablada, en cambio, juega con el tópico del Oriente al realizar su crónica sobre una kermés. Para crear la atmósfera completa alude a varias novelas conocidas con tal temática y al arte japonés conocido en aquel entonces, son los signos espaciotemporales de la escenografía (decorado y accesorios):

La crónica no sacude aún de su cabellera ese puñado de “confeti” que le arrojó una mano blanca en la última kermesse. Con las parábolas multicolores de las raudas serpentinias vuelan las ideas hacia ese patio de Minería, transformando en palacio de Armida por un tropel de hadas.

---

<sup>144</sup> J. Martí, “Impresiones de América (por un español muy fresco) III”, en *The Hour* (Nueva York, 13 de octubre de 1880). Recogido en *Obras* 19 (1991), pp. 123-126.

La página de un libro de Loti; la hoja matizada de un álbum de Hokusai, eso era el puesto de thé. Aquel rincón exótico donde los abigarrados parasoles se abrían como las flores gigantes de una primavera mágica, donde en las paredes se fijaban los abanicos con aspecto de mariposas inmóviles, donde sobre las mesas de brillante laca negra humeaba el thé imperial dentro de las tazas de Satsuma y sobre el fondo de un biombo recamado de oro se erguía la delicada silueta de una improvisada “musmé”, aquella “casa de thé” era un ensueño realizado del feérico Extremo-Oriente.<sup>145</sup>

En realidad, nada tiene de exótico el evento mencionado por Tablada, es gracias a su narración y a sus descripciones exotizantes que se crea la atmósfera, en donde las damas devienen japonesas sólo con el traje y la ambientación, es la convención de la puesta en escena que permite al espectador viajar a otros mundos con sólo observar y penetrar en ese mundo artificial:

Entre dos columnas del patio de Minería surgió una espléndida decoración: columnas capitonadas por afelpado musgo e imbricadas por guías de claras flores que se retorcían en espirales salomónicas. Sobre ese fondo las linternas japonesas irradiaban con verdes fosforescencias de grandes piróforos. Aquel lugar tenía la rara arquitectura de una pagoda japonesa; pero de una pagoda en que las lacas, los broncees y los mármoles estaban suplidos por los elementos vegetales que mejor ayudan a la ornamentación floral. Palacio primaveral que era el *harém* de las refinadas crisantemas, el serrallo de esas flores aristocráticas y raras, que los japoneses llaman “kikú”, tan nobles como las legendarias flores de lis y dignas de ser libadas sólo por las abejas de los mandos imperiales... Flor majestuosa y vencedora que estalla en los blasones del Emperador del Japón y que abriéndose como un sol de triunfo ha fulminado al Dragón chino, a ese monstruo heráldico que hoy retuerce su escamada cauda en contorciones de impotente agonía...

Gracias a la prosopopeya, las “crisantemas” devienen mujeres “dignas de ser libadas sólo por las abejas de los mandos imperiales” cual esposas de sultán; al mismo tiempo, su forma las semeja a los fuegos artificiales, pues en su madurez “estallan” como aquellos. La atención del cronista pasa a otro de los atractivos en el evento:

¿Y aquella gruta que parecía excavada por un mágico cincel en el luminoso témpano de una noche polar? Aquel “puesto de las sodas” creado por el escultor Chucho Contreras? ¿Cómo no acordarse del “Efecto de nieve” de Juan Richepin,<sup>146</sup> cómo no traer a la memoria las blancas, las eucarísticas estrofas de Théo el inmortal? Al ver aquel puesto se escucha la “Sinfonía en blanco mayor”, plumón de cisnes que aletean en los cielos polares, hostias que la Fe levanta en asunciones claras: agujas heladas en la noche del polo; armiños inmaculados de los tranquilos blasones; nieve de Navidad, ala de arcángel, frente de musa.

---

<sup>145</sup> José Juan Tablada, “Crónicas dominicales”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, número 10 017 (25 de octubre de 1896), p. 1.

<sup>146</sup> Tablada se refiere al poema del francés Jean Richepin, “Effet de neige”, en “Marines” del libro *La Mer*, el cual el poeta mexicano había traducido años antes: José Juan Tablada, “Efecto de nieve (de Richepin)”, en *El Universal*. Suplemento literario del domingo (25 de octubre de 1891), p. 1.

Un escultor ha llevado a cabo aquella obra efímera en hielo, “lástima que los prodigios de tu cincel y los cerámicos arabescos de mi *stylo* se fundan y se pierdan con un rayo de sol!”, se lamenta Tablada, pues esos mundos imaginarios perecerán: las flores se marchitan, el hielo se derrite y la crónica pierde su actualidad; pese a eso, parece que el escritor sabe que le está otorgando la inmortalidad de la escritura al rodearla de citas y menciones literarias.

Como se dijo en el apartado de estudio sobre la crónica, ésta tiene límites con otras escrituras, como el relato y el cuento. En el caso de varios de estos autores, como se ha visto, sus textos lindan entre ambos, llegando como el caso de Gutiérrez Nájera a dar nacimiento a posteriores reformulaciones a manera de *Cuentos frágiles* o quedando en una clasificación que nos haría dudar.<sup>147</sup> En el caso de la obra casaliana, varias de las crónicas que alejaban su foco del “relato de actualidad” fueron luego antologadas y clasificadas como relatos por los críticos, como es el caso del siguiente texto “Un sacerdote ruso”,<sup>148</sup> que corresponde asimismo a su columna de corta duración “Album de la ciudad”, en la cual el escritor cubano también había desarrollado la crónica *causerie*, inundada de objetos suntuarios y descripciones detalladas.<sup>149</sup> En este texto, el narrador parte de la contemplación y con el sentido principal que conlleva: la vista, realiza una breve descripción del momento con signos espaciotemporales que ubican la escena.

---

<sup>147</sup> Como indica Ruth Avilés dichos relatos que “fueron escritos para publicarse en las distintas columnas periodísticas donde el autor colaboró, siempre con los marcados rasgos de un texto cronístico: orden cronológico detallado de las actividades, elementos referenciales y un lenguaje cotidiano”, sin embargo para su incorporación en el ramo de cuentos realiza, a decir de la autora, tres operaciones: A) Omisión del contenido referencia, B) Estilización de las palabras y C) Contratos de lectura (R. Avilés Ángeles, “La confluencia de géneros literarios en *Cuentos frágiles* de Manuel Gutiérrez Nájera”, p. 129). José Ismael Gutiérrez señala: “los cuentos najerianos subrayan los vaivenes expresivos que sufre éste en sus titubeantes comienzos al incorporar códigos formales de reconocido origen periodístico, mezclando, en consecuencia, las categorías de autor y narrador o explicitando divagaciones de carácter heterogéneo que entorpecen, si no imposibilitan, la aparición del efecto único; se revelan, en fin, como un espacio abierto a inflexiones multiescriturales que luchan por imponer su presencia en varios niveles del discurso, campo de batalla o de experimentación de continuas referencias intra y extratextuales”. (José Ismael Gutiérrez, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos...*, p. 154).

<sup>148</sup> Hernani, “Album de la ciudad. Un sacerdote ruso”, en *La Discusión*, año II, núm. 227 (14 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, p. 78.

<sup>149</sup> La escritura de Casal en el diario *La Discusión* fue casi cotidiana bajo el seudónimo de Hernani donde “no sólo suscribió comentarios ligeros sobre la actualidad artística, particularmente la teatral, sino también artículos evidentemente de interés administrativo para la empresa, sobre establecimientos comerciales de lujo y crónicas de acontecimientos de diversa índole, sin excluir los de salones elegantes, todo lo cual da idea de una vida activa, rica en experiencias mundanas” (A. Augier, “Prólogo” a *Páginas de vida...*, p. XLII). Los textos pertenecientes a esta columna fueron: “El Fénix”, “Un sacerdote ruso” y “Retratos femeninos”, todos citados en el presente estudio.

Las doce del día.

Desde la altura de la blanca terraza, próxima al mar, bajo el toldo que forma el ramaje de verde enredadera, estrellado de flores violáceas, hay un grupo de gentes que contemplan, hundido el sombrero hasta las cejas y los anteojos nacarados entre los dedos, la salida de la fragata rusa que abandona nuestras costas.

Con una frase se activa el tacto y la sensación de calor agobiante. Las imágenes siguientes están formadas con símiles que capturan el momento que junto con la transfiguración de los materiales (la escena se funde en signos espaciotemporales del decorado), la dureza que otorga al agua marina su brillo, y todo se ralentiza:

Ni un soplo de aire refresca la atmósfera. El mar, como lámina de acero, maravillosamente bruñida, irradia un brillo metálico que deslumbra la vista. Las ondas arrastran, en su curso tranquilo, paquetes de algas que arrojan sobre la arena dorada de la playa, semejando ramilletes marchitos del último baile de nereidas. De vez en cuando los rabihorcados que revolotean en el aire se introducen, como flechas negras, en el piélago azul. Sobre las rocas puntiagudas, jaspeadas de placas verdinegras, los pilluelos se entretienen en recoger caracoles que se irisan a los rayos del sol.

Casal transforma el barco en un templo desde el que se contempla a un personaje de Dostoievski capaz de acumular y conservar las sensaciones del Caribe, el reflector se centra en él y en sus signos visuales espaciotemporales (la mímica y el gesto) y espaciales (vestuario):

Mientras la fragata avanza serena y majestuosa, sobre el dorso de las olas con las velas abiertas y las banderas izadas, hasta perderse en el confín del horizonte lejano, velado por brumas opalinas; se destaca a lo lejos, en lo más alto de la popa, la figura del capellán que parece rogar, desde el púlpito de un templo marino, por el alma de los naufragos. Tiene la mansedumbre evangélica de las grandes almas. Al contemplarlo en aquel lugar, con su solideo de raso negro, ornado de una moña amarilla, bajo el cual se escapan sus cabellos grises y con su sotana tornasolada, sonde resplandece, bajo la cascada de su luenga barba, la cruz blanca de los antiguos eremitas de Jerusalén; evoca el recuerdo de los sacerdotes de Dostoievski, acompañando los deportados a Siberia.

Y al ver la fijeza atónita de sus miradas, diríase que trata de concentrar en sus pupilas verdes, inmóviles en sus órbitas aporcelanadas, los brillantes fulgores del mediodía tropical, para iluminar con ellos, en futuros días, la blancura helada de las vastas estepas solitarias.

Finalmente el texto mismo contiene las imágenes que el lector imaginará como parte de los recuerdos de aquel beato extranjero, el texto resulta en la evocación de lo perdido justo en el momento en que se abandona y se transforma en recuerdo impercedero en la memoria.

Esta serie de ejemplos cronísticos muestra cómo los autores hacen uso de los signos espaciotemporales para cumplir con una de las características con las que nació la crónica, el relato de actualidad. Ninguna de las crónicas oculta la temporalidad en la que se manifiesta su enunciación, por el

contrario parten de su contexto y lo transforman, como ya se dijo, en un recuerdo imperecedero. Pese a que, como se ha venido diciendo, la crónica como género no se da a partir de la enunciación del escritor, es decir que solamente mencione que su texto es una crónica, sino por la serie de rasgos que ésta cumple. En el caso de la espectacularización de lo cotidiano serán justo la enunciación y la voluntad creativa las que se impongan; dejando de lado si estos eventos se ubican o no dentro de un teatro o un escenario histriónico.

De igual manera, en estas crónicas la multitud es un personaje importante cuyo cuerpo es sustituido por una sinécdoque, desdibujándolo, pero desvaneciendo también a veces su entorno, el escenario, de acuerdo con lo que el propio cronista quiera resaltar, generalmente las acciones. A su vez, son generalmente dichas acciones las que otorgan movimiento y rapidez dentro de los textos; a su vez, estos movimientos se ralentan por medio de acercamientos a las escenas a través de la luz, a manera de reflector.

Por su parte, los efectos sonoros y en algunas ocasiones la música detonan acciones o disparan la velocidad en la crónica, sin embargo no será algo tan patente como en los textos del siguiente apartado, en los que ésta cobra centralidad.

### 3.1.2. TIEMPO: LA MÚSICA Y EL OÍDO DEL ARTISTA

Los signos que acompañan a la puesta en escena son complementarios y acumulativos; sin embargo, en ocasiones los cronistas le dan mayor importancia a unos por encima de los otros con la finalidad de dar relieve a lo que les interesa, para crear efectos estéticos y, al mismo tiempo, expresar sus opiniones. En general, la música y los efectos de sonido son componentes centrales en los espectáculos para crear un ambiente o una atmósfera que permita reforzar la obra en su conjunto, como en seguida será anotado.

La música, los efectos sonoros, la palabra y el tono de los actores son los principales signos auditivos del sistema de Kowzan que se analizarán en este apartado. Se presentan en la escritura de los cronistas, no sólo de forma temática con descripciones musicales, sino también en el ritmo, así como en otros recursos estilísticos de su prosa poética. Al mismo tiempo, observar la interacción de los signos auditivos temporales con los visuales espaciotemporales permite analizar fenómenos de la estética de la fusión de las artes.

En la crónica “Carta de Nueva York. Adelina Patti”,<sup>150</sup> Martí inicia señalando la dificultad de fijar algo en aquel vertiginoso mundo en movimiento; en el nuevo escenario de la modernidad cambiante: “días de drama, de ansia, de victoria y de derrota, de brillo y sorpresa, han sido en Nueva York estos últimos días. Vivir en nuestros tiempos produce vértigo”. Da las características del espacio escénico, descripciones espaciotemporales que se desdibujan en el recuerdo con la mirada fija hacia el futuro: “Ni el placer de recordar, ni el fortalecimiento de reposar son dados a los que, en la regata maravillosa, han menester de ir mirando perpetuamente hacia adelante”, pero para eso existe el cronista, él mira a los lados y le relata al lector moderno que corre por las calles, que se ocupa de las elecciones de presidente, que sólo se detiene a leer unas líneas o a escuchar algunas páginas leídas en voz alta por sus vecinos. En un recorrido por los acontecimientos neoyorkinos llega a un evento, el concierto de Adelina Patti, quien “ha cantado ‘Ah, forse è lui!’, de *La Traviata*, y ‘Ombra leggera’, de la *Devorak*: dicho al terminar este

---

<sup>150</sup> M. de Z., “Carta de Nueva York”, en *La Opinión* (12 de noviembre de 1881). Recogido en José Martí, *En Nueva York*, pp. 71-82.



cúmulo de cosas terrenas, como empezar un viaje en el lomo de un insecto, y acabarlo en el ala de un ángel”.

Con esos sencillos trazos es posible advertir, como ya se dijo, que en realidad no comienza con los signos temporales, en seguida su uso de los signos espaciales visuales hace patente la apariencia de su actriz-cantante, que antes que ser voz está ubicada en el espacio como un figurín:

La naturaleza, como las frutas, como paisajes de rematada corrección, crea seres humanos avasalladores. Llevan en sí, por hermosura extrema o genio extremo, un poder que deslumbra, desvanece y ciega. En ellos aparecer es dominar [...]. De estos hombres, la frente resplandece como nieve no hollada. De estas mujeres, tiene el cutis perlados matices, y la mirada intensa de llama; semeja el pie juguetoncillo cisne; el talle, caña alada; la mano, beso de niño; la voz, promesa de otros mundos venidos a verter consuelos y fuerzas en éste. Así Adelina Patti. ¿Qué parece si no un vellón de nieve? ¿Qué se busca en la escena, luego de haberla visto, sino un ser sobrehumano?

Una vez que tiene a su personaje en la escena, delineado, es momento de permitir que el público, el lector, agregue otro sentido, el oído mediante signos temporales, aparentemente irrepetibles, pero que la evocación logra capturar en la crónica. La entonación de la palabra, su vínculo con la música y la gesticulación; este último rasgo es parte de los signos tiempo-espaciales, curiosamente es la combinación de estos tres lo que transmite una visión panorámica de la cantante:

Ella aquí fue a la escuela, y cantó por primera vez *Lucía*, y arrebató a las gentes con aquella tristísima manera de entonar las baladas del país, con su mirada plena, misteriosa y profunda; con su esbeltez aérea, que le añadía encantos angélicos; y con aquella voz sonora, límpida, amplia, que nace como manantial inmaculado de monte hondo y crece a arroyo revoltoso, a riachuelo veloz, a río opulento, a océano. Y así vuelve.

Deja de enfocar a la Patti y vuelve al escenario con signos espaciales, aunque no sólo de carácter visual, sino que va más allá; quizá porque en las artes ajenas a la literatura existe un sentido que se deja a un lado, o que en realidad no tienen la posibilidad de incluir: el olfato, aunque su poder evocador para los poetas esté al nivel de la música: “y así vuelve, nunca con sus alas de entusiasmo volaron vítores más ardientes por el aire. Perfumes de elegancia aromaban la atmósfera del inolvidable concierto de inauguración”.

Algo pone en claro el cronista, la gente no va al teatro para ver a la Patti, no la quieren ver en concierto, la quieren ver en la ópera, quieren ver a la cantante-personaje, mejor aún, a la personificación.

La gente prefiere ver integrados los elementos espaciales (el maquillaje, el peinado y el vestuario) implicados en la transformación del actor, un poco de decorado (tiempo-espacio) y sobre todo su voz (tiempo), con la cual termina la evocación que se esfuma en el tiempo:

[...] en la majestuosa ópera quieren oírla los neoyorkinos. Quieren a la gallarda Juana de arco, cuya elegante armadura de oro y acero, ocupa el centro de un rico trofeo en el palacio de hadas que Adelina Patti tiene en su castillo de Inglaterra. Quieren verla como a la triste Dinorah, persiguiendo a su cabrita blanca, menos juguetona que su voz cuando danza a los suaves rayos de la luna. Quieren oírla cantar de amores con el Conde de Almaviva, plegar, ondear, hacer gemir a extremo no escuchado la voz humana en la *Sonámbula*.

Ahora bien, cuando Gutiérrez Nájera habla de Adelina Patti en su crónica, de su paso por los teatros mexicanos en 1887, retrata la incapacidad del lenguaje para transmitir aquello que vivió: “Quisiera que las letras se animaran y aplaudieran y gritasen: ‘¡Bravo!’”<sup>151</sup> En seguida, al cambio de párrafo nos transporta a su memoria, al escenario donde su recuerdo transcurrió, pero no está contando en pasado, sino en un presente que permanece y se vive cada vez que se lee. El cronista presenta una linterna mágica en la que vemos aparecer elementos espaciotemporales, el escenario iluminado con sus decoraciones, a los personajes –escenografía viva– aparecer de nuevo como sinécdoques (abrigo, *papelots*, pompones, brazos, etc.). Después los sonidos se suman a todo, son los signos temporales que hacen que todo vaya deprisa:

Entremos al teatro. En la calle se respira una atmósfera europea. Se oyen rumores de muelles nuevos, relinchos de caballos *pursang*. Las linternas de los coches se reflejan en el cristal de los escaparates, llenos de chucherías para Año Nuevo, y los rayos de los focos eléctricos bruñen el barniz fresco de los landós. Toda la *gomme* está de prisa. Apenas hay tiempo para ponerse el frac, arrancar el *papelot* de la percha y correr al teatro [...]. Tras los cristales de *cupés*, *trois-quartes*, se ven relámpagos de abrigo blanco, camelias rojas, pompones azules. Junto al pórtico del teatro mil curiosos se agrupan. Un boleterero está de frac. Dan tentaciones de darle la mano. Se oye el ruido de los *clagues* que se cierran, se ven innumerables brazos escabulléndose a toda prisa de las mangas de los *papelots*. Todo esto en medio de frufús de sedas, de cosquilleos de raso, de resplandores de diamantes. No se alza todavía el telón, pero es preciso apoderarse de las butacas o disputarlas, en último caso, florete en mano. Para llegar a cada luneta se hace un viaje de circunvalación, se necesita un práctico como para entrar al puerto. Bajo las plateas y balcones hay una hilera compacta de sillas. ¡Ya hemos llegado! Dando un codazo a ése caballero, pidiendo perdón a esta señora, haciendo prodigios de elasticidad, deslizándome entre rodillas y respaldos de butacas, envidiando unas veces al boa y otras a la anguila, llego a mi luneta.

---

<sup>151</sup> El Duque Job, “Adelina Patti”, en *El Partido Liberal*, t. IV, núm. 555 (4 de enero de 1887), pp. 1-2. Recogido en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras II*, pp. 163-169.

La experiencia sensorial del cronista se refleja en los sonidos que se transforman en la sensación de las telas, son efectos sonoros, signos auditivos y temporales; que a su vez traen a la vista y a nuestro tacto sus texturas, el brillo de los diamantes que es iluminación, decorado y vestuario al mismo tiempo. Como en la plaza de toros, las personas transmutan en su vestuario: “El golpe de vista es maravilloso, ‘¡feérico!’ No hay un asiento que no esté ocupado, y ocupado por un frac o por un traje de seda. La pobreza, refunfuñando, quedó afuera. Aquí están todos los diamantes, todas las camelias”. La mirada del escritor se transforma en un ente vivo e independiente que cambia de signos según su interés y atracción:

Aletean los abanicos, se estremecen las plumas, cruje la seda, y la mirada, convertida en chuparrosa, salta del terciopelo negro al satín rosa, de los cabellos rubios a las pupilas negras, bebe gotas de rocío en los cuellos ceñidos de diamantes, y va de un punto a otro como volante disparado por los incontables abanicos.

Finalmente, la mirada colibrí se posa en la artista, la escucha por medio de sus ojos. Confunde su palabra, su tono y la música con sus gestos:

Canta como nosotros hablamos. No abre aún los labios y ya está cantando. Es una reina, sí, pero una reina bondadosa cuyos grandes ojos parecen estar diciendo: “Soy adorable, ¡perdón!, ¡perdón porque tengo muchísimo talento!, ¡perdón por mis joyas!, ¡perdón por mis notas!, ¡perdón por mi hermosura! [...] Estos diamantes no son diamantes, son gotas de rocío. Yo no iba a traerlos, pero se han pegado a mi garganta, a mis brazos, a mi corpiño. ¡Perdón!

El cronista refuerza la dificultad de hacer una crónica detallada, pues según dice: “No quiero detallar en esta crónica. Tomo mi admiración en bloque y la dejo en estas líneas. No voy a hablar de sus vestidos ni de sus alhajas. Mi artículo está ronco de tanto gritar ‘bravos’. Mis nervios la están oyendo todavía”. Para él, los biógrafos de la Patti mienten, ella no puede tener cuarenta años, ella es el símbolo vivo de la belleza y la juventud, el arte no envejece, la música no deja de sonar: “Usted es la juventud que pasa cantando, con su lira de oro entre las manos; una juventud que ha durado mucho, pero una juventud que no se va, que no se irá, porque el mundo todo, como un amante convulso de pasión, ase de rodillas la falda de su traje”.

En el último tercio de la crónica, el Duque Job llega al corazón de lo que quiere tratar, el punto donde su memoria se clarifica, no es que sea una descripción física de la cantante, él mismo mencionó que eso

no lo haría. Es la música, el tono de la Patti, la musicalidad de la juventud eterna: “Ahora permitidme que diga vagamente lo que es la voz de usted”. La experiencia estética del escritor, del público frente a ese fenómeno:

Imaginaos un perfume que se oye. Yo jamás lo había imaginado, pero lo he sentido. Imaginaos una evasión de mariposa de cristal, que chocan sus alitas en el aire, que rozan nuestros oídos, que se detienen en nuestros labios, que se ríen, que se quejan y que no se extinguen, que no mueren, que se van! Al oírla, se desearía tener una de esas redes con que los niños cazan mariposas, y corre y tenderla y aprisionar en ella esas notas que deben tener cuerpo de aire, como el de las hadas, como el de los silfos que duermen en la alcoba de los nomeolvides y nadan en una gota de rocío. Esa voz hace frisos de la Alhambra con moléculas de aire. Es un encaje que canta. Varía de matices, pero no cambia nunca de color. Se entristece y es la blonda negra de una sevillana devota que acude a misa; se alegra y es la mantilla blanca de una granadina que va a los toros en calesa. Pero esa voz no tiene arrugas ni desigualdades: es una bolita de marfil asombrosamente torneada. “¡Que no acabe!”, decimos casi con el llanto en los ojos y queremos detener con dedos trémulos las alas de esas notas. Y las notas se van, y la Patti calla, y parece que todavía sigue cantando.

Esto, sin duda, no es cantar. Esto es derramar y esparcir en la atmósfera perlas que vuelan, perlas que se oyen.

La música se transforma para recorrer los sentidos de quienes la escuchan, es una esencia, es un ser cristalino, es una joya engarzada en el aire, es algo tangible en el tiempo, que recorre los espacios, pero que no permanece; es sólo la memoria la que genera su permanencia, que pese a que la Patti enmudezca, siga cantando, como años más tarde manifestó Gutiérrez Nájera: “Oíros es entrar a la misteriosa gruta de Aladino cuajada de piedras preciosas; oíros es llevarse muchos brillantes perdidos en la memoria; es subir al cielo, acercarse a la puerta... y escuchar”.<sup>152</sup> Ahora bien, en la crónica de 1887, la imaginación de los lectores de Manuel Gutiérrez Nájera debía completar el cuadro, la escena, escuchar eso que él le había hecho visible, el cronista retó a su público aludiendo a su capacidad estética, la comprensión a sus crónicas artísticas: “¿Usted no ha oído a la Patti? Pues aquí hay un boleto: óigala usted”. Es finalmente una invitación, la crónica misma es la entrada a la apreciación de aquella voz, de aquel arte que el escritor extiende generosamente al no iniciado.

---

<sup>152</sup> El Duque Job, “A la señora Adelina Patti, en *El Partido Liberal*, t. IX, núm. 1463 (24 de enero de 1890), p. 1. Recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras VII*, pp. 11-12. De igual forma, expresó que la “voz de Adelina no se detiene: culebrea como un hilo de arrollo extraviado entre flores; traza en el aire violentas curvas de colibrí ya ebrio de mirtos. Y esa voz juguetona, límpida que ahora se columpia en la hamaca del amor, es la que ayer celebraba, con notas que son pedazos de risa argentina, las trápalas de Fígaro y los chascos de don Basilio” (El Duque Job, “Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal*, t. IV, núm. 792, 23 de octubre de 1887, pp. 1-2. Recogido en *Obras II*, pp. 245-249).

El Duque Job presenta, como sus colegas, crónicas en las que los signos se entrelazan, como se ha visto hasta ahora; al hablar del capitán francés Louis-Marcel Voyer, Gutiérrez Nájera inicia con su retrato, un signo puramente espacial que será analizado en el siguiente apartado, para luego retomar elementos espacio temporales con su mímica y gestos, mientras que el escenario apenas es dibujado por parecer obvio: “Le oímos en el pequeño salón del Conservatorio y en el teatro”:

Es bajo de estatura, penetrante de mirada, con algo raro y hoffmannesco en la fisonomía. Parece un capitán que ha combatido con gnomos. Se sienta serio y grave en el taburete, como quien se prepara a celebrar extraños ritos, y ya sentado, no vuelve a acordarse de la concurrencia. Se diría un sonámbulo tocando el piano, trata al piano con respeto; se acerca a él como el sacerdote al ara santa. No me habría asombrado que a la mitad de la pieza se pusiera de rodillas.<sup>153</sup>

Tras la introducción del personaje-pianista, el escritor induce a los lectores de la crónica a la experiencia del concierto de Voyer. Una sucesión de evocaciones se posan frente a sus ojos; música que se convierte en escenarios feéricos, emociones y sensaciones:

[...] la caja vulgar que al contacto de otras manos produce la prosa de la música, se trueca en algo misterioso, en pajarera de aves nunca oídas, en cárcel de almas errantes que se quejan o cantan, en eco de todos los murmurios y de todos los estruendos, desde el beso de dos enamorados hasta el grito del naufrago entre el tumulto de las olas. Toca y sentimos que un corcel invisible, un corcel alado, nos lleva por esferas misteriosas, en donde la luz ora es azul, ora escarlata. Atravesamos el Golfo de Sicilia, lleno de sirenas que se envuelven en sus chales de espumas, y descendemos a los círculos tenebrosos donde Francesca, refiere al Dante, cómo besó y cómo murió.

Justo en este punto, parece que Gutiérrez Nájera rescata la idea hoffmanniana de que en los sueños se revelan la inspiración y el arte:<sup>154</sup> el pianista transformado en demiurgo, en genio kantiano o schopenhaueriano, doma a la bestia que es el instrumento de su arte; por ello es revelador que no sea un

---

<sup>153</sup> El Duque Job, “Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal*, t. IV, núm. 678 (5 de junio de 1887), p. 1. Recogido en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras II*, pp. 229-231.

<sup>154</sup> Para Hoffmann, el sueño y la poesía están en relaciones estrechísimas, pues la poesía es, según él, la forma superior de esa misma revelación de las potencias ocultas, manifestadas por el sueño, por las apariciones y por los fenómenos anormales de toda especie. Todas esas son máscaras diversas tras las cuales hay que descubrir el rostro mismo de la poesía (Albert Béguin, “XV. El lirio y la serpiente”, en *El alma romántica y el sueño...*, p. 373). Resultará interesante para el siguiente apartado pensar el espacio en términos del ensueño como *contemplación* primera, pues “en los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende sin límites” y “esta grandeza no proviene del espectáculo, sino de la profundidad insondable de los vastos pensamientos” al estilo de Baudelaire (Gaston Bachelard, “VII. La inmensidad íntima”, en *La poética del espacio*, pp. 220, 226 y 229).

hombre de ciencia o técnica sometiendo a la naturaleza, sino un artista subyugando a su propio arte implacable.

Se vuelve a veces a la realidad, como quien despierta de un sueño para volver a él, y en esos instantes lúcidos no se ve al pianista, se miran nada más sus grandes manos, que parecen seres desconocidos dotados de facultades milagrosas. Se aplanan como las olas; ya rozan con roce de ala el teclado; ya saltan como si alguien las hiriera; o encajan las uñas en el marfil que se revela a obedecerlas, como el milano en el cuello de la paloma. El piano vive, el piano lucha, el piano se defiende, pero el piano siempre es vencido. A ratos el artista lo acaricia y a ratos lo golpea. Son amores brutales los de ellos. En ocasiones el piano grita: “¡Yo no quiero decir eso”. Él lo doma, arrodilla la rebelde armonía y le dice: “¡Canta!”

El cronista sólo permite descansar la figura del músico para dirigirla, como *mise en abyme* hacia la obra tocada, más bien reinterpretada, la *Berceuse* de Chopin y junto con George Sand, El Duque “oye ese rumor de pinos del Norte”, pues “es para el oído lo que el espejo de una ola herida por la luna es para la vista. Vibra, ondula y corre murmurando como una falda de moaré. El capitán [Voyer] traduce el pensamiento del maestro [Chopin], o mejor dicho, se lo apropia”. Así pues, el pianista se ve transformado en el catalizador de la experiencia estética; más adelante narra la historia encerrada en el vals *Dolores* de Émile Waldteufel, del cual explica que Voyer “No toca un vals para que otros lo bailen, sino para que el artista vea en su imaginación a los dos personajes del dramita”.

También Martí en su crónica sobre su coterráneo, el violinista y compositor José White Laffite,<sup>155</sup> comienza con una disquisición sobre la música y sus efectos, no dice exactamente dónde escuchó al músico sólo que “La música es el hombre escapado de sí mismo: es el ansia de lo ilímite, surgida de lo limitado y de lo estrecho: es la armonía necesaria, anuncio de la armonía constante y venidera”. Hace que la música se iguale al lenguaje: “Aquí la música se siente: hay otro mundo en que la música se habla”. Y se duele por la incapacidad de transmitir toda la experiencia: “¡Oh! Crónica: no cabe crítica de los poetas, ni crónica de lo que conmueve nuestro ser”.

La crónica da inicio con esa oración, el escritor cubano no retrata el físico del artista, solamente sus habilidades, y como con Voyer la música y el instrumento se transforman en protagonistas. La música es un modo, la palabra y el tono, pero también resulta una criatura domada por el artista y se transforma en mímica, gesto y movimiento, signos espacio temporales de la expresión corporal de un actor. La

---

<sup>155</sup> José Martí, “White”, en *Revista Universal*, t. X (25 de mayo de 1875), pp. 1-2. Recogido en *Obras*, t. 3, pp. 62-64.

enumeración de acciones otorgan vida a las notas, al violín y al arco; la escena pareciera sacada de *Othelo*: es el Moro de Venecia poseyendo a Desdémona:<sup>156</sup>

White no toca, subyuga: las notas resbalan en sus cuerdas, se quejan, se deslizan, lloran: suenan una tras otra como sonarían perlas cayendo. Ora es un suspiro prolongado que convida a cerrar los ojos para oír; ora es un gemido fiero que despierta el oído aletargado en el *Carnaval de Venecia*, las notas ya no gimen ni resbalan, salpican, saltan, brotan: allí encadenan voluntad y admiración.

[...]

Aquel violín se queja, se entusiasma, regaña, llora: ¡con qué lamentos gime!; ¡con qué dolor tan hondo se desespera y estremece!

[...]

Momentos hay en que su arco no corre sobre el violín: se irrita con él, lo hiere, lo enajena, lo arrastra y lo esclaviza con una irresistible voluntad. Precipita, confunde, mezcla, rueda sobre las cuerdas docilísimas, corrientes de notas. Jamás oí yo triunfo tan completo del hombre sobre las dificultades de la armonía.

El público se encuentra igualmente en éxtasis frente a la experiencia estética, es la armonía del sonido que los subyuga en el disfrute. El público es parte de la escenografía, de nuevo, signos espaciotemporales irrumpen en la narración:

No hay un ruido bronco: no hay una nota aguda ni desapacible: allí están armónicamente entendidos, atrevidamente opuestos todos los secretos del sonido; todo lo débil de lo tenue, y todo lo solemne de lo enérgico: murmurios de notas suaves que arrancan «bravos» unánimes al auditorio suspenso y dominado.

[...]

White era saludado con salvas vivísimas de aplausos. El público se movía con los movimientos de su arco poderoso: no parece un instrumento que obedece: antes es una soberbia voluntad que cautiva, domina y manda.

Para terminar la crónica, José Martí le da nacionalidad al violista, pero no lo señala directamente, retrata a esa tierra, la convierte en una escena y después en una alegoría, es la tierra de su nostalgia, pero también, la rica tierra americana:

Hijo es él de aquella tierra en que el crepúsculo solloza: en que los cañaverales gemebundos besan perennemente con su sombra las clarísimas aguas de los ríos; hijo es de mi patria muy amada, donde las pencas de las palmas, regiamente inclinadas a la tierra como el penacho de la india querida de la hermosa llanura americana, pueblan las horas de la tarde con un rumor doliente y misterioso, vago como el lamento de almas idas que vuelven a la tierra en que vivieron, en busca de sus abandonados y huérfanos amores.

---

<sup>156</sup> En otra crónica, Martí describe la música creada por White, hace aparecer en escena una pelea por el arte; mientras tocaba: “no es que un arco poderoso se deslice sobre un violín vencido y obediente: es que el hombre emprende la lucha con las dificultades del arte: aquel arco no se separa de las cuerdas: brota belleza desde que las toca, se mezcla con ellas, parece que las riñe con notas graves, rápidas y agrias; parece que las consuela con dulcísimas notas por haberlas reñido: se ríe, canta, llora: canta y llora a un tiempo: todos los secretos conocidos, todos los obstáculos dominados, toda la armonía esclava, brotada toda la armonía: he aquí la música de White” (José Martí, “Segundo Concierto de White”, en *Revista Universal*, t. X, 1 de junio de 1875, p. 1. Recogido en *Obras 3*, pp. 65-67).

Pero en estas luchas musicales, en los desenfrenos de la dominación de las notas, también la puesta en escena se convierte en un exceso, de nuevo la masa es su espectador y escenografía, para José Juan Tablada la experiencia estética queda de lado:

[...] aquella multitud acudía a la Plaza de Armas para escuchar la serenata que organizó el maestro Payén, y de la cual tengo el disgusto de no declararme partidario. El maestro Payén asaltó el pentagrama con cañonazos y dinamita, como si fuera la trocha militar de Cuba, y a la verdad que sobre esa trinchera tan heroicamente asaltada no consiguió ver ondear la bandera de su genio. Yo he tenido el gusto de admirar, de aplaudir y de elogiar al maestro Payén que justamente ha alcanzado tanto triunfo; pero Payén, la noche de la serenata no tenía en la mano su lírica y cadenciosa batuta, sino una mecha para encender cañones y yo, francamente, no tengo oídos de artillero...<sup>157</sup>

Años antes, José Martí en otra de sus crónicas revive un concierto del director alemán Bülow, quien con su habilidad de músico crea escenas y escenarios, las notas cobran volumen, para él son maleables, son la materia de su arte, la orquesta misma funge como instrumento, ya no es un piano o un violín solamente, su batuta, cual varita mágica le sirve para la transmutación de signos temporales en espaciotemporales:

[...] Von Bülow, que no lleva la música por notas, como un maestro de baile, sino por ondas y volúmenes. La adelgaza, como una franja de luz al amanecer; la levanta de un ímpetu, y la deshace en polvo al caer, como el agua de una fuente; le saca el freno y la echa peña abajo, como el caballo de Brunilda; la desvanece, como el sol a la puesta, en nubes esplendorosas. Es una romería el teatro de la Ópera. [...] Von Bülow llama a sus músicos, como un hechicero a sus palomas: ya no cesa un momento aquel cuerpo arrebatado: se mece de un lado a otro, cambia de mano la batuta, se echa sobre el atril, y se vuelve de pronto de cara a los músicos: engarza las notas con la batuta, moviéndola a grandes círculos, como quien recoge cintas: se encorva, se achica, se baja hasta el suelo, cuando quiere que la música se postre, como él. El público, loco, lo llama a la escena, y él sale a dar las gracias con el primer violín.

En los mismos términos se expresa Manuel Gutiérrez Nájera del concierto de Sarasate y d'Albert,<sup>158</sup>

Pablo de Sarasate es para el escritor mexicano un “mago” que lo mantiene

[...] sujeto a su imperiosa voluntad, de tal suerte que mis ideas y sentimientos, obedecen, como cuerdas del violín, al arco omnipotente del excelso artista [...], pero Sarasate no toca el violín, ni es violín el suyo, sino pretexto para disimular hechicerías; él toca, desde lejos, con la mirada, no sé qué fluido nervioso, las almas de todo un público, y su arco milagroso es la batuta con la que él dirige y guía el coro de los espíritus invisibles.

---

<sup>157</sup> José Juan Tablada, “Dominicales”, en *El Universal*, t. XIII, núm. 267 (6 de diciembre de 1896), p. 1.

<sup>158</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Sarasate y D’Albert”, en *El Universal*, t. IV, núm. 78 (9 de abril de 1890), pp. 2-3.



Como ya se ha visto antes, la descripción física de los ejecutantes, parece no interesar tanto a los cronistas como su interpretación, sus gestos, pero sobre todo la música que emiten, que al menor contacto con su oído produce escenas tangibles y sugerentes.

No sé cómo definir la impresión que en mí produjo Sarasate. No podía verle bien, pero a la distancia que me hallaba parecíame encontrar en él cierto vago aspecto mágico, de vidente, de inspirado, de hombre que está en comercio íntimo con los seres superiores.

Toca el violín como el sacerdote oficia: grave, majestuosamente.

Después de investir al personaje-demiurgo con su vestuario, crea una escena con el arco del violín, como lo hizo antes Martí, haciendo uso de signos espaciales dota de vida al instrumento que con el músico gesticula y se mueve (signos espaciotemporales):

El arco se anima, salta, corretea, brinca retoza pellizca aquella cuerda, golpea la otra, da estocadas al aire; se encoge como un tigre que va a lastar; se tiende en un *a fondo*, como el más ágil esgrimista; ya pasea paso a paso y con violencia y cólera de un lado a otro como el marido celoso; tiene a veces el temblor, invisible casi, en convulsiones epilépticas, pero el artista, el hechicero, el sacerdote Sarasate, no pierde su tranquila majestad, está elevando al cielo como una hostia, el alma de la muchedumbre arrodillada.

¡Qué arco el de ese violín! ¡Ah!, no lo dudéis, ese arco no es un objeto inanimado: es un haz, un látigo de nervios con un alma dentro!

[...]

Ese instrumento no tiene un carácter definido. Se llama Legión.

Tras estos párrafos, El Duque Job recrea las escenas de lo que la música hace aparecer frente a sus ojos, la escena nocturna de los amantes Romeo y Julieta que se encuentran. Es una puesta en escena completa, se oyen los rumores de la noche, los murmullos de los amantes, se huelen los perfumes del ambiente, se ven los colores entre luces y se presienten las texturas, ¿pero cómo es que el cronista pasa de experiencia estética a una narración figurada o imaginada? Él lo contesta enseguida:<sup>159</sup>

¡Qué ingente poder de evocación! Sarasate puede escribir, y escribir en el aire, escribir con sonidos, con lo invisible y lo impalpable [...]. Escribir no para que los ojos lo lean, sino las almas; y eso cuando él, sólo cuando él quiera escribirlo o dibujarlo en las ondas sonoras de la atmósfera.

Pues el artista “dibuja con el ritmo y pinta con la armonía”, mientras que la música “Nos hace ver lo que ella quiere que veamos y lo que nosotros queremos ver”. Porque un artista completo, un genio, puede

---

<sup>159</sup> Debe señalarse que justo este párrafo descriptivo es usado, más tarde, por su autor en el relato “El músico de la murga” lo cual indica los fines que éste pretendió en toda su obra, donde la evocación ocupa una parte importante en ella (M. Gutiérrez Nájera, “El músico de la murga”, en *Obras XII*, pp. 607-614).

lograr que las artes se toquen. Más aún, la estética de las correspondencias, ya mencionadas, se lo permite. Realmente esto es una clave en la poética de los cuatro escritores, pues es la música, sus efectos sonoros (signos auditivos-temporales) los que con la evocación devienen en una escena completa, con personajes ataviados que se desenvuelven en un escenario, decorado, iluminado. Cada instante en el que suena una nota musical, activa en la memoria del artista un mundo, no sólo al que se refiere la pieza musical, sino al que el mismo escritor quiere aludir con sus lecturas y sensibilidades.

Ya Rosario Peñaranda había mencionado esta capacidad impresionista de la literatura del Modernismo, en especial de la martiana, que desata “una madeja de imágenes y símbolos, sugerencias y correspondencias sinestésicas para verbalizar las sensaciones que despierta la música: colores para las sensaciones de las notas musicales, cadencias para las sugerencias de las variaciones de la luz”.<sup>160</sup> Recordemos lo que Martí anotó en su “Sección Constante” con respecto al “color musical”, ahí anota: “Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña o azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe”.<sup>161</sup>

Lo anterior demuestra que para los modernistas había una clara correspondencia entre el color y la música, a su vez entre la poesía y el lenguaje con ella, de modo que: “Ya veréis cómo Sarasate es un pintor”.

Pero ya he dicho que no sólo pinta Sarasate. Cuando interpreta a Beethoven, un temor o respeto religioso se apodera de su espíritu. Está en comunicación directa con el dios [...]. Entonces sólo es el sacerdote [...].

---

<sup>160</sup> R. Peñaranda Medina, “La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana”, en *THESAVRVS*, t. XLVIII, núm. 3 (septiembre-diciembre de 1993), pp. 641-654, *loc. cit.*, p. 653.

<sup>161</sup> J. Martí, “Sección Constante”, en *La Opinión Nacional* (22 de diciembre de 1881). Recogido en *Obras completas* 23 (1975), pp. 123-125. Cabe mencionarse que dicha sección era una suerte de gacetilla en la cual Martí colaboraba. Sin embargo, la cita: “Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña o azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro” fue tomada por el autor cubano, quizá durante su estancia en Madrid (1871-1874) o quizá en su estancia en Nueva York, de un autor madrileño, Isidoro Fernández Flórez, quien bajo los seudónimos de Un Lunático y Fernanflor publicó en dos ocasiones sus pareceres sobre una conferencia que dio el músico Barbieri sobre el color y la música (Un Lunático, “Madrid”, en *El Imparcial*, año VIII, núm. 2541, 15 de junio de 1874, p. 4, y Fernanflor, “Álbum de Música. Los sonidos, los colores y los olores”, en *El Liberal*, año III, núm. 599, 20 de febrero de 1881, p. 2). El aporte de José Martí, además de rescatar de manera favorecedora dicha cita, fue agregar “El blanco lo produce el oboe”.

En seguida desciende el sacerdote del altar, y libre ya del respeto al oráculo, sin las vestiduras pontificiales, con sus amigos, con Gounod, con Saint-Saëns, con Schubert, con Massenet, canta, ríe, improvisa, juega. Ya no es el pintor ni es el sacerdote: es el aeda, es el poeta.

Para Gutiérrez Nájera la música de Sarasate es particularmente evocadora cuando toca su *Fausto*, una “fantasía” para violín sólo inspirada en la ópera de Gounod, que le gusta porque las variaciones son del músico. No crea a partir de la naturaleza, sino de la obra de arte misma; no es una adaptación venida de la obra literaria, sino de la ópera: “no sólo vemos lo que él desea que veamos, sino lo que anhelamos ver, lo que estaba dentro de nosotros mismos, y sale en alas de esas notas para hacerse visible ante nuestros ojos”, pero cabe mencionar que no habla del cuerpo físico, sino de la memoria: “con los ojos del alma perseguimos un desfile de sombras, de las sombras que dormían en la memoria y despertaron para oír a Sarasate”.

De igual forma, el cronista dedica la otra mitad al pianista que también fue parte del concierto, Eugen d’Albert. Aunque ahonda un poco más en la descripción, dejaré esa sección de la crónica para tratarla en el siguiente apartado, pues la visión con respecto a ese artista enfoca más los signos espaciales del artista, su apariencia y vestimenta. Signos que serán tratados en el siguiente apartado.

Sin embargo, no sólo la música forma parte de los signos temporales, los cronistas también le dedican tiempo a la voz entonada de actrices y de personajes públicos. José Martí es testigo de la propaganda que hacen los marxistas durante su estancia en Nueva York, y será la esposa de uno de ellos, sentenciado a muerte en Chicago, la que gane su atención.

Parada en un proscenio improvisado, el Clarendon Hall, en medio de la ciudad. Un escenario desdibujado y las olas de personas, sobre todo de mujeres que la rodean para escucharla, para ver reflejados en su voz sus problemas y consolarla en su dolor compartido. La mujer se presenta ante él no como retrato estático, sino como actriz de su propia vida:

A Lucy Parsons le dicen mulata por su color cobrizo. Es mestiza de indio y mexicano. Tiene el pelo ondeado y sedoso: la frente clara, y alta por las cejas: los ojos grandes, apartados y relucientes; los labios llenos; las manos finas y de linda forma. Viste toda de brocado negro: usa largos pendientes: habla con una

voz suave y sonora, que parece nacerle de las entrañas, y conmueve las de los que la escuchan. ¿Por qué no ha de decirse?<sup>162</sup>

Su voz “suave y sonora” es el reflejo del verdadero espíritu americano, el mestizaje. El cronista nos deja sentir el tono de su voz y con ellos al público, que no se menciona o describe, pero que junto con ella experimentan el dolor de su pena. El autor deja que en la mente del lector entre su energía y su vigor al hablar, como si él mismo estuviera frente Parsons.

Esa mujer habló ayer con todo el brío de los grandes oradores. Rebosaba la pena; es verdad, en los corazones de los que la oían: y auditorio conmovido quiere decir orador triunfante; pero a ella, más que del arte natural con que gradúa y acumula sus efectos, le viene su poder de elocuencia de donde viene siempre, de la intensidad de la convicción. A veces su palabra levanta ampollas, como un látigo; de pronto rompe en un arranque cómico, que parece roído con labios de hueso, por lo frío y lo duro; sin transición, porque lo vasto de su pena y creencia no la necesitan, se levanta con extraño poder a lo patético, y arranca a su voluntad sollozos y lágrimas.<sup>163</sup>

El mensaje que emite esta mujer no sólo mueve al sentimiento, sino que afecta físicamente, como si no se tratara sólo de voz entonada, también tiene el poder de la palabra enunciada por un gran orador.

No desenvuelve la palabra graciosamente, sino la emite con la violencia de la catapulta. Los ojos ora le relampaguean, ora se le llenan de llanto: adelanta el brazo con lentitud, como si lo retuviese al extenderlo: todo en ella parece invitar a creer y subir. Su discurso, de puro sincero, resulta literario. Ondeada sus doctrinas, como una bandera: no pide merced para los condenados a muerte, para su propio marido, sino denuncia las causas y cómplices de la miseria que lleva los hombres a la desesperación: dice que en la reunión en que estalló la bomba, la policía se echó encima de los hombres y mujeres con el revólver en la mano y el asesinato en los ojos: los anarquistas llevaron allí la bomba, para resistir, como la policía llevó el revólver, para atacar: “¡Miente”, exclama, “el que diga que Spies y Fischer arrojaron la bomba!”<sup>164</sup>

Pese a lo loable que le pareció a Martí la oradora, también fue un pretexto para mostrar sus ideas sobre las mujeres en aquel país, que detentaban mayores libertades, pero también mayores temores. Estos factores se configuran como un actor confuso en la puesta en escena de un país en crecimiento.<sup>165</sup> Pero

---

<sup>162</sup> José Martí, “Correspondencia particular de *El Partido Liberal*”, en *El Partido liberal*, t. III, núm. 509 (7 de noviembre de 1886), p. 2. Recogido en *En los Estados Unidos*, pp. 737-742; *loc. cit.*, p. 738.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 739.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 739-740.

<sup>165</sup> “Singular espectáculo, el de esa mujer que recorre los Estados Unidos pidiendo desde los escenarios, desde las aceras, desde las plazas públicas, justicia para su propio esposo condenado a muerte. Pero no parece tan raro si se observa la prominencia curiosísima de la mujer en la vida norteamericana. No se trata sólo de aquel rudo desembarazo y libertad afeadora de que aquí la mujer goza; sino de la condensación de ellas, con el curso del tiempo, en una fuerza viril que en sus efectos y métodos se confunde con la fuerza del hombre. Esta condición, útil para el individuo y funesta para la especie, viene de la frecuencia con que la mujer se ve aquí abandonada a sí misma, de lo mudable de la fortuna en este país de atrevimiento, y de lo inseguro de las relaciones conyugales” (*ibidem*, p.741).

no sólo un emisor (cantante, actor u orador) específico comunica sensaciones, sino también la música misma, la composición. De modo tal que Manuel Gutiérrez Nájera, bajo uno de sus seudónimos habla sobre la música de Rosas Moreno y su muerte, lo cual dispara sus sensaciones sobre la música, sobre los vales:

Queda, sin embargo, de aquellos cuya música escuchamos en momentos inolvidables de placer, y acaso en instantes que deciden de una vida, recuerdo imperecedero. ¡*Wals*, rápido *wals*, bailado con la hermosa de hombros blancos, mientras sonaban las copas en el corredor y golpeaba la sangre nuestros corazones! ¡Oh *wals*, rápido *wals* que no debió concluir nunca! Íbamos enlazados, muy unidos como Francesca da Rimini y Paolo, y yo decía, mirando con temor los hombros desnudos de ella:

—Si muriera, unas gotas de lluvia sobre unas gotas de sudor... ésa es la muerte.

Un soplo de aire que levanta las pieles de su abrigo y se le entre, como un puñal desnudo por el pecho; la fatiga del baile y el calor del vino; el escote del traje, la torpeza somnoliente del lacayo, tardo en abrir la portezuela; los mal cerrados vidrios del *coupé*; el frío del alba... todo eso puede arrebatarme de mis brazos.<sup>166</sup>

La música es para el cronista algo imperecedero en la memoria, capaz de la evocación y la creación de realidades, gracias a esa capacidad y a los recursos retóricos la narración toma fluidez y los objetos inanimados se transforman con metáforas o cobran vida por medio de la prosopopeya, de modo tal que el viento helado deviene puñal desnudo, mientras que las notas charlan y murmuran, incluso duermen.

Y cuando apenas se hayan apagado las bujías, cuando las notas que todavía charlan ahora en las cornisas y murmuran como traviesas colegialas, duermen por fin bajo la tapa del piano; dentro de pocas horas, cuando luzca el día, el corazón que late junto al mío habrá dejado de latir, y cruzarán las manos pálidas de ella, sus manos pálidas de cera, y la pondrán en su ataúd... y las botitas de raso blanco que hasta ahora han pisado nada más el mármol de los corredores y las rosas de la alfombra, le servirán para el penoso viaje por los montes nevados de la muerte!...

Para que el ritmo y la musicalidad se mantengan resulta necesario que el escritor genere repeticiones con su propio discurso: “Oh, *wals*, rápido *wals*”, tal como el vals mismo lo hace en su estructura musical y reformula cada vez el enunciado que la acompaña, como en las transformaciones de la forma musical.

Al despedirnos la abrigué como abrigan las madres a sus hijos, con la capota de pesadas pieles; la acompañé hasta la portezuela de su coche; partieron los caballos y quedé pensativo y silencioso, como si algo profundamente mío se perdiese en la sombra para siempre! ¡Oh, *wals*, rápido *wals*, sobre tus olas se ama; pero tus olas como las del mar embravecidas, arrojan náufragos y cadáveres a la playa!

---

<sup>166</sup> Puck, “Crónica de la semana”, en *El Universal*, tomo XIII, 2ª época, núm. 49 (29 de julio de 1894), p. 1. Recogido de manera seccionada como “Juventino Rosas” y “Lo que dice la música”, en M. Gutiérrez Nájera, *Obras VIII*, pp.397-401 y 403-408, respectivamente.

Las olas a las que se refiere son las del vals de Juventino Rosas *Sobre las olas*, sobre las cuales la voz narrativa y su amada devienen náufrago y cadáver respectivamente. El cronista maneja tres niveles temporales en su escritura, el momento de la enunciación, el recuerdo de aquella noche con su amada y la evocación, pero los tres se comunican por medio de la música, cada trance del narrador proviene del vals mismo. En su crónica, Gutiérrez Nájera se desvía un poco al concentrarse sólo en la música como expresión, pero sobre todo porque se refiere al libro *Ce que dit la musique* y confiesa que no cree que las obras musicales le digan lo mismo a todas las personas, pues “[La] Favorita, por ejemplo, no puede hablar a esa escritora ilustre de lo que me habla a mí”, dice. Y pasa a una descripción de la que para él “en el repertorio de Donizetti, si no la obra más bella, ésta es la más elegante y distinguida”.

En la siguiente sección el cronista sólo usa el nivel de la evocación. La ópera se convierte en un paisaje, es un cauce que refleja el cielo, lo que inicia como una imagen puramente visual se transforma en olfativa cuando las estrellas devienen botones de azahar. El tacto también interviene cuando la prosopopeya da sensaciones a la fronda:

[...] La melodía corre por ella mansamente, como los ríos en noche quieta. ¡Cuántas estrellas va copiando! ¡Cuántos botones de azahar lleva en las ondas! Luego la fronda se estremece de frío; las nubes se vuelven transparentes, diáfanas, y un rayo de luna viste de plata el cono trunco de marmórea sepultura. ¿Qué voz canta? No es la del ruiseñor, no es ya la de Leonora... es la de la alondra que anuncia el día nublado de la muerte. Entreabriendo las hojas trémulas, brotando de los cálices intactos, ya coronados de rocío, surge un silfo de alitas de cristal, un espíritu gentil hecho de sueños.

Al final, la música de nuevo se transforma, es “un silfo de alitas de cristal”, que

Va a quebrarse al primer roce; va a deshacerse si lo toca el viento. Es su cuerpo como de hilos de la Virgen, y son sus ojos como de luciérnagas. Pero no se quiebra, no se deshace, no se rompe. Sube límpido y puro, y no oímos, vemos arrodillados su ascensión. ¿No es nuestra esa plegaria? ¿No es la que alzaron nuestros ensueños a la hora del amor? ¡Ah, sí, ya volvemos a amar, ya sentimos que nos envuelve incienso místico; pasa la doncella de traje blanco y ojos pensativos, la *pensierosa* inmaculada y triste, y hasta las hojas amarillas y marchitas, cantan cuando las toca ella con pie leve! ¡Oh, espíritu de ayer, ya estás aquí!

Como puede notarse precisamente el juego de sensaciones obliga al escritor a darle al texto una complejidad mayor de recursos que le permitan transmitir su visión del arte. De igual manera Casal, presenciando un pequeño evento a beneficio del joven Miguel Valentín, para cultivar su voz en Italia, realiza una breve crónica de lo que presenció.

Desde que preludeó al final de la primera tanda, oculta entre bastidores la arrobadora serenata de *El Trovador*, el silencio más profundo se esparció en la sala, donde resonaban las notas robustas de su potente voz. Mientras ésta se oía, el aplauso aleteaba, como pájaro aprisionado, entre todas las manos. Apenas terminó, numerosos espectadores de pie sobre los asientos, los sombreros en el aire y las aclamaciones en los labios, tributaron al joven tenor una de las ovaciones más espontáneas, más estruendosas y más unánimes. No hubo un solo concurrente que dejara de aplaudirlo o de vitorearlo [...].

El nuevo tenor posee una voz sonora, voluptuosamente timbrada, de gran extensión. Emitió las notas agudas con pasmosa facilidad. Sólo falta que el arte la despoje de sus defectos naturales.<sup>167</sup>

La voz, como en la puesta en escena de la ópera de manera total, se canta detrás de los bastidores, para dar la sensación de lejanía, pese a ello, la impresión que logra Miguel Valentín con la voz es poderosa. La música de inmediato transforma en seres de su propio reino (signos temporales y musicales) a los sonidos generados por el público. Casal genera una imagen a partir de una comparación y una animalización de las manos. Aunque reconoce que el arte deberá arrancar los defectos naturales de aquella voz.

Como se ha planteado en apartados anteriores, la música juega un papel importante en la estética modernista debido a que, antes que la literatura, la música logró la fusión de las artes por medio de la ópera, siguiendo este fenómeno artístico de cerca, los escritores se apropiaron de la temática, como se ha anotado en este apartado, por medio de dos vertientes, la primera, donde la música es el tema y se describe algún espectáculo musical o los efectos que éste produce sobre el cronista, y, la segunda, donde la música es el estilo de la crónica y de ella toman el ritmo o la forma, así como otros recursos poéticos para conformar una prosa poética. En cualquiera de ambos casos es la evocación de la experiencia estética del narrador por medio de su pensamiento poético.

Sin embargo, debo señalar que el segundo tipo se da mucho más en la lírica de los autores, pues la musicalidad de sus obras poéticas es innegable, y es, a su vez, el quehacer poético que ellos practican el que les brinda tal plasticidad en la prosa. Al mismo tiempo será algo que no se tratará aquí por ser una característica general de la prosa modernista y no privativa de las crónicas de espectáculos.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Hernani, “Veladas teatrales. Nuevo tenor”, en *La Discusión*, año II, núm. 220 (18 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, pp. 80-81; *loc. cit.*, p. 80.

<sup>168</sup> Al decir de Leonore V. Gale, “[la] tendencia rítmica es, pues, representativa de ciertos prosistas modernistas. Pero sería exagerado afirmar que es característica de todos los poemas en prosa modernistas y, más aún, que es un rasgo imprescindible de ellos; pues no siempre los autores de la época se empeñaban tanto en este aspecto evidentemente formal” (L. V. Gale, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, p. 379). Gale también señala varios ejemplos de prosa poética y

Las imágenes físicas de los personajes poco importarán en estas crónicas, se priman otros sentidos por encima de la vista, la cual sólo funcionará para crear imágenes poéticas por medio de las cuales el escritor explique el virtuosismo de la música. En cambio, en el siguiente apartado, será la vista lo que prime la experiencia de los cuadros, es la experiencia estética de museo, de la plástica.



### 3.1.3. ESPACIO: ÁLBUM DE RETRATOS DE ACTUALIDAD

El maquillaje, el peinado y el vestuario de los actores son los principales signos visuales del sistema propuesto por Kowzan que serán revisados aquí. Quizá sea uno de los segmentos menos visitados por los cronistas, debido a que en general sus crónicas apuntan más a los signos espaciotemporales o incluso temporales que a los espaciales, pues éstos sólo incluyen la apariencia externa de los “actores-personajes”, ciertamente esto no abstrae a dichos sujetos de un *cronotopo*, pero justo por la artificialidad de los signos que incluye podría aislarse de su entorno. Sin embargo, notaremos en qué casos los autores mencionan dichos elementos, que, como en los dos apartados anteriores, no están exentos de mezclarse con otros signos ajenos a esta sección.

Ahora bien, en su texto de tema teatral sobre Sofía Alverá, Manuel Gutiérrez Nájera nos lleva detrás de escena, al camerino de la actriz.<sup>169</sup> El narrador quiere mostrarnos a la mujer artista dentro de su hábitat, pero en un día de descanso dentro de lo que para él son las jaulas, los camerinos, en las que los dueños de teatro “suele encarcelar a las aves de paso que le[s] llegan” cada temporada. El cronista domestica la escena, presenta los elementos espaciotemporales, es decir, los sistemas que corresponden a escenografía e iluminación para que veamos entrar a la protagonista, en aquella escena-texto:

Antes, sin embargo, descolguemos de nuestra vieja galería el retrato de la dueña de ese álbum. Pongamos en el candelabro cincelado una docena de bujías color de rosa, y tomemos de la pequeña caja de *acajou* una pluma virgen. Para escribir la semblanza de Sofía es necesario un cambio de escenografía. El biógrafo se despoja del férreo corselete y deja en un rincón la hoja de Toledo, para vestir el ajustado *justa u corps* y colocar la espada de corte del cinturón aristocrático. El guerrero se domestica. ¡Por qué no? Hércules hilaba a los pies de Onfalia.

Una vez en ése ámbito femenino y feminizado, el cronista nos deja ver la belleza de la mujer, al mismo tiempo nos explica y describe las características del sistema espacial: el maquillaje, el vestuario y el peinado; además para él el teatro es el elemento transformador, la belleza proviene de la artificialidad, los signos espaciotemporales, las decoraciones en el escenario, el espacio escénico mismo, son los que le confieren su propia personalidad a las actrices, para finalmente lograr la metamorfosis con efectos sobre

---

<sup>169</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Retrato de Sofía Alverá”, en *El Nacional*, año I, núm. 9 (3 de octubre de 1880), pp. 1-2. Recogido en *Obras III*, pp. 288-290.

ellas, el maquillaje, la magia moderna de la transformación. Un *clown* depende del maquillaje para ser ese alter ego de sí mismo; la mujer requiere el maquillaje para ser ella misma en el teatro y fuera de él:

Podemos observar a nuestro agrado el rostro de Sofía. No es un rostro teatral. Carece de esa hermosura flamenca que hemos convenido en llamar la hermosura de las tablas. Las mujeres de teatro son, por lo común, mujeres de perspectiva; su belleza es el resultado de una complicidad del algodón y el colorete. La actriz fuera del teatro es como el pájaro que anda. En las tablas es el pájaro que canta y que vuela. El sol de las bambalinas acentúa y suaviza la hermosura juvenil: le da todo el brillo del Correggio y toda la deliciosa sombra prudhonesca. Los astrólogos hablan de ciertos planetas de más ardiente temperatura que el nuestro, y donde la noche y el sueño son desconocidos. El teatro es esa estrella lejana. Allí el corazón late más aprisa, la vida es doble, las pasiones combaten y se rompen. Los bastidores tienen un secreto encantamiento que, a los más razonables, les produce vértigo. Pero, fuera de ellos, la mujer de teatro se metamorfosea. Como Venus Anfitrite surge de la espuma, la artista nace en la concha de su tocador. María Aimée, que es en las tablas una diosa de directorio, fuera de ellas parece una brigadiera retirada.

Regresa a Sofía Alverá y nos dice que ella “es una actriz al natural”, “una mujer de nieve teñida por el sol y coronada por hilos sutilísimos de champagne en forma de cabello”. Ella no es un ser artificial, por tanto, el teatro en el que participa no es el drama que implique mucho movimiento y mucha escenografía, pues Sofía “no ahueca la voz en las escenas dramáticas, ni tampoco lloriquea”.

El narrador termina lo que llama una petición de biografía disculpándose, pues “la biografía de una mujer honrada debe ser una novela cuyo único lector es el marido”. Así pues, nos deja con elementos que sólo, como indicó en el título, sirven para el retrato de la actriz; son pinceladas ubicadas en el espacio, sin movimiento, no es la Patti desgranando la voz en ríos de perlas, la muchedumbre en movimiento o un espectáculo sucediendo. Sofía Alverá es el símbolo del teatro en reposo, del talento natural y de la mujer sin artificios.<sup>170</sup>

Algo así pasa con el pianista alemán Eugen d’Albert,<sup>171</sup> pues mientras que otros músicos son sacerdotes que offician la misa del iniciado en la experiencia estética, este músico es un autómatas, una caja musical a la cual se le da cuerda, y así lo retrata:

D’Albert, a primera vista, semeja un personaje de Hoffmann. Es joven, como que nació en el 64, pero aquí desde mi butaca, viéndolo a la luz de los focos eléctricos no me parece joven ni tampoco viejo: me

---

<sup>170</sup> Como indicó José Ismael Gutiérrez, “Innovar el molde de la escritura mediante el diálogo entre ambos territorios (el literario y el de las artes visuales y del espacio), iba a ser visto entre los autores renovadores de fin de siglo como una fusión altamente fructífera para dignificación y ennoblecimiento de cada uno de estos ámbitos artísticos” (J. I. Gutiérrez Gutiérrez, “Manuel Gutiérrez Nájera y su doble filiación literaria”, p. 105).

<sup>171</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Sarasate y D’Albert”, en *El Universal*, t. IV, núm. 78 (9 de abril de 1890), pp. 2-3.

parece uno de esos hombres sin edad que llevan su fe de bautismo siempre en blanco. Largo y lacio el cabello, le forma en la cabeza una especie de montera con las orejas. Más que de pianista, tiene traza de consejero, de senescal, de viejo bailío alemán [...]. Es bajo de cuerpo y cuando está en pie, cuando se inclina a dar las gracias al público que lo aplaude, por la rigidez de sus músculos, por la precisión matemática del ángulo que forma con el cuerpo, parece un muñeco, un fantoche perfectísimo, movido por alambres invisibles. Quizá no exista d'Albert en cuerpo y alma. Puede ser que sea un baúl de carne, con su tapa de pelo o astracán y sus dos botones de vidrio verde figurando ojos, en el que guardaron sus sonatas, sus conciertos y sus sinfonías Beethoven, Bach y Schumann.

[...]

Tal vez está ligada su vida a ese instrumento, como la vida de aquella Antonia, que creó la extraña fantasía de Hoffmann, estaba unida por estrecho lazo a la del violín de Cremona.

[...]

Pone él las manos en las teclas y se diría que las pone en una máquina eléctrica. Resucita, anímase, ya vive el autómatas, pero con una vida misteriosa, extraordinaria, nocturna, artificial, calenturienta. Este hombre, a lo que parece, sólo existe de veras cuando tiene fiebre.

Después de recrear la figura de d'Albert, el cronista sigue con sus gestos, su mímica. El pianista “aporrea el piano”, tiene amores salvajes con la música, ya se mueve como rana electrificada o como gato amarrado, pega su rostro al teclado “como viejo ciego”, alemán de origen y por tanto falto de la elegancia de Chopin, pero heredero de Rubinstein en la fuerza. Y por fin, Gutiérrez Nájera confiesa “quisiera que a él [Chopin] se parecieran todos los grandes pianistas”. Sin embargo, después de justificar cómo la escuela del norte de Europa ha educado a estos rudos pianistas y pese a no ser su favorito reconoce que:

D'Albert es un gran maestro. El sí que desencadena, propiamente hablando, la armonía; la armonía que libre, con la melena suelta, ruge en el misterio de los bosques; la armonía que llena, como el soplo de un dios, las bóvedas de las grandes catedrales; la armonía que eleva al cielo como una plegaria o como una imprecación el océano; la armonía recia y vigorosa que puede soportar el peso de un pensamiento de Beethoven; la armonía de las grandes batallas, de las grandes tempestades de los grandes conflictos del espíritu.

Después de oír a d'Albert, siento deseos de escribir algo con el mismo título que Victor Hugo puso a una poesía: “En una noche en la que oí el mar sin verlo”.

Para el Duque Job, d'Albert es una caja de música porque su idea de la interpretación musical es una traducción y, por tanto, deben existir diferentes versiones; él en cambio es una fuerza de la naturaleza, no una sensibilidad humana. Sin embargo, una interpretación que reconoció como prodigiosa fue la de Sarasate, pero para lograr eso el artista debe embeberse de “el espíritu del compositor”. No puede hacer una escena con lo que el alemán le ofrece, él es sólo retrato de su escuela, reflejo de otros intérpretes.

Por otro lado, para José Martí, hablar de la vestimenta es hablar de la multitud, ella es la que se viste; por ello, al escribir sobre la fiesta de Decoración en Nueva York,<sup>172</sup> una fiesta pública norteamericana, Martí usa de nuevo la sinécdoque, en este caso es un aparente *cronotopo* cuyo único signo es el espacio donde:

La ciudad parece ponerse uniforme de gala, como los soldados. En las plazas se levantan tribunas embanderadas dónde ver pasar al séquito. Todo es procesión, pabellones, compañías, músicas, gentío en las aceras, calle de cabeza, leguas de ballonetas, desde las faldas de mármol de la catedral de San Patricio en la Quinta Avenida a lo alto de Nueva York hasta Greenwood, el cementerio de los palacios, a los más lejos de Brooklyn.

Es el retrato de un pueblo de fiesta, una masa organizada y sincronizada. Es la ciudad-personaje que se atavía con el nacionalismo estadounidense. Algo similar ocurre en las crónicas de Julián del Casal, bajo el seudónimo de El Conde de Camors, para la revista *La Habana Elegante*, su columna “La Sociedad de la Habana” retrata a la sociedad cubana de su tiempo.<sup>173</sup> Se detiene para crear retratos de aquella sociedad anquilosada, sin alabarla, sin reverenciarla, sólo para mostrar que es una parte más en el escenario de una Habana reprimida y anquilosada, como lo hace al hablar del general Sabas Marín, quien como estatua permanece con una misma expresión:

De frente ancha, surcada de leves arrugas, por donde la calvicie se empieza a abrir paso; de ojos negros, luctuosamente negros, acostumbrados a presenciar los horrores de sangrientos campos de batalla; de nariz irregular, algo abierta, semejante a la de los emperadores romanos; de boca risueña, poco sensual, sombreada por luengos mostachos teñidos; de rostro agradable, bastante cárdeno, como el de toda persona que ha tomado grandes dosis de hierro; de andar lento, mitad por sus achaques, mitad por su naciente obesidad; tal es, en rápido bosquejo, la personalidad física del general Marín.<sup>174</sup>

Como menciona Ángel Augier, “en rápidas y atrevidas pinceladas, [Casal] trazaba los rasgos, nada favorables, de la personalidad física y moral del procónsul y los defectos de su ejecutoria pública. El tono de audaz ironía aplicado al gobernante, iba compensado por la galantería consagrada a la

---

<sup>172</sup> J. Martí, “Matrimonio del presidente Cleveland”, en *La Nación* (Buenos Aires, Argentina, 21 de julio de 1886). Recogido en *En Nueva York*, pp. 653-658.

<sup>173</sup> El 15 de Abril de 1888 se anunció, en la revista *La Habana Elegante*, la publicación de un nuevo libro de Casal que llevaría el mismo nombre de su columna, *La sociedad de La Habana*, el cual constaría de veintiséis capítulos, varios de ellos ya se habían publicado en el semanario desde el 25 de marzo del mismo año. Sin embargo, el plan sólo llegó a nueve entregas, pero tres de ellas correspondían a uno solo dedicado a “La antigua nobleza” (cf. J. del Casal, *Prosas*, I, p. 115). El primer artículo publicado fue el que dedicó al general Sabas Marín.

<sup>174</sup> J. del Casal, “El general Sabas Marín y su familia”, en *Prosas I*, pp. 132-134; *loc. cit.*, p. 132.

familia”,<sup>175</sup> a la que menciona apenas en unas líneas. El escritor apenas da gestos de movilidad a su pintura, pero sólo para hacerlo ver pesado, es el convidado de piedra de andar lento y pesado. La realidad moribunda de la Habana, impuesta como el gobierno interino de Marín, permanece fija en estos elementos espaciales y sólo puede estar contenida en

Los salones del Palacio, notables por sus esplendores pasados, [que] están convertidos en amplios museos de antigüedades. Ya no se celebran, como en tiempos de Serrano, magníficas fiestas, en las cuales se encontraba lo más selecto de nuestra sociedad.

Después de una serie de nombres incluidos en su texto apenas como sombras, pues no existen como actores en aquel teatro, sino como acciones o mecanismos dentro de la sociedad cubana de la época. El Conde de la Reunión se distingue, pues

Parece un héroe de las novelas de Feuillet. Alto, de gallarda presencia, correctamente vestido, marcha de tal manera, que es imposible notarlo sin preguntar quién es. Ha obtenido grandes triunfos mundanos. Como D’Orsay, que hacía llevar su efigie hasta los hombres, cosa que no le perdonaron nunca las mujeres, el conde agrada naturalmente. Es un gran artista a su manera. Admira con su persona, como otros admiran con sus obras.<sup>176</sup>

Semejante a Sabas Marín, una estatua que se observa, una estatua que se acicala a sí misma y permanece quieta, con movimientos imperceptibles, carente de acciones; un retrato de la política cubana de aquella época. Ésta es la forma en que Casal se muestra a sí mismo viendo el mundo como un espectador consciente y no lejano; dejando de lado aquel prejuicio del escritor que mira todo desde su “torre de marfil”, intocable, sólo creando paraísos artificiales. Se sumerge en “La antigua nobleza” para verla como un cuadro fijo en la memoria, cuyo escenario, mejor dicho escenografía es el propio teatro mientras se presenta *Théodora* de Victorien Sardou:

Una noche inolvidable, mientras Sarah Bernhardt, la idolatrada trágica, prendido el manto imperial, recamado de gruesos zafiros, caracterizaba magistralmente, en nuestro gran teatro, a la emperatriz Teodora; vimos entrar, en palco inmediato a nuestra butaca, una dama de noble presencia, acompañada de dos señoritas. Aquella señora de rostro blanco, ligeramente sonrosado, semejante a nieve ensolecida; de ojos azules, de un azul desvanecido, velados por leves sombras de tristeza; y de cabellos blondos, artísticamente rizados, como el de las antiguas damas venecianas; llevaba un rico traje de seda negro, con lujosos adornos,

---

<sup>175</sup> A. Augier, “Prólogo” a *Páginas de vida...*, p. XXXIX.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 138.

que hacía resaltar sus naturales encantos. Algunas joyas centelleaban en su cuello torneado y en sus mórbidos brazos. Benévola sonrisa vagaba por sus labios encarnados.<sup>177</sup>

Nuevamente, los rasgos que resalta Casal son espaciales: el peinado, el maquillaje y el vestuario, aunque apenas en movimiento y con un ligero gesto; señales si acaso del momento en que aquella mujer quedó inmortalizada en su prosa. En estas crónicas casalianas, parece que las mujeres que elige describir con más detalle cobran sentido y encuentran su hábitat natural en el teatro y los festejos; es decir, los escenarios: su espacio y la artificialidad: su característica, parecen siempre algo más de lo que son:

La condesa de Jibacoa, madre del conde, parecía una dama de la corte de Luis XV. Encantadora mujer de mundo, hermosa, espiritualmente galante, dominada por todos los gustos y todos los refinamientos, sabía encantar a los que los trataban. Era dueña de magníficas alhajas. Se han hecho célebres su deslumbrante cinturón de diamantes y sus valiosos grilletes de oro, esmaltados de piedras preciosas. Aún nos parece verla, con sus ojos verde mar y sus cabellos rubios, recorrer triunfalmente, en soberbia carroza, tirada por ocho parejas a la gran Dumont, el paseo de carnaval. Al pasar entre las filas enmascaradas, precedida de un séquito de numerosos amigos, hacía pensar en las antiguas reinas que entraban, por primera vez, en el país conquistado.<sup>178</sup>

[...]

La condesa de Buena Vista, heredera del condado de O'Reilly y del marquesado de San Felipe y Santiago, es la flor más hermosa de nuestro parterre aristocrático. Alta, de rostro blanco, teñido de rosa por el pudor ligeramente azulado por la sangre pura de sus venas, posee todos los encantos, y todas las seducciones. Su voz es de una dulzura penetrante y sus modales son refinados. Cuando se presenta, vestida suntuosamente, con su perfil de diosa y su marcha olímpica, en algún palco de nuestro gran teatro o en alguna fiesta de alta aristocracia, nos hace pensar que la raza de las mujeres de otros tiempos no se ha extinguido todavía. Además de su hermosura, posee una inteligencia superior. Tiene también las generosidades espontáneas de las grandes almas. Ha dado pruebas de generosidad legendaria y de su delicadeza natural, que están por encima de todos nuestros elogios. Sólo le encontramos un defecto: su excesiva modestia.<sup>179</sup>

Uno más de los capítulos del libro de Casal sobre la sociedad habanera que jamás vio la luz, fue el de “Bustos femeninos”, título bajo el cual el cubano publicó tres fragmentos que se anunciaban como “bustos femeninos tomados del libro *La Sociedad de la Habana* que está terminando su autor y que se encuentra en el capítulo de *El Gran Mundo*, al lado de otros muchos que la obra dará oportunamente a conocer”.<sup>180</sup> En estos “bustos” se puede observar, más allá de cualquier intención de posicionamiento social que el autor pudiera tener, una intención descriptiva más apegada al estilo poético casaliano con

---

<sup>177</sup> J. del Casal, “La antigua nobleza [I]”, en *Prosas*, I, pp. 135-139; *loc. cit.*, p. 135.

<sup>178</sup> J. del Casal, “La antigua nobleza [II]”, en *Prosas*, I, pp. 139-141; *loc. cit.*, p. 140.

<sup>179</sup> J. del Casal, “La antigua nobleza [III]”, en *op. cit.*, pp. 142-145; *loc. cit.*, p. 142.

<sup>180</sup> J. del Casal, “Bustos femeninos”, en *La Habana Elegante* (26 de mayo de 1889). Recogido en *Prosas*, I, pp. 156-157; *loc. cit.*, p. 156.

sus “naturales dotes plásticas” y tan cercano al “policromismo descriptivo de los parnasianos”.<sup>181</sup>

Comenzando por Catalina Varona que

[...] Parece una de esas bellezas que el mágico pincel de Carolus-Duran, el pintor ideal de la Venus moderna, se complace en reclinar voluptuosamente sobre cojines de seda, bordados de oro, con la mirada perdida en el mundo de los ensueños, poblado de místicos perfumes y de armonías misteriosas.

Para continuar con el retrato de Concepción Rodríguez Navarrete, quien

[...] posee, como la princesa Bariantsky, el don maravilloso de no envejecer. Conserva siempre su cabeza heráldica, coronada de cabellos negros, donde sus peinetas artísticas, como flores acuáticas, en lago oscuro, elevan gallardamente, sus conchas cinceladas; su rostro blanco, con blancuras rosáceas, iluminado por sus ojos brillantes, llenos de fuego de la juventud; sus espalda mórbidas de amplitud real, hechas para recibir las caricias de la seda y brillar bajo la transparencia crepuscular de los encajes y sus brazos esculturales, donde los brazaletes se enroscan, como sierpes de oro mostrando el dorso esmaltado de rubíes, zafiros y diamantes. Su figura es digna del mármol.

Finalmente, el último medallón lo ocupa América Goicuría de Farrés, quien:

[...] reúne las tres condiciones en la mujer: gracia, belleza e idealidad. Siempre está encantadora, con sus ojos negros, luctuosamente negros, flameantes de pasión. Nunca hemos visto tan hermosos ojos. Hasta cuando baja los párpados fulgura todavía el fuego de sus pupilas. Sus miradas se deslizan en el fondo de las almas, como rayos de sol, en lóbrega caverna, disipando la bruma de los recuerdos, el frío de las ilusiones muertas y la sombra tenebrosa de las inquietudes del porvenir. Nada es antigua en esta mujer: todo respira el modernismo. Su temperamento nervioso, propio de las mujeres refinadas, la impulsa a ser activa, energética y espiritual. Es una de las primeras estrellas del firmamento mundano.

Estas mujeres se tornan plásticas y escultóricas, son retratos tridimensionales de sí mismas. Las características espaciales de pronto saltan a lo espaciotemporal para incluir accesorios, decorado e iluminación.<sup>182</sup> Resulta verdaderamente contrastante que, pese al gusto de los autores por realizar este tipo de descripciones, Manuel Gutiérrez Nájera se muestre en contra de los retratos fotográficos, pues cuando apenas se anunciaba la aparición de Sarah Bernhard en los teatros mexicanos:

[...] Ya comienzan a exhibirse en los escaparates los retratos de la egregia actriz. Allí está, flaca y nerviosa, como si todo su cuerpo estuviera formado con cuerdas de lira! Sarah Bernhard, para anunciarse,

---

<sup>181</sup> José María Monner Sans, “III. La iniciación del poeta”, en *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano*, pp. 40-48; *loc. cit.*, p. 47.

<sup>182</sup> El mismo Casal confiesa que “para hacer un buen retrato, el artista digno de este nombre debe reproducir, no sólo la figura que tiene ante sus ojos, sino el espíritu que la anima, haciendo ambas cosas visibles a los profanos” (“Armando Menocal: Nuevos retratos”, en *Prosas II*, p. 63).

no debería exhibir el retrato de su cuerpo, sino el retrato de su genio. Por desgracia, todavía Edison no descubre este género de fotografía.<sup>183</sup>

Para el cronista mexicano el gran problema de las fotografías es que reflejan de manera fiel el físico, pero sin alma y son usadas como “avisos de carne semejantes a las galantinas que ponen en su aparador los tocineros”. Pero, para retratar a la belleza y al artista, éste debe buscar grandes temas y no sólo figuras, pues “el retrato del hombre es la obra o el hecho: la pincelada, el verso, la victoria. Bien está que el litógrafo, el estatuario o el pintor pasen al lienzo, al bronce o a la piedra, la figura de los insignes y los grandes”.<sup>184</sup>

Así, cuando Julián del Casal confiesa que se encontraba buscando

[...] por los rincones de mi cerebro, asunto para esta crónica, sentí surgir del fondo de mi memoria, con la tristeza del recuerdo y el esplendor de la distancia, como bandada de cisnes, en noche sombría, de las ondas oscuras de un lago, al furor ambarino de la luna, el recuerdo fugaz de días anteriores, pasados en compañía de la más hermosa, de la más altiva, de la más encantadora y de la más espiritual de las mujeres.<sup>185</sup>

No viene a él la imagen de la mujer sólo por su belleza, sino por sus “asombrosas cualidades”, pero ¿realmente muestra cuáles son éstas cualidades que deberán ir subordinadas a la descripción de su persona? El retrato de aquella fémina en realidad está formado por símiles y metáforas que no dejan ver demasiado de su personalidad:

Tenía el desarrollo de la rosa abierta, próxima a caer del tallo, pero exhalando todavía su perfume primaveral, su cuerpo ostentaba la majestad que impone y la elegancia que seduce. La naturaleza le había regalado una cabellera oscura, rizada por sí sola, como las ondas marinas, que caía majestuosamente sobre sus espaldas; unos ojos negros y rasgados, con el brillo del terciopelo, húmedos de voluptuosidad; una boca pequeña, de labios purpúreos y sonrisa maliciosa, iluminada por el brillo de sus dientes nacarados; y una barba correcta, cubierta de finísimo vello, como la corteza del albérrchigo, donde se acentuaba su energía atemperada por la gracia y la delicadeza femenina. Su fisonomía inteligente, adivinaba los más recónditos pensamientos de sus interlocutores. Y de toda su persona, como de un cofre de madera preciosa, acabado de abrir, emanaba ese perfume enervante y confuso, desprendido de su piel aterciopelada, de sus encajes

---

<sup>183</sup> El Duque Job, “Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal*, t. II, núm. 292 (14 de febrero de 1886), p. 1. Recogido en ..., *Obras VI*, pp. 109-112; *loc. cit.*, p. 110.

<sup>184</sup> M. Gutiérrez Nájera, “Retratos y biografías”, en *La Libertad*, año VI, núm. 236 (17 de octubre de 1883), p. 1. Recogido en ..., *Obras IX*, pp. 197-205; *loc. cit.*, p. 201.

<sup>185</sup> Julián del Casal, “Crónica”, en *El Fígaro*, año V, núm. 20 (2 de junio de 1889), p. 7. Recogido en *Prosas I*, pp. 163-165; *loc. cit.*, p. 163.



primorosos y de sus esencias sutiles ya evaporadas, ese perfume de mujer elegante, que embriaga como un vino exquisito y se infiltra por los poros de nuestra carne sensual.<sup>186</sup>

De modo que la dama no es más de lo que su apariencia deja ver, sino un “cofre de madera preciosa” que se llena con lo que el espectador contempla y se configura con signos espaciales; su casa, en cambio, lo hace con signos espaciotemporales dignos de un museo (accesorio, decorado e iluminación).

Su saloncito, mezcla de alcoba elegante y de estudio pictórico, se abría al frente de un jardín, sombreado de árboles y de plantas floridas. Ofrecía un conjunto bastante original. Fino papel de color gris perla, rameado de flores otoñales, cubría la desnudez de las paredes, anchas cortinas, de un rojo sombrío, colgaban de las ventanas copiando en su transparencia la silueta robusta de los árboles hojosos. Una lámpara de bronce, con esmaltes japoneses, compuesta de tres luces, arrojaba su límpida claridad, cuyo brillo atenuaban las pantallas de matices pálidos, que coronaban los globos de cristal.<sup>187</sup>

Mientras el cronista gira su mirada en aquella escenografía, no se distingue si ella es la coleccionista o parte de la colección en aquel espacio íntimo; todo bajo el efecto del retrato dentro del retrato:

[...] En un ángulo del salón, sobre un caballete de madera, incrustado de bronce, descansaba el retrato de aquella mujer, vestida de japonesa, con su peinado alto, atravesado de horquillas de oro, bajo el quitasol abierto, pintado de cigüeñas y de mariposas. En otro extremo, una planta tropical, en un vaso japonés, abría el abanico de sus hojas verdes. Un piano abierto despojado de la simana de seda roja, bordada de oro, mostraba la blancura de sus teclas. Espejos venecianos, con marcos bronceados, donde revoloteaban ligeros amorcillos; jarrones de porcelana chinesca ornados de dragones y quimeras; mesas de laca, incrustadas de nácar, cubiertas de un pueblo de estatuillas; todo lo que la mente sueña, el arte encanta y la riqueza proporciona se hallaba colocado, como por manos de rubí, en aquel lugar.<sup>188</sup>

En una suerte de tiempo estático, los objetos se mantienen presentes, mientras ella, la del retrato puesto en escena, cobra dimensionalidad cuando los espectadores hacen uso de sus sentidos para percibirla, objeto del deseo, pero también de la más absoluta contemplación:

Allí, en aquella estancia, donde se respiraban, como en adorado santuario, perfumes enervantes, recibía a sus admiradores. Vestida elegantemente, con su traje de castellana, hecho de una bata de gasa blanca, sujeta con un cinturón imperial, sobre la cual caía una polonesa de seda, bordada de flores, sin abrocharse por delante; se colocaba indolentemente en ancha otomana, entre cojines perfumados, mostrando su lindo pieccecito, cubierto de medias finísimas, sobre una banqueta de terciopelo azul, guarnecida de flecos de oro. Parecía una reina de los antiguos decamerones. Su cetro era un abanico de plumas, polvoreado de chispas de piedras preciosas. Un ramillete de flores, colocado en su seno, se deshojaba lentamente, al compás de sus movimientos, arrojando sobre la delantera blanca de su traje una lluvia perfumada de pétalos rosáceos, carmíneos y morados. Y las horas pasaban, aladas y alegres, en tan deliciosa compañía, hablando de todo,

---

<sup>186</sup> *Idem.*

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 163-164.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 164.

hasta de los temas más peligrosos, que ella bordaba de anécdotas interesantes, de pudores exquisitos, de variaciones oportunas y de reticencias encantadoras.<sup>189</sup>

El tiempo recobra de nuevo su paso, ligero y rápido cuando la mujer se expresa y conversa con aquellos que la contemplan. De igual forma, al presenciar en el coliseo de Tacón el espectáculo de las hermanas Joran y la señorita Ina Lasson, el cronista se encuentra con damas norteamericanas que, a diferencia de los desagradables payasos compatriotas suyos, logran una impresión más vívida en él, sobre todo la señorita Lasson:

Junto a las hermanas Joran se halla también la señorita Ina Lasson, uno de los tipos más finos, más hermosos y más encantadores que se puede soñar. Ostenta la hermosura inmaculada de las vírgenes del Norte y la gracia encantadora de una parisiense de nuestros días. Viéndola surgir, con su cuerpo elegantísimo hecho de gracia, donosura y esbeltez; con sus ojos verdes, enigmáticos y puros, como los lagos en que sólo viven los cisnes; con sus cabellos blondos, alborotados en la nuca fragante y sonrosada; y con su corpiño abierto, en forma de corazón, dejando ver el principio del seno, firme, redondo y alabastrino; se cree uno hallar en presencia de una heroína de Poe, el poeta que ha creado los tipos más ideales de mujer. Dotada de encantadora modestia, se hace admirar de todos. Tiene la pureza de un verso de Goethe, su poeta favorito. Hay algo en ella de puritano y angélico que impone respeto y admiración. Dentro de algunos años, porque es muy joven todavía, si continúa cultivando sus prodigiosas facultades, está llamada a brillar, no en la escena de un teatro público, sino en los salones de un monarca artista, donde recibirá los homenajes de una corte grandiosa, como la de Weimar, compuesta de hombres eminentes y mujeres nada vulgares.<sup>190</sup>

Con analogías y comparaciones recrea los signos espaciales que configuran a la mujer en escena, el escenario ha desaparecido para dejarla en primer plano, su mismo cuerpo deviene una galería de pequeñas obras de arte que estimulan los sentidos. Por su parte, José Martí parte de una exhibición de abanicos, los cuales generalmente forman parte del vestuario de los actores, pero en su crónica se convierten en actores en una suerte de sinécdoque:

La cosa más pequeña, insignificante en sí, adquiere valor sumo, como símbolo de tiempo. El espíritu de los hombres, afectado de uno o de otro modo, según las influencias que en él actúan, se refleja con todos sus accidentes en cada uno de los objetos que imagina para el adorno o para el uso. El pueblo chino, replegado en sí, libre de las grandes y borrascosas ocupaciones que traen el comercio íntimo y la marcha acorde con los demás pueblos de la tierra, con tiempo sobrado, y sin fecundos fines públicos a que consagrar su actividad –hará encaje sutil del marfil duro, y lo calará y lo bordará con arte tanta, que no habrá hoja de árbol más flexible que un abanico chino. –En los tiempos de Luis XIV y de Luis XV, en que la virtud llegó a parecer imbécil, y el crimen sólo empleo digno de las gentes de buen tono; en aquellos tiempos abominables y seductores, en que una mujer, acabada de vivir, era como esos duraznos apetitosos

---

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> Hernani, “Veladas teatrales. La señorita Ina Lasson y las Hermanas Joran”, en *La Discusión*, año II, núm. 218 (4 de marzo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, pp. 65-66.

que caen en manos de una clase en la escuela, y muestran en su piel mustia dentelladas de todos los hambrientos escolares; en aquellos tiempos de perfume y olvido, de hermosura y embriaguez, de infamia y gracia, no hay abanico que, ya en seda ya en papel, no muestre travesuras risueñas o mitológicos deleites de amores.<sup>191</sup>

En ese pequeño mundo del *bric-à-brac*, que ya había sido mencionado, el abanico es el rey, pues es una extensión del cuerpo y, por tanto, del deseo. En él mismo se contienen los espectáculos o si se quiere lo espectaculariza todo:

Y en nuestros tiempos, –en que el abanico es acaso más bello y elegante, ya que no más rico y laboreado que en época alguna, –la vida de arrebatos y de colores, la vida de teatros y de circos, la vida de zozobras y novedades, que hace, en las cosas bellas, volver los ojos con frecuencia a lo pasado–, palpita, envuelta en luz y pintada a ráfagas, en los paisajes amplios y lujosos de los abanicos que la incitan y ocultan.

Cada uno es un pequeño vestigio de la sociedad a la que representa, un retrato de sus artes, de sus riquezas y de sus propios defectos. Retratos de *prima donna* que se presentaran en escaparates tal como Gutiérrez Nájera menciona en sus propios textos. Martí confiesa su acomodo sin orden, una Babilonia de los abanicos que lo mismo tienen cubanos que españoles, de carey que de concha nácar. La pintura sin valor y lo más esforzado de los genios artísticos. Sin embargo,

Los abanicos estaban siempre llenos de miradas. Valla viva oponían al observador indiferente las visitantes ansiosas. Cuál preferiría un Luis Leloir; cuál un torero, de garboso vestido verde y plata, matizado de sangre; cuál unas grandes rosas, de una francesa que las pinta bien; cuál encomiaba un fogosísimo *détaile*, de tal modo perfecto, que pintando una carrera de caballos, no parece paisaje de abanico, sino extenso campo: por cierto que esta joya valiosa pertenece a una dama de nuestra raza, la Sra. Delmonte. Se ve en él la distancia entre los postes; se toma parte en la pasión que anima a los rostros de los competidores; podía ponerse en cifra la distancia que cada un caballo saca al otro. Los caballos se ven de frente, lo que aumenta la dificultad, y el triunfo; pero por parte magno del pintor, que sabe que cada ápice de una obra artística debe estar hecho en atención a su tendencia y conjunto, los caballos, que parece que arrancan de un centro común, se esparcen y abren al saltar la cerca, como se extiende al abrirse el abanico.<sup>192</sup>

La transfiguración sucede con la mirada del cronista-espectador, que al ver las escenas en ellos, transforma al vestuario-protagonista en el escenario de una obra. El efecto contrario de lo hecho por Gutiérrez Nájera con las carreras de caballos, pues él transforma la acción en objeto del decorado, un

---

<sup>191</sup> José Martí, “Los abanicos en la exhibición Bartholdi”, en *La América* (Nueva York, enero de 1884). Recogido en *Obras completas* (1975), t. 19, pp. 297-300.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 298.

biombo. Sin embargo, José Juan Tablada, hace del año que muere un escenario y a la vez una personificación en una de sus crónicas “Dominicales”.

Allá queda el viejo burgo ruidoso, el empolvado camino, la triste selva disecada del invierno. ¡Qué montón de ruinas! ¡Qué triste hacimiento de arquitecturas derrumbadas y de arboles abatidos! El año que muere parece un teatro vacío y silencioso, un teatro abandonado cuya penumbrosa tristeza no guarda ni un eco, ni un vestigio de las tempestuosas tragedias, de las sonoras óperas o de las jubilosas comedias...<sup>193</sup>

El escritor alude a la memoria de sus lectoras, a los referentes cercanos y con ellos logra una prosopopeya, el teatro mismo está triste. Y con estos signos en apariencia espaciotemporales, logra la transformación de ellos en espaciales, pues no habla de la sala como si de un escenario se tratara, sino de un lienzo, el vestido del lugar:

¿No os parece, lectoras, que el año que hemos dejado atrás es algo tan triste como un salón de baile abandonado? Hace un momento que en este recinto brillaban las luces y las orquestas estallaban en lánguidas y ruidosas armonías. Al contemplar tantas hermosuras, los pajes y los caballeros palidecían de amor en los tapices, las flores se reclinaban sobre el áureo borde de los tibores, las bujías avivaban sus pupilas radiantes... Y ahora flota un pesado silencio en el aula del muerto festival; la fría luz de alba entra furtivamente por las puertas entrecerradas glaciando con un barniz de hielo las alfombras y los cuadros, los muebles y los cortinajes; las flores ya no riegan perfumes; derraman misteriosos olores de princesas embalsamadas. Aquel gran pétalo de rosa caído sobre la alfombra parece una de las alas arrancadas a una ilusión que no pudo volar...

La temporalidad se ha derrumbado a causa de la falta de movimiento y de sonidos, pese a que los otros sentidos permanecen, la ausencia de luz los atenúa, es un “¡triste salón paladino! Logia muda y pavorosa, antes musicalmente sonora, voluptuosamente perfumada, llena de brillantes decoraciones y poblada por la hermosura y por la gracia”. Lo que era un palacio, ahora es un traje vacío donde:

Aquel guante color de marfil, olvidado sobre el tapiz policromo del sitial, parece el cuerpo pálido de una ninfa que sucumbió asfixiada entre la floración de una primavera, y el gran silencio cae omnipotente como un agobiador sudario sobre la loca y fugitiva alegría.

De nuevo será la memoria la que permita a la lectora devolverle las claridades a la escena, con su movimiento y sensaciones, aunque sea de una manera ultraterrena.

Pero entre los muros agrietados de año en ruina hay toques luminosos al recuerdo –ese parásito del pasado– trepa como una temblorosa parietaria, y hay hiedras que se enlazan con abrazos de amor

---

<sup>193</sup> José Juan Tablada, “Dominicales”, en *El Universal*, t. XIV, segunda época, núm. 2 (3 de enero de 1897), p. 1.

desesperado al marco de los ojivos y al fuste yacente de las columnas rotas. En esas ruinas, como en los mudos castillos de la legendaria Escocia, desatan las memorias su ronda fantomática, su inquietante danza espectral y esa vida de ultratumba, llena de arcaicos aromas y de largos rayos de luna, la negra majestad de las piedras umbrosas, de los fríos mármoles tapizados de musgo.

Y con una pequeña nota, el cronista cambia de tema a algo más actual, dejando de lado las imágenes del pasado: “noto que como un búho he estado mucho tiempo sobre las ruinas. Y ahora lectoras hablemos de otras cosas”.

Otro grupo de crónicas que es importante mencionar son los “Croquis femeninos” de Julián del Casal, los cuales presentan rasgos pictóricos bien definidos desde el título mismo, no es sólo el escritor paseante, sino el que retrata su entorno,<sup>194</sup> por ello estos textos son claros herederos de la escritura baudelairiana, pues se lee en *Le Peintre de la vie moderne*:

Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus l'artiste y mettra de beauté, plus l'œuvre sera précieuse ; mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vitesse d'exécution.<sup>195</sup>

Así, estas mujeres-esbozo son presentadas por el cronista como si se tratara de representaciones en el museo de lo cotidiano, cuadros vistos por el *flâneur* “durante esos paseos largos como el día o breves como el crepúsculo”,

Muchos días, al caer la tarde, experimento el deseo de vagar solo por las calles lejanas, desiertas y silenciosas, donde no se escucha el ruido de los carruajes, donde no se encuentran ciertas gentes y donde las doncellas se asoman a las rejas de las ventanas, con el busto ornado de rosas y el abanico abierto, entre las manos, esperando al hombre que habrá de liberarlas de las tiranías parternales. Andando largo tiempo, los nervios se adormecen, el hastío se acerca y hasta se siente un poco más de amor a la humanidad.<sup>196</sup>

En aquellos interiores, tal como Gutiérrez Nájera lo hizo en su viaje en tranvía, el cronista casaliano imagina historias a partir de los interiores ajenos, donde los signos espaciotemporales se manifiestan en un escenario estático envuelto en sensaciones:

Una casa sencilla, nueva y pequeña [con su fachada elegante y con su decorado], digna de engastarse, como perla arquitectónica, en la cadena de palacios del barrio más aristocrático de la capital. Tiene el

---

<sup>194</sup> Cf. D. Cuvardic García, “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas”, pp.60-61.

<sup>195</sup> C. Baudelaire, “II. Le croquis de mœurs”, en *Le peintre de la vie moderne*, pp. 41-42, *loc. cit.*, p. 41.

<sup>196</sup> Hernani, “Croquis femenino (fragmentos)” en *La Discusión*, año II, núm. 273 (12 de mayo de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, p. 125-126; *loc. cit.*, p. 125.

perfume de un cofre y la apariencia de un santuario consagrado a la voluptuosidad. Parece ornada como el hotel de Pinodan, para favorecer las sugerencias del opio tomado a grandes dosis. Tras de sus persianas blancas, horizontalmente plegadas, he visto muchas veces, como una flor de carne en fantástico invernadero, la figura lánguida, nerviosa y espiritual de una mujer arrobadora, de una de esas mujeres de la raza de las de Bizancio, consumidas y poetizadas por la anemia, por la tisis o por los deleites incesantes del placer.<sup>197</sup>

Caracterizada por el cronista con los signos espaciales de su traje, esta mujer atraviesa casi imperceptiblemente la sala al momento de ser observada, aparece como estática en un asiento con “un traje de gasa blanca guarnecido de encajes y estrellado de violetas. A pesar de que salía de su alcoba, mostraba un devocionario de nácar entre sus dedos finos, largos y satinados. Salvo dos amatistas que dormían en la concha rosada de sus rejas, no se veía ninguna joya en su cuerpo”. Desde la mirada del narrador los imperceptibles movimientos de aquella figura quedan atrapados caracterizados con la frase de Baudelaire: “La fría majestad de la mujer estéril”. Con la simple mención del último verso del soneto XXVII de *Les Fleurs du Mal*, Casal añade una serie de signos al texto que no contendría de otra forma; la descrita es una y todas las mujeres a su vez, mujer símbolo:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,  
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,  
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,  
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,  
Comme les longs réseaux de la houle des mers,  
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
La froide majesté de la femme stérile.<sup>198</sup>

Tras mencionar la cita, el narrador explica: “Entonces pude observarla mejor”, como si hubiera sido reconocida de entre todas las otras damas: “Bajo la nube rizada de cabellos rubios que cubría la blancura nacarada de su frente, se abrían sus ojos garzos, soñadores y melancólicos, bañados de ternura y

---

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> C. Baudelaire, “XXVII”, en *Las flores del mal*, pp. 156-157; *loc. cit.*, p. 156.

humedecidos de voluptuosidad”. Que con su voz “suave misteriosa y musical” encanta como una sirena a los hombres para perderlos y “llevarlos a la tumba en corto número de días”, pues ella “no ambiciona ya más que pasar la vida entre los esplendores del fausto, el arte y la civilización”. Como ya se dijo, es la mujer símbolo, de la perfección y belleza tal vez, como Helena de Troya, ya que pese a perder a los hombres:

Para ella es que han hecho las telas riquísimas que ocultan celosamente los encantos de su cuerpo; las joyas que deslumbran las miradas; los perfumes que engendran ensueños voluptuosos; los baños de leche que satinan la piel; los divanes olorosos que invitan a la pereza; las colgaduras de terciopelo que ahogan todos los ruidos; las novelas psicológicas que hacen soñar; y los versos decadentes que repercuten en el corazón.<sup>199</sup>

La figura femenina en esta crónica refleja la idea del eterno femenino que está ahí para el genio, sin embargo, el artista debe cuidarse de no mirar demasiado tiempo el abismo. Ella, como cuadro vivo, permanece “en medio del lujo que la rodea, marco digno de su belleza, [donde] recibe todas las noches las visitas de algunos artistas, especialmente a los que se dedican al arte de la rima”. En el segundo de estos croquis femeninos se presenta otra faceta de este personaje-símbolo, al que el narrador ve pasear en su carruaje como una imagen móvil:

Viéndola pasar, por nuestras calles tumultuosas, reclinada muellemente sobre el cojín de raso negro, bordado de oro, que se destaca en uno de los ángulos de su carruaje elegante, diríase que es una Semíramis moderna derribada de su trono y que ha venido a olvidar entre los esplendores naturales del nuevo mundo, la imagen torturadora de su Asiria perdida.<sup>200</sup>

Una mención, la de la mítica reina asiria, caracteriza también este retrato, la mujer viuda cuyo ánimo se ve mellado por una mezcla entre tristeza, cansancio y enfermedad. Pero

Joven todavía, su hermosura puede rivalizar con la de nuestras más afamadas mundanas. Tiene el desarrollo de la rosa abierta y conserva aún su primitivo olor primaveral. Su cuerpo ostenta la majestad de una diosa y la negligencia de una oriental. Parece que se siente embriagada por los perfumes de invivible pebetero que no se apaga jamás. La naturaleza le ha regalado una cabellera oscura, rizada por sí sola que se desborda, como las ondas de un mar negro, por sus espaldas ambarinas, semejantes a la de Cleopatra; unos ojos sombríos y rasgados, con el brillo del terciopelo, impregnados de languidez; una boca pequeña de labios carnosos, iluminada por el fulgor de sus dientes nacarados; y una barba correcta donde se acentúan

---

<sup>199</sup> Hernani, “Croquis femenino (fragmentos)”, en *Prosas II*, p. 125-126; *loc. cit.*, p. 126.

<sup>200</sup> Hernani, “Croquis femenino” en *La Discusión*, año II, núm. 290 (3 de junio de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, p. 140-142; *loc. cit.*, p. 140.

sus gracias y delicadezas de mujer. De todo su cuerpo emana ese perfume capitoso, delicado y enervante, desprendido de su piel aterciopelada y de sus esencias sutiles, ese perfume de las mujeres elegantes.<sup>201</sup>

Por un lado, en este croquis, Casal reutiliza elementos de una crónica anterior –las descripciones del físico de la mujer y la del entorno con cambios sustanciales que repercutirán en el mensaje final–, en la cual da pinceladas mucho más gruesas e impresionistas, pues en esta descripción elimina la malicia de la mujer, le otorga una sonrisa más amable e intercambia descripciones táctiles por aromas que provienen de su cuerpo.<sup>202</sup> Sin embargo, a diferencia del croquis anterior, en este encontramos una descripción más detallada del entorno o ambiente del retrato, también es un salón, pero en él estarán contemplados los signos espaciotemporales que conforman la escena, no es sólo un busto esculpido para su admiración, o un retrato enmarcado en el salón, sino una pintura rodeada de signos que le proporcionarán mayor profundidad:

Su salón, donde acostumbra recibir a algunos de sus amigos es una especie de estudio pictórico y de alcoba elegante, abierto detrás de un jardín sembrado de arbustos exóticos y plantas delicadas. Ofrece un conjunto encantador. Fino papel de color gris perla, rameado de flores otoñales, cubre la blancura de las paredes. Anchas cortinas de un rojo sombrío bordado de rosas cuelgan de las ventanas, copiando en su transparencia la silueta robusta de los árboles hojosos. Una lámpara de bronce, con esmaltes japoneses, cuelga del techo atenuando el brillo de sus luces globos de cristal de pálido color. En un ángulo, un piano abierto despojado de su manta de seda oriental, ostenta el marfil de sus teclas. Espejos venecianos, con marcos de bronce, ornados con ligeros amorcillos; pieles de tigres arrojadas al pie de olorosos divanes; tibores japoneses, guarnecidos de dragones y quimeras; mesas de laca incrustadas de nácar, cubiertas de un pueblo de estatuitas; óleos admirables, firmados por reputados pintores, todo se encuentra en aquel salón [...].<sup>203</sup>

Al igual que la mujer retratada en “Crónica”, ésta también pertenece a un interior semejante a un *bric-à-brac*, pero el retrato que ella guarda en aquella acumulación de objetos preciosos, no es uno de sí misma, sino de Mural, el general napoleónico que alcanzó tantas victorias. Ella no recobra dimensionalidad por medio de los sentidos, al contrario, permanece estática mirando “tiernamente” el retrato, como si posara para el suyo propio. En su último “Croquis femenino”, escapa de las líneas de los retratos anteriores, es un cuadro con un solo tema, formado por varios cuadros a su vez, un políptico que muestra el día a día de la mujer hastiada:

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>202</sup> Julián del Casal, “Crónica”, en *Prosas I*, pp. 163-165; *loc. cit.*, p. 163.

<sup>203</sup> Hernani, “Croquis femenino”, en Julián del Casal, *Prosas II*, p. 140-142; *loc. cit.*, p. 142.



Apenas entreabre los párpados, rodeados de violáceas aureolas, bajo el pabellón de seda roja, flordelisado de oro, que cuelga de la cabecera de su lecho imperial, donde su cuerpo oculta, entre ondas de encajes, su ligereza nerviosa, su corrección estatuaría y su blancura de rosa té; espárcese los cabellos por las espaldas, álzase las hombreras de su camisa y salta rápidamente sobre la alfombra, aplicando el dedo al botón amarfilado de próximo timbre eléctrico que produce un sonido agudo, lejano, estremecedor.<sup>204</sup>

La escena del desmereamiento es la primera en retratarse con unos signos espaciales particulares (maquillaje, peinado, vestuario), pero al toque del timbre eléctrico la escena se anima y cambia, es la escena del vestidor, ambas igualmente íntimas:

Al oír el retintín, acude la doncella. Y mientras la envuelve en su bata de felpa malva, para conducirla al baño; mientras la sumerge en la bañera de jaspe, donde recobra las fuerzas perdidas en sus noches de insomnio, mientras le frota la piel con esencias orientales; y mientras la retiene ante la luna veneciana de su tocador, para peinarle su cabellera, ceñirle un nuevo traje y colocarle diversas joyas, hasta convertirla en una de esas deidades que, al encontrarlas en la calle, nos hacen volver el rostro, lanzar un grito de asombro, temblar de arriba a abajo y abandonarlo todo por seguir tras sus pasos; ella combina interiormente el programa del día, pensando en las tarjetas que ha de enviar, en las visitas que ha de devolver, en las fiestas a que ha de asistir y, sobre todo, en los objetos que ha de comprar.<sup>205</sup>

Los signos espaciotemporales del decorado le otorgan movilidad y sensaciones táctiles, las acciones son ejecutadas por su doncella, que la frota, retiene, peina, ciñe, coloca y convierte, como si fuera una muñeca estática que debe ser arreglada por otros. El ojo que la describe dice que planea interiormente su día, pero podría estar pensando cualquier cosa.

Esperando el almuerzo, hojea los diarios, dicta órdenes, se arroja en una butaca, se levanta de seguida, corre a mirarse al espejo y se sienta a la mesa al fin. Nada lo encuentra a su gusto. Todo le parece insípido, frío o mal sazonado. Hasta el ramo de flores que acaban de subir del jardín para colocarlo en un búcaro que se levanta en el centro de la mesa, se le antoja que está marchito, deshojado, sin olor. Sólo se reanima al tomar el café. Absorbida la última gota, su cuerpo se yergue, sus mejillas se encienden, sus pupilas chispean y una sonrisa entreabre sus labios purpurinos, dejando ver una sarta de dientes pequeños, nacarados y puntiagudos.<sup>206</sup>

Las sensaciones se acumulan para el segundo cuadro, además de la vista y el tacto, otros sentidos se estimulan, la escena implica aromas y su voz resuena en el oído. Los signos espaciotemporales cambian añadiendo su mímica y movimiento, su voz apenas es un signo de temporalidad que, como el timbre y la

---

<sup>204</sup> Hernani, "Croquis femenino" en *La Discusión*, año II, núm. 294 (9 de junio de 1890). Recogido en Julián del Casal, *Prosas II*, p. 147-148; *loc. cit.*, p. 147.

<sup>205</sup> *Ibidem*, pp. 147-148.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 148.

campanilla, renueva el movimiento. Por fin un cuadro sirve para caracterizar el conjunto “La derrochadora”, su única acción es comprar todo lo contenible por un *bric-à-brac*:

Colocada la capota, echado el velillo sobre la faz y el quitasol de seda entre las manos, emprende entonces su peregrinación a través de los primeros establecimientos de la capital. Nunca va en coche, sino a pie. El movimiento del carruaje excita su sistema nervioso. Y en cada tienda, halla algo nuevo que comprar. Ya es un brazalete regio, digno del brazo de una Leonor de Este; ya un abanico ínfimo, propio de una sirvienta; ya un cuadro antiguo, procedente de una familia arruinada; ya una estatua de yeso, comprada en un bazar; ya una tela magnífica, salida de la mejor fábrica europea. Jamás discute los precios, ni se detiene a examinar el mérito de las cosas. Desde que penetra en un establecimiento, siente algo semejante a un vértigo, que la arrastra de un extremo a otro, le oscurece la razón y le infunde el deseo de llevarse todo lo que mira, palpa o percibe a su alrededor.<sup>207</sup>

La escena con la que se cierra el políptico es la vuelta al espacio interior, con sus signos espaciotemporales, el tiempo se congela de nuevo. Ella se encuentra en ese mundo pletórico de objetos a los que se les unirán los adquiridos, no importa cuántos adquiriera, cuántos destruya o deseche, la mujer siempre está ávida de consumir, padece una de las más modernas enfermedades, “la fiebre del derroche”, y se ve condenada a repetir sin parar el ciclo retratado por el escritor, que si acaso se cuestiona sobre la supuesta enfermedad mental de aquella fémina, también reconoce que todos la padecen.

Y, al regresar a su casa, entretiénese en abrir los paquetes, extraer los objetos y colocarlos en distintos sitios, sustituyendo los nuevos por los viejos, prefiriendo unos, desechando otros, hasta que la pieza decorada tome nuevo aspecto, siquiera sea por algunas horas, puesto que al día siguiente ha de recomenzar la misma peregrinación y la misma faena, sin que se interponga jamás ante su razón el espectro de la miseria que se aproxima, el de la vejez que viene detrás y el de la muerte en un hospital, sin mano amiga que cierre sus ojos, ni ojos piadosos para verter una lágrima en su fosa solitaria.<sup>208</sup>

Como es posible apreciar, pese a la aparente movilidad del personaje en estas escenas, el corte entre un escenario y otro transforma el recorrido en estampas con rápidas pinceladas en las que se encuentran atrapados incluso los gestos de la protagonista. Casal presentará más tarde una reformulación de este texto en “Esbozo de mujer”,<sup>209</sup> apenas unos cambios son perceptibles, en él ambos títulos reflejan el interés del escritor por escribir un texto cercano a la pintura, con pinceladas desdibujadas que reflejaran

---

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> *Idem.*

<sup>209</sup> Julián del Casal, “Esbozo de mujer”, en *La Habana Elegante* (12 de marzo de 1893). Recogido en *Prosas I*, pp. 237-238; *loc. cit.*, p. 238.

lo admirado por él, pero reconocerá en el último texto que el afán consumista de la mujer es provocado en parte por “su ignorancia artística” y “su mal gusto”.

El número de crónicas dedicadas a retratos que sólo utilicen signos espaciales resulta significativamente menor en comparación con aquellas que incluyen algunos signos espaciotemporales; sin embargo, la vista es el sentido que prima en ambas, dando lugar en ocasiones al tacto y al olfato como complementos de la escena. Estos textos tienden más hacia los croquis, los *bric-à-bracs* y la ambientación tipo museo de curiosidades. Generalmente construyen el retrato de un personaje por medio de impresiones sensoriales, el movimiento está ausente casi por completo y en los casos en los que se presenta sólo es como parte de una serie de cuadros que el cronista realiza. La preferencia de Casal por los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire influyó tremendamente este tipo de textos y es el que más recurre a esta forma.

## SUMA CRÍTICA

Al finalizar este recorrido en torno a la crónica modernista de espectáculos queda más que probado su interés como objeto de estudio susceptible de ampliar nuestros conocimientos sobre la estética de fin de siglo. No obstante su importancia, fue hasta hace relativamente poco tiempo que ha sido revisitada, quizá en parte como indica Susana Rotker por tratarse de “un producto híbrido, un producto marginado y marginal”.<sup>1</sup> En buena medida, esto podría deberse a que en él se desvanecen las fronteras que existen entre el periodismo y la literatura. Sin embargo, es precisamente gracias a ese espacio limítrofe, aportado por el medio periodístico, en el que se desdibujan los géneros y se confunden, que los autores encontraron un espacio en el que pudieron trabajar con temas y motivos diferentes a los puramente literarios; al mismo tiempo que ejercitar su pluma impregnándola del cosmopolitismo y eclecticismo modernistas. Este género funcionó además como moneda de cambio para la sobrevivencia de los dos profesionales que nacían en las páginas de los periódicos, el *reporter* y el periodista-literato. Empero, en general los estudios mencionados no habían reparado en la configuración del género, por lo que pareciera que cualquier texto narrativo no literario aparecido en la prensa fuera una crónica. De modo que, los límites imprecisos del objeto de estudio parecían invitar a los críticos a evitar una definición o a incluir todo aquello “semejante” a la crónica en las antologías o, en ocasiones, ambas.

Muchas investigaciones precedentes también analizaron la crónica centrándose sobre todo en la voluntad creativa de los escritores. Un aspecto fundamental de su perspectiva es la importancia de los factores económicos, ya que sabemos que tanto los requerimientos de los editores, como el gusto del público fueron determinantes para la popularidad del género. A pesar del valor de este tipo de acercamientos, queda sin resolución la duda de qué “voluntad creativa” o fin estético llevó a los escritores modernistas a preferir la crónica; asimismo, el interés por las funciones que se habían detectado y primado en este tipo de texto: la informativa y la crítica (literaria, política, económica, social, del momento, etc.), opacaron aún más su carácter estético.

---

<sup>1</sup> S. Rotker, “Capítulo VI. Conclusiones...”, en *Fundación de una escritura*, p. 251 [p. 225].

Así pues, hasta la primera década del siglo XXI no hubo una definición satisfactoria del género. Todo comenzó con Rivera Rodas que, al tomar en cuenta la fragmentación discursiva como algo propio de la crónica, permitió la reconfiguración de su estudio. Sin embargo, debido a que no tomó en cuenta otras características del estilo, la clasificó como “transgénica”; con ello la transformó en un simple puente entre dos géneros, pero sobre todo uno ubicado entre el artículo y el relato.

Como se ha repetido en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, fue el libro *A ustedes les consta* de Carlos Monsiváis el que inició realmente un cambio de perspectiva con respecto a este género, al aplicar la sociología que el propio Meyer-Minneman había reconocido que se echaba en falta años antes. Como se ha revisado también, Gómez Rodríguez retomó el camino para, en vez de reiterar el carácter “desdibujado” de la crónica como su particularidad, poner atención en las fronteras de la crónica con respecto a otros géneros; analizarla como un texto independiente capaz de hibridarse, pero manteniendo su unidad. Al mismo tiempo en su trabajo siguió las opiniones de algunos de los escritores decimonónicos que cultivaron el género, lo anterior por medio de sus crónicas “autorreflexivas”.

Debe destacarse que, de los estudios revisados, los que se dedican específicamente a los textos producidos dentro del Modernismo enfatizan sobre todo aquellas crónicas que comparten más rasgos con el relato o el cuento, pues es mucho más fácil hermanarlas a la poética de los escritores. Mientras que, las que se refieren a temas más mundanos, como “los teatros” o los espectáculos, forman parte de las investigaciones y antologías que responden a un criterio temático; sin distinguirlas particularmente y mucho menos formalmente.

Al observar este tipo de crónicas y considerar los aspectos teóricos que habían quedado pendientes, en cuanto a la voluntad de los autores, el presente análisis se enfocó en ellos considerando ángulos del fenómeno que no se encuentran en otras investigaciones. Pues, pese a que la crítica ha mantenido una posición firme sobre la influencia en el Modernismo hispanoamericano del impresionismo, parnasianismo y simbolismo en lo que respecta a la creación de imágenes poéticas, cada influjo había sido revisado de manera aislada, ya fuera como los pasos dados por los autores a lo largo de su camino o como los escalones que, de acuerdo con sus búsquedas personales, los llevaron a ascender hacia el éxito creativo. Se consideraba que primero necesariamente se adhirieron a una corriente para llegar a la otra o

sólo practicaron características de alguna de ellas. Algo que evidentemente simplifica un fenómeno más complejo de lo que parece.

Asimismo, aunque se llegó a tomar en cuenta la crítica literaria de la época y el contexto histórico, se dejaba de lado el campo de las ideas general en el que los modernistas se desenvolvían; es decir, se olvidaba que las literaturas decimonónicas compartieron no sólo un contexto histórico, sino uno filosófico y, sobre todo, uno estético. Puede decirse que, si acaso no todos los escritores abrevaron de las fuentes primarias, dichas ideas se mantuvieron como un *continuum* y como parte del “imaginario colectivo”, el cual era compartido por todos.

De esta forma la idea de dar un breve seguimiento a las ideas filosóficas de la época se presentó como algo imperioso para interpretar las concepciones estéticas. A partir de la minuciosa observación del objeto de estudio se delimitó el corpus así como los aspectos a tomar en cuenta. Además de ser crónicas y de hablar de espectáculos, los textos analizados debían formar parte de la obra de un autor modernista. La perspectiva de los escritores analizados con respecto al hecho teatral y los rasgos que cada uno de ellos enfatizaba al momento de utilizar mecanismos literarios propios del Modernismo denotaron la importancia de las ideas filosóficas con respecto al arte y a la experiencia estética que se amalgamaba en la forma. Para ello, por supuesto, fue indispensable el uso de la crítica que ellos mismos generaron sobre su labor literaria.

Resulta verdaderamente interesante que, una de las características básicas de la crónica, “el relato de actualidad” fue el medio propicio para que los modernistas condujeran los temas para satisfacer sus objetivos estéticos. Es decir, la materia prima de los textos analizados en este trabajo, compuesta por los espectáculos, deja al descubierto un aspecto importante del fenómeno, que no resulta complementario sino central: la postura adoptada por los cronistas, como espectadores, que no fue privativa de los foros y teatros, sino que se volcó sobre la ciudad misma como un escenario más, un gran teatro en el que se representa la modernidad. Siempre en movimiento, la urbe manó para ellos escenas que podían “espectaculizar” en su prosa.

Estos elementos sacaron a flote otra necesidad propia de la crónica de espectáculos. Debido a que se notó que lo observado por los escritores ya estaba mediado por la escenificación, durante el análisis se

evitó la tipificación practicada por los estudios predecesores y las listas de elementos que nada aportarían. En vez de eso se pretendió valorar sus características como parte de un todo estético y literario.

La semiótica ha sido el marco que ayudó a llevar a cabo estas tareas. La clasificación de los signos teatrales propuesta por Kowzan permitió evidenciar cómo las ideas estéticas habían cristalizado en los textos, focalizando la música para sumir al lector en un mundo estetizado, modernista, no sólo del universo teatral, sino también del textual. El ejercicio de la voluntad creativa, así como su ya mencionado eclecticismo les permitieron edificar crónicas en las que de pronto hay una descripción rápida, escueta, desdibujada, al lado de correspondencias, sinestesias y otros recursos provenientes de más de una escuela o corriente.

Debido a que los signos teatrales (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y efectos sonoros) no pudieron ser representados más que con la palabra escrita, aquí se le otorgó una mayor importancia al *ornatus* de los textos. El uso de figuras retóricas fue capital para que en las representaciones del mundo se lograra una fusión de los sentidos, al mismo tiempo que de las artes. Debe señalarse también que dichos recursos expresivos no sólo formaron parte del *ornatus*, sino que configuraron el entramado textual que buscaba como resultado transmitir sensaciones a todos los sentidos del lector, para conseguir el efecto de sinestesia. Un claro ejemplo es el uso de la sinécdoque, en estos casos empleada preferentemente para referirse a la multitud, a la que se le representó mediante objetos, sonidos de gritos, silbidos y aplausos. El conjunto, representado en masa, aparece desdibujado. Cabe destacar que es una masa bestializada que muchas de las veces funciona también como representación de algo mayor: la ciudad-*femme tentaculaire*. Este recurso sirvió a su vez a la configuración espacial.

La urbe vista como “la gran devoradora de hombres” fue un tópico común en la literatura de fin de siglo XIX, pero su tratamiento en estas crónicas de espectáculos es particularmente simbólico. En estos textos, la ciudad es el teatro, pero también es la escena cotidiana; es el circo, pero también la ópera. Un mundo de contrastes vivos que une a un tiempo un micro y un macrocosmos de posibilidades escénicas que experimenta el cronista, las asimila y retransmite.

La configuración temporal de los textos, el instante de la contemplación, el recuerdo y la representación –esto es, la reproducción de estos momentos por medio de la escritura– ocurre simultáneamente a la narración. Sin embargo, las señales temporales en los textos van más allá de la noche o el día, en el pasar del tiempo las acciones funcionan como aceleradoras o dilatadoras temporales que, por medio de su enumeración, generan el efecto de movimiento y vértigo dentro de la crónica.

De los tres grandes apartados del análisis en que se dividieron las crónicas para su manejo (tiempo-espacio, tiempo y espacio), el primero de ellos, como puede notarse en la extensión de la muestra, fue el más frecuentado por los cuatro autores. En primer lugar se deduce que el predominio de signos visuales por encima de los auditivos ayudaba a los artistas a conformar una escena más compleja, con más capas y, al mismo tiempo, en gran medida debido a la facilidad de la literatura para crear este tipo de imágenes por medio de las figuras retóricas, a la realización de metáforas novedosas que coadyuvaban a la sinestesia –ya fuera de primer o de segundo grado.

Como puede notarse, tomando en cuenta en estos textos en prosa la historia de las ideas, donde caben las herencias filosóficas y baudelairianas ya mencionadas, fue posible dilucidar lo anterior, que no había sido considerado como parte de la producción artística del Modernismo debido a su carácter prosaico por partida doble: generado como artículo de consumo y escrito en prosa para un público general (esto es, para la población alfabetizada con acceso a las publicaciones periódicas).

Estas crónicas son las que manejan el mayor número de recursos, pues se fundamentan en signos espaciales y temporales para crear su atmósfera; asimismo, las que logran en mayor medida la estética de fusión de las artes y la sinestesia al evocar un sentido por medio de sensaciones que remiten a otro. Los reflectores pueden encenderse para guiar la mirada del espectador, pero también los sonidos cobran gran importancia. La enumeración verbal, como ya se dijo, pone la escena en movimiento otorgándole cadencia y ritmo poéticos.

Así, los cuatro autores trabajados dan preferencia a estos signos para la expresión de la experiencia estética. En el caso de José Juan Tablada, su inclinación por lo espaciotemporal fue casi exclusiva para estos temas. Y sólo al momento de representar cosas que considera caducas o desagradables recurre a elementos temporales o espaciales de manera exclusiva. Esto indicaría que Tablada, adelantado ya en el



tiempo, está marcando la tendencia para la segunda generación modernista –a ella pertenecieron también, Jesús E. Valenzuela, Amado Nervo, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Balbino Dávalos, Pedro Escalante Palma, Bernardo Couto Castillo, entre otros. Un ejemplo de esto se encuentra en los relatos de Couto, donde la creación de escenas espaciotemporales en las que cobra gran importancia el instante, la memoria y, sobre todo, la experiencia estética es básica para su construcción.

En el segundo bloque de análisis, la temporalidad se encuentra marcada por el ritmo, el interés por la musicalidad forma parte de un intento por asir el arte menos mimético de todos. Marca a su vez la fugacidad del instante y la imposibilidad de capturarlo. De manera que, al referirse a la música es posible notar cómo en estos textos se opta por la individualización. En estos casos, generalmente, la experiencia del cronista se enfoca en una voz, en un músico, en una obra. La música y los efectos sonoros ayudan al creador a evocar la experiencia estética, por esta razón la resonancia de una simple nota musical activará en la memoria del artista y, por medio de él en la del lector, un mundo y una sensibilidad específicos. De modo que los autores encontraron en estas crónicas un medio para contener las experiencias y repetirlas al infinito.

Al tratar de poner en palabras las sensaciones musicales que producen las voces, Gutiérrez Nájera recurrió a la sinestesia, como en el caso de la voz de la Patti, como también lo hizo Martí al hablar del maestro Bülow, pero además generan escenarios con los sonidos, es música programática consiguiendo su objetivo. Por su parte, Julián del Casal apenas visita este tipo de crónicas, debido a que, en el caso de los cuatro autores (aunque en mayor medida en el de Casal) esta expresión se encuentra mucho más presente en su poesía.

El último de los tres apartados, si acaso el menos frecuentado por los modernistas con el mismo afán estético que los otros, corresponde al espacio. Resulta posible atribuir en gran medida la poca frecuencia de estos textos a que los signos que contiene son los de una operación básica del discurso: la descripción. El principio al que apelan estas crónicas es el *ut pictura poesis*; sin embargo, en su uso prosístico debieron adaptarlo con la finalidad de no sólo retratar personas, sino también objetos. Para diferenciarse de la descripción tradicional, muchas de las veces se acercaron a la visión baudelairiana de

las cosas, dejando ver la artificialidad del maquillaje que transforma a los protagonistas en otros y en ellos mismos. Aunque también trataron de mostrar a los actores como signo del teatro puro, como ocurre en el caso del “Retrato de Sofía Alverá” de Gutiérrez Nájera o como artistas carentes de alma, bidimensionales, por así decirlo. Julián del Casal, por una parte, aleja un poco más el caballete para mostrarnos cuadros de mayor envergadura, en donde no encontraremos tipos sociales, ni escenas de costumbres, sino a la sociedad habanera de su tiempo que parece petrificada. Las mujeres, por otra, aparecidas en una representación más completa, son tratadas como esculturas, igualmente inmóviles, pero tridimensionales. En este caso el poeta incluso permite que el lector recorra el entorno de la sala donde las coloca. Esto resulta una diferencia con José Martí, quien representa una panorámica del pueblo norteamericano, pero también mira de cerca el accesorio dándole profundidad y detalle. En cambio, para Tablada, estos signos otorgan la inmovilidad temporal: el año sucumbe como actor y escena en una suerte de alegoría.

Lo que los cuatro autores acentúan es, quizá, la cosificación que asumen los individuos u objetos que describen, como pasará con las crónicas *causserie*, que ocupan a un tiempo el primer y el último apartado, dependiendo, sobre todo de los recursos usados por el autor y de los signos que ha decidido emplear para construir la escena. Lo que tiene lugar cuando el objeto toma el papel de protagonista y se mueve como tal, dotado de una escenografía y de sus propios accesorios, es el carácter espaciotemporal. En los casos en los que conserva su naturaleza como “accesorio”, permanece como espacial solamente.

Gracias a este tipo de medios expresivos, los autores modernistas lograron que la crónica se convirtiera en su versión de la prosa poética en algunos casos y el poema en prosa, en otros. Pese a que la visión extendida coincide con la de Leonore V. Gale, de acuerdo con la cual los escritores analizados, Casal, Gutiérrez Nájera y Martí, al que hemos agregado a Tablada, representan la etapa primitiva impresionista-parnacionista de lo que ella llama prosa poemática, fase sólo superada por el segundo Darío, evolucionando al simbolismo.<sup>2</sup> Ésta se ve desmentida ante la rotundidad de las evidencias. En general, la idea de que la prosa modernista es menor e incapaz de llegar a las aspiraciones del poema en

---

<sup>2</sup> Cf. L. V. Gale, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”.

prosa o a la prosa poética resulta muy extendida. Cuando se llega a aceptar su capacidad para ejecutarlas, se le ve como un fenómeno excepcional, conformado por unos cuantos textos dedicados explícitamente por los modernistas a dicha realización –tal es el caso de los poemas en prosa traducidos de manera libre por Casal.<sup>3</sup> Sin embargo, aquí se han mostrado evidencias de que esto sucede en textos en prosa que, quizá por su cotidianidad e intención periodística, no habían sido estudiados desde esta perspectiva.

Se ha demostrado, además, que es en la espectacularización de lo cotidiano donde la enunciación y la voluntad creativa se imponen en las crónicas. Y si bien no se presenta una definición inamovible de este género, a partir de los ejemplos mostrados y de un modelo de análisis el lector puede constatar la especificidad que supone la crónica de espectáculos modernista tanto desde el punto de vista formal como temático. Así mismo, se hace hincapié en el papel preponderante del cronista que espectaculariza la modernidad. Es decir, se monta en escena la experiencia estética, mientras se le da vida a la crónica de espectáculos frente al lector. Todo ello, gracias al uso de recursos retóricos que se configuran como detonadores de sensaciones propios de la estética de la fusión de las artes. Esta crónica es pues una manifestación de la obra de arte total.

Así pues, estos cuatro modernistas abren el telón de la literatura para montar en el escenario de su prosa más cotidiana la obra más compleja para su época: la modernidad.

---

<sup>3</sup> Al respecto de esta visión, *vid.* también José Ismael Gutiérrez, “Manuel Gutiérrez Nájera y su doble filiación literaria”.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### A) GENERAL

Albaladejo, Tomás, *Retórica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1991 (Textos de Apoyo, Lingüística, 14).

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas VII, Crónicas 1*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987, 530 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas VIII, Crónicas 2*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987, 560 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas IX, Crónicas 3*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987, 200 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas X, Crónicas teatrales 1*, edición, prólogo y notas de Héctor Azar, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1988, 336 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas XI, Crónicas teatrales 2*, edición y notas de Héctor Azar, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1988, 276 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas XII, Escritos de literatura y arte 1*, selección y notas de José Luis Martínez, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1988, 312 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas XIII, Escritos de literatura y arte 2*, selección y notas de José Luis Martínez, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1988, 360 pp.

- Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas XIV, Escritos de literatura y arte 3*, selección y notas de José Luis Martínez, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1989, 278 pp.
- Antología del modernismo (1884-1921)*. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México, 3ª edición. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Ediciones Era, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- Arencibia, Lourdes Beatriz, “Cuatro Pequeños poemas en prosa de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890)”, consultado en: <<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuatro-pequenos-poemas-en-prosa-de-charles-baudelaire-en-traduccion-de-julian-del-casal-1887-1890/>>>
- \_\_\_\_\_, *El traductor Martí*. Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz, 2000 (Colección El Fausto. Ensayo).
- Argudín, Luis, *La espiral y el tiempo*. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008 (Colección Espiral).
- Atencio, Caridad, “Las Escenas norteamericanas de José Martí: ¿una ruptura en el canon? Un género de asimilaciones y elisiones”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, vol. 26 (La Habana, 2003), pp. 54-70.
- Augier, Ángel, “Prólogo” a Julián del Casal, *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (Colección Clásica, 242), pp. IX-L.
- Avilés Ángeles, “La confluencia de géneros literarios en *Cuentos frágiles* de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 33 (enero-junio 2006), pp. 113-130.
- Bache Cortés, Yolanda, “Las crónicas teatrales najerianas y sus lectores”, Jornadas Filológicas sep. 2005, en *Memoria*. Alejandra Viguera Ávila, coordinadora. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007 (Eds. Especiales, 42), pp. 347-351.

- \_\_\_\_\_, “Manuel Gutiérrez Nájera: cronista de teatro”, XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 agosto de 1995, Birmingham. VI. Estudios hispanoamericanos I*. Ed. al cuidado de Trevor J. Dadson, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 58-64.
- \_\_\_\_\_, *Manuel Gutiérrez Nájera cronista de teatro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras (Tesis de Maestría).
- Bache Cortés, Yolanda y Elvira López Aparicio, “Las ediciones críticas de las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. Emilio Carballido y Eladio Cortés, directores, núm. 45 (oct.- dic. 1995), en pp. 256-259.
- Baudelaire, Charles, *El arte romántico*. Edición completa. Traducción y notas de Carlos Pert. Madrid, Ediciones Felmar, 1977 (La Fontana Mayor, 16).
- \_\_\_\_\_, *Diarios íntimos*. México, Premià Editora, 1990 (La Nave de los Locos).
- \_\_\_\_\_, *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 2004 (Letras Universales, 149).
- \_\_\_\_\_, *Le peintre de la vie moderne*, en *Variétés Critiques*. t. II. Modernité, surnaturalisme. Esthétique spiritualiste. Quatrième édition. Paris, Les Editions G. Crés & Cie., 1924 (Bibliothèque Dionysienne) pp. 37-84.
- \_\_\_\_\_, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris, Le livre de Poche, 2003 (Classiques de Poche, 16120).
- Bazant, Mílada, “Capítulo VII. La capacitación del adulto al servicio de la paz y del progreso 1876-1910”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. La búsqueda de una educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, El Colegio de México, 1980, pp. 241-288.
- \_\_\_\_\_, “Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997, pp. 205-242.

- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monforte Toledo. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Lengua y Estudios Literarios).
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Quinta edición. México. Editorial Porrúa, 1995.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Vidales Moral. México, Siglo XXI Editores, 2001 (Teoría).
- Bermúdez de Brauns, María Teresa, “Capítulo II. Una población instruida base de la sobrevivencia nacional 1857-1876”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. La búsqueda de una educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, El Colegio de México, 1980, p. 184-239.
- Bernal Muñoz, José Luis, “El color en la literatura del Modernismo”, en *Anales de la Literatura Española*, núm. 15 (2002, Universidad de Alicante), pp. 171-191.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1959.
- Birlanga Trigueros, José Gaspar, “Baudelaire y la moda: notas sobre la gravedad de lo frívolo”, en *BAJO PALABRA*. Revista de Filosofía, II época, núm. 2 (2007), pp. 13-21.
- Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Textos de teorías y críticas literarias* (Del formalismo a los estudios postcoloniales). Selección prólogo y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado. México, Universidad de la Habana, Universidad Autónoma Metropolitana, Anthropos, pp. 157-190.
- Carrillo Canán, Alberto J. L. y Débora A. Vásquez Reyes, *Kant y la obra de arte*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Editorial Ítaca, 2013.
- Chaves, José Ricardo, *El doble y su teatro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 (Tesis de licenciatura).

- Clark de Lara, Belem, “Retórica y poética en Manuel Gutiérrez Nájera”, en *La perfecta expresión*. Preceptistas iberoamericanos del siglo XIX. Coordinador Jorge Ruedas de la Serna. Seminario de Crítica Literaria. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 218-232.
- \_\_\_\_\_, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998 (Ediciones Especiales, 9).
- Contreras Soto, Eduardo, *Teatro mexicano decimonónico*. México, Ediciones cal y Arena, 2006, 833 pp.
- Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*, Díaz Ruiz, Ignacio coord. México, Universidad Nacional Autónoma de México / CCyDEL / DGAPA, 2000.
- Cuvardic García, Dorde, “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 36, núm. 2 (2010), pp. 59-86.
- \_\_\_\_\_, *El flâneur en las prácticas culturales, el Costumbrismo y el Modernismo*. Paris, Publibook, 2012 (Collection Terres Hispaniques).
- Darío, Rubén, *Obras completas*, v volúmenes. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- Dill, Hans-Otto, *El ideario literario y estético de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas, 1975 (Premio Casa de las Américas).
- Englekirk, John Eugene, *Edgar Allan Poe in hispanic literature*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.
- Esteban, Ángel, *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid, Editorial Verbum, 2003 (Colección Ensayo, Serie Biblioteca Cubana).
- Esperanza Figueroa, Julio E. Hernández-Miyares, Luis Jiménez y Gladys Zaldívar. *Julián del Casal*. Estudios críticos sobre su obra. Miami, Ediciones Universal, 1974.



- Gale, Leonore V., "Rubén Darío y el poema en prosa modernista". *Anales De Literatura Hispanoamericana*, vol. (4 enero de 1975), pp. 367-379.
- García Ávila, Celene, *De la crónica al poema en prosa en México: un acercamiento a Manuel Gutiérrez Nájera y Ramón López Velarde*. México, Colegio de México, 2006 (Tesis de doctorado).
- Gicovate, Bernardo, *Conceptos fundamentales de literatura comparada*. Iniciación de la poesía modernista. San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asómate / Universidad de Tulane, 1962
- González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- González, José Luis, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, Harla, 1988, 2: 897-1015.
- González Navarro, Moisés, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*. Coordinada por Daniel Cosío Villegas. México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 (Cien de México).
- Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth, *Umbral literarios: prácticas autorreflexivas en la crónica periodística decimonónica*. México, Colegio de México, 2015 (Tesis de doctorado).
- Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. Traductor Juan Victorio. Barcelona, Paidós, 1982 (Paidós Comunicación, 27).
- Guillén, Claudio, "Los géneros: genealogía", en *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy). Madrid, Tusquets, 2005.
- Gutiérrez, José Ismael,
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Tierra Firme).
- Gutiérrez Gutiérrez, José Ismael, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos: De la crónica periodística al relato de ficción*. New York, Peter Lang Publishing, 1999.

- \_\_\_\_\_, “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura”, en *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2 (1997), pp. 597-623.
- \_\_\_\_\_, “Manuel Gutiérrez Nájera y su doble filiación literaria”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 11 (1992), pp. 103-114.
- Hale, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Traducción de Purificación Jiménez. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Hernández Roura, Sergio Armando, *La Recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016 (tesis de doctorado).
- Historia de la alfabetización y la educación de adultos en México*. Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. LA búsqueda de una educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, INEA, El Colegio de México, 1980.
- Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997.
- Jiménez Moreno, W. y A. García Ruiz, *Historia de México. Una síntesis*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970 (Serie Historia, VII).
- Julián del Casal (In memoriam)*. Francisco Morán, compilador. Doral, Stockero, 2012.
- Kant, Immanuel, *Crítica a la razón pura*, en Immanuel Kant, t. II. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Editorial Gredos, 2015 (Grandes Pensadores).
- \_\_\_\_\_, *Crítica del juicio*, en Immanuel Kant, t. III. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Editorial Gredos, 2015 (Grandes Pensadores).
- Kowzan, Tadeusz, *El signo y el teatro*. Traducción al español de María del Carmen Bobes Naves y Jesúa G. Maestro. Madrid Madrid, Arco/Libros, 1997 (Colección *PERSPECTIVAS*).
- Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina*. Un relato histórico. Bogotá, Luna Libros, 2010 (Colección América, 1).
- Lara Velázquez, Esperanza, *Catálogo de artículos de José Juan Tablada*. En publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto

- de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995 (Colección Bibliothemerografía Mexicana, 1).
- López Meneses, Zyanya Isabel, *Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto: la crónica de espectáculos en el siglo XIX (1841-1882)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015 (Tesis de maestría).
- Lowe, M. Donald, *Historia de la percepción burguesa*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Breviarios, 430).
- Maceiras Fafian, Manuel, *Schopenhauer y Kirkegaard: sentimiento y pasión*. Prólogo de Sergio Rabade. Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1996 (Serie Historia de la Filosofía, 21).
- Mandujano Jacobo, María del Pilar, *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 2002 (Letras del Siglo XX).
- \_\_\_\_\_, *La prosa modernista de José Juan Tablada*. Una visión iconoclasta de la literatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, 2013 (tesis de doctorado).
- Mañón, Manuel, *Historia del viejo gran Teatro Nacional de México. 1841-1901*. Tomos I-II. Edición de Giovanna Recchia. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009. 519 pp.
- Marinello, Juan, *Obras martianas*. Selección y prólogo Ramón Losada Aldana. Cronología y bibliografía Trinidad Pérez y Pedro Simón. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Martínez, José Luis, “La obra de Manuel Gutiérrez Nájera”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*. Estudios y antología general de... México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (Letras Mexicanas).
- Martínez, José María, *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid, Editorial Verbum, 2015 (Ensayo).
- Martínez Peñalosa, Porfirio, “Las flores del mal en México. Pequeña contribución a un centenario”, en *México en la cultura*, núm. 448 (20 de octubre de 1857), p. 3.

- Mateo, Ángeles, “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XX)”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 59 (Gran Canaria, España, noviembre 2001), pp. 13-39.
- Mata, Rodolfo, “José Juan Tablada y Cuba”, en *Literatura Mexicana*, vol. XXII (2011-1), pp. 209-245.
- Medina, Rubén D., “La crónica de Indias”, en *Multidisciplina*. Revista Electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.  
Consulta electrónica:  
<<<http://www.acatlan.unam.mx/repositorio/general/Multidisciplina/Segunda-Epoca/multi-1993-02-11.pdf>>>
- El Modernismo*. Renovación de los lenguajes poéticos. Vol. I. Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente coordinadores. Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretaría de Publicaciones/Instituto de Ciencias de la Educación/Departamento de Filología Española (Literatura), 1990.
- Monsiváis, Carlos, “Nota preliminar” a *Antología de la crónica en México*. Selección prólogo y notas de... México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1979 (Textos de Humanidades, 8).
- \_\_\_\_\_, “Prólogo” a *A ustedes les consta*. Antología de la crónica en México. México, Era, 2006, pp. 13-127.
- Monner Sans, José María, *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 1952.
- Montero, Óscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993 (Teoría Literaria. Texto y Teoría, 11).
- Moseley, Shara, “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, en *Acta Poética*, 24-1 (Primavera 2003), pp. 163-180.
- Novo, Salvador, “Prólogo” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Prosa selecta*. Selección de... México, Círculo Literario, 1948.

- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, 3 vol. 3ª edición, ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Prólogo de Salvador Novo. México, Porrúa, 1961. 1470 pp. (Biblioteca Porrúa, 22).
- Paz, Octavio, *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona, Seix Barral, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Los hijos del limo* (Del romanticismo a la vanguardia), en *Obras Completas I*. México, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, 2003 (Letras Mexicanas).
- Peñaranda Medina, Rosario, “La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana”, en *Thesavrus*, t. XLVIII, núm. 3 (septiembre-diciembre de 1993), pp. 641-654.
- Perrot, Michelle, *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997.
- Pérus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Picón Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman, «*Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*». México, Ediciones Cuentos Americanos, 1984
- Poesía Modernista*. Una antología general. Prólogo, selección y notas de José Emilio Pacheco. México, SEP/UNAM, 1983 (Clásicos Americanos, 39).
- Rama, Ángel, *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Tierra Firme).
- Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Grupo Editorial Gaceta, 1995. 549 pp.
- La república de las letras*. 3 vols. Edición y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México, Coordinación de Humanidades/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Al Siglo XIX. Ida y regreso)
- Reyes de la Maza, Luis, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. 419 pp.

- Rivera-Rodas, Óscar, “Discurso estético y modernidad en Gutiérrez Nájera”, en *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2 (1997), pp. 625-653.
- Rossiello, Leonardo, “Analogía y sensibilidad en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Literatura Mexicana*, vol. 14, núm. 2 (2003), pp.75-91.
- Rotker, Susana, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas, 1991.
- \_\_\_\_\_, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (Manuales, Nuevo Periodismo).
- Ruiz Álvarez, Rafael, “Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Francisco Lafarga editor. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 399-416.
- Alfonso Ruiz Soto, “Los poemas en prosa de López Velarde”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 12 (1988), pp. 201-210
- Saludes Mucientes, Begoña, “El arte y el materialismo: el ensayo en el fin de siglo”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, núm. 25 (Universidad Complutense, Madrid, 1996), pp. 219-243.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Schaeffer, Jean Marie, *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal, 2006.
- Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe. Traducción y comentarios de Jaime Feijoó. Barcelona, Antrhropos, 1990.
- Schopenhauer, Athur, *El amor, las mujeres y la muerte*. México, Ediciones Coyoacán, 2003 (Filosofía. Diálogo Abierto, 48).
- \_\_\_\_\_, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México, Editorial Gredos, 2015 (Grandes Pensadores).
- Schulman, Iván A, “El Simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, número 8 (1978), pp. 7-28.

- \_\_\_\_\_, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Editorial Gredos, 1960 (Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, 47).
- Sebreli, Juan José, *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000
- Sinopoli, Franca, “Los géneros literarios”, en Armando Gnisi (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Sirkó, Oksana María, “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Olivio Jiménez editor. Nueva York, Eliseo Torres and Sons, 1975, pp. 57-73.
- Somolinos P., Juan, *La “Belle Époque” en México*. México, SEP, 1971 (SEP Setentas, 13).
- Spang, Kurt, *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Persuasión. Fundamentos de Retórica*. Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A./Astrolabio, 2009 (Serie Lengua y Literatura).
- Staples, Anne, “La lectura y los lectores en los primeros años de la vida independiente”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997, pp. 94-126.
- Tablada, José Juan, *La feria de la vida. México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22).
- \_\_\_\_\_, *Las sombras largas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 52).
- \_\_\_\_\_, *Obras completas V. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. Recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Adriana Sandoval y Esther Hernández Palacios, notas de Juan Carlos Hernández Vera, Rosalina Reyes y Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de

- Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- Teoría de los géneros literarios*. Compilador Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid, Arco/Libros, 1988.
- Teoría romántica del arte*. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin. Madrid, Editorial Tecnos, 2014.
- Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general María del Carmen Bobes Naves. Madrid, Arco/Libros, 1997 (*Serie Lecturas*).
- Todorov, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en Miguel Á. Garrido, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988, (Bibliotheca Philologica. Lecturas), pp. 38-39.
- Toussaint, Florence, “Las crónicas de cuatro poetas del Modernismo: fuentes para su estudio”, en *Universidad de México*. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 527 (diciembre de 1994), pp. 57-59.
- Ubersfeld, Anne, *La escuela del espectador*. Madrid. Asociación Directores de Escena, 1997.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 1999 (Lingüística, 12).
- Valdés, Héctor, “Estudio preliminar”, a *Índice de la “Revista Moderna”*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1967, pp. 9-79.
- Vales, José Francisco, “La influencia de la cultura alemana en la formación del pensamiento de José Martí”, en *Iberoamericana*, núm. 1, vol. 61 (1996), pp. 5-25.
- Van Dijk, Teun A., *Discurso y contexto*. Un enfoque sociocognitivo. Barcelona, Gedisa Editorial, 2012. 350 pp. (Análisis del Discurso. Serie: CLA.DE.MA).
- Viñas, David, “Los géneros literarios”, en Jordi Llovet (comp.) *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel, 2005, pp. 263-331.
- Viñuales Guillén, “Sobre las raíces románticas del modernismo: *Los cuentos románticos* de Justo Sierra”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, núm. 25 (Universidad Complutense, Madrid, 1996), pp. 197-217.



- Vigne-Pacheco, Ana, “Julián del Casal, un cronista habanero *fin de siècle*, en *Caravelle*.  
Journalisme et littérature en Amérique latine, núm. 90 (junio de 2008), pp. 43-56.
- Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Tomo I. La segunda mitad del siglo  
XVIII. Madrid, Editorial Gredos, 1985 (Colección Románica Hispánica, I. Tratados y  
Monografías, 9).
- \_\_\_\_\_, y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1969 (Colección  
Románica Hispánica, I. Tratados y Monografías, 2).
- Yáñez Vilalta, Adriana, *El tempo y lo imaginario*. Introducción y selección de Maruxa Vilalta.  
México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (Selección de Obras de Filosofía).
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 2002  
(Sección de Obras de Filosofía).
- Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*.  
México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Lengua y Estudios Literarios).

## B) CORPUS

Casal, Julián del, *Crónicas habaneras*. Prólogo de Samuel Feijóo, introducción de Ángel Augier.

La Habana, Dirección de Publicaciones de la Universidad central de Las Villas, 1963.

\_\_\_\_\_, *Prosas*. 3 tomos. Edición dl centenario. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963 (biblioteca Básica de Autores Cubanos).

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos frágiles*. México, Imprenta del Comercio, de E. Dublán y Comp., 1883 (Biblioteca Honrada).

\_\_\_\_\_, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)*. Edición, introducción y notas de Alfonso Rangel Guerra. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1974 (Nueva Biblioteca Mexicana, 37).

\_\_\_\_\_, *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*. Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés. Edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1984 (Nueva Biblioteca Mexicana, 90).

\_\_\_\_\_, *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro, III (1883-1884)*. Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés. Edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1998 (Nueva Biblioteca Mexicana, 131).

\_\_\_\_\_, *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1985 (Nueva Biblioteca Mexicana, 91).

\_\_\_\_\_, *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de

- Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1990 (Nueva Biblioteca Mexicana, 103).
- \_\_\_\_\_, *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1893-1895)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2001 (Nueva Biblioteca Mexicana, 142).
- \_\_\_\_\_, *Obras IX. Periodismo y literatura (1879-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).
- \_\_\_\_\_, *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Notas de A. Bustos Trejo. Índices de A. E. Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2001 (Nueva Biblioteca Mexicana, 133).
- \_\_\_\_\_, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2007 (Nueva Biblioteca Mexicana, 161).
- Martí, José, *En los Estados Unidos*. Periodismo de 1881 a 1892. Edición crítica. Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez coordinadores. Madrid, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica, 2003 (Colección Archivos, 43).
- \_\_\_\_\_, *En México*. Introducción y selección Mauricio Magdaleno. 2 tomos. México, Departamento del Distrito Federal/Talleres Gráficos de la Nación, 1976 (Colección Metropolitana, 47-48).
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 5: Cuba. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 6: *Nuestra América I*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 7: *Nuestra América II*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 15: *Europa*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 19: *Viajes. Diarios. Crónicas. Juicios*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Tomo 23: *Periodismo diverso*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 1: 1862. Cuba. Tercera edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 2: 1875-1876. México. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 3: 1875-1876. México. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 4: 1875-1876. México. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 5: 1877-1878. México, Cuba y Guatemala. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 10: 1881. Estados Unidos. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 5: , 2010: Cuba. Mujeres, artículos varios, letras, educación, pintura y música en casa 1881. Estados Unidos. Segunda edición. La Habana, Centro de Estudios Martinianos
- \_\_\_\_\_, *Teatro*. Prólogo de Rine Leal. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981 (Colección Textos Martinianos).

\_\_\_\_\_, *Todo lo olvida Nueva York en un instante*. Escritos sobre el nacimiento de la cultura del consumo (1881-1891). Selección y Estudio Introdutorio de José Miguel Marinas. Viña del Mar/Madrid, Cenaltes Ediciones/Biblioteca Saavedra Fajardo, 2016 (Linotipo 1.9).

Tablada, José Juan, “Impresiones Literarias”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 1 011 (18 de octubre de 1896), p1.

\_\_\_\_\_, “Crónicas dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, número 10 017 (25 de octubre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [I]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 10028 (8 de noviembre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [II]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 248 (15 de noviembre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [III]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 255 (22 de noviembre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [IV]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 259 (29 de noviembre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [V]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 267 (6 de diciembre de 1896), p. 1.

\_\_\_\_\_, “[Dominicales VI] Sin título”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 271 (12 de diciembre de 1896), p1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [VII]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 277 (20 de diciembre de 1896), p1.

\_\_\_\_\_, “Dominicales [VIII]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIII, núm. 282 (27 de diciembre de 1896), p1.

\_\_\_\_\_, “Portada 96-97”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 1 (1 de enero de 1897), p. 2.

- \_\_\_\_\_, “Dominicales [IX]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 2 (3 de enero de 1897), p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Dominicales [X]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 7 (10 de enero de 1897), p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Dominicales [XI]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 13 (17 de enero de 1897), p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Dominicales [XII]”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 19 (24 de enero de 1897), p. 1.
- \_\_\_\_\_, “Crónicas dominicales”, en *El Universal*, 2ª época, t. XIV, núm. 30 (7 de febrero de 1897), p. 1.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas v. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994.