

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO
[Poesía Romántica Mexicana (1820-1875): imágenes y motivos]

TESIS
Que para optar al grado de
DOCTOR EN HUMANIDADES
(Área de Teoría Literaria)
presenta:

Efrén Ortiz Domínguez

ASESORA:
Dra. Aralia López González

México, D. F.

Octubre, 2001

efortiz@uv.mx
ortizfren@hotmail.com

*Gris... es toda teoría,
y verde el dorado árbol de la vida.*

Wolfgang Goethe: **Fausto**

*Hay clasificaciones que son muy mediocres en tanto que
clasificaciones, pero que gobiernan naciones y épocas enteras.*

Friedrich Schlegel: **Athenaeum.**

Reconocimientos:

Esta investigación ha sido realizada con el concurso de los siguientes acervos históricos y bibliográficos: Biblioteca Nacional de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM); Biblioteca Pública Miguel Lerdo de Tejada (SHCP); Biblioteca Daniel Cosío Villegas, (COLMEX); Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX y Biblioteca Histórica “Profr. Librado Basilio” (Colegio Preparatorio de Xalapa). Contó, además, con el apoyo de una Beca-Crédito del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

*Para mi abuela, Rosa Amezcua, infatigable mujer
de quien aprendí que el trabajo es fuente de alegría*

*Para mis padres, Benito Ortiz y Fulgencia Domínguez,
por su apoyo y su amor constantes.*

*Para mis hijas, Aura del Rosario y Laura Edith,
con la desmesura de mi amor.*

*En este lugar estás tú...
Lo sabes bien.*

ÍNDICE

ÍNDICE.....	7
ABREVIATURAS UTILIZADAS.....	9
PREFACIO: LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO.....	11
INTRODUCCIÓN	
“ROMANTICISMO”: UNA PALABRA VACÍA DE SENTIDO....	27
Justificación (29); Planteamiento del problema (32); Definición del problema (38); Marco contextual (44); Objetivos generales y particulares (46); Marco teórico (48).	
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES: EL ROMANTICISMO POÉTICO EN HISPANOAMÉRICA	73
El patriotismo criollo y el liberalismo mexicano (74); La melancolía del exiliado (76); Los cuadros de costumbres (85).	
CAPÍTULO II	
LOS POETAS ANDAN EN LAS NUBES.....	89
Una visita ejemplar (91); Pintores y poetas del paisaje (115); Paisaje objetivado y paisaje subjetivado (121).	
CAPÍTULO III	
REPENTISTAS, COPLEROS Y POETASTROS.....	127
Los mexicanos se retratan (149); El poeta romántico mira la sociedad (156).	
CAPÍTULO IV:	
ROMANTICISMO Y MELANCOLÍA	167
Poetas de cuarenta y cinco kilos (176); Melancolía y ética burguesa (194).	

CAPÍTULO V:	
EL AMOR ROMÁNTICO: DE LAS CIMAS A LAS SIMAS.....	199
Configuraciones del amor romántico (203); Amor es desencuentro (210); Amor es transgresión (219); La musa en llamas (226).	
CAPÍTULO VI	
POESÍA: LENGUAJE DE LAS FLORES.....	237
Jardines románticos: cimas del mundo natural (241); Las flores hablan de amores (245); Las flores del corazón (252); Rosas en el jardín pictórico (258).	
CONCLUSIONES:	
EL POETA ROMÁNTICO, HOY	263
BIBLIOGRAFÍA	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	273
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.....	277
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.....	282
APÉNDICE I	
LA CREACIÓN POÉTICA EN MÉXICO (1820-1875)	289
APÉNDICE II	
DICCIONARIO DE LAS PLANTAS	299
LÁMINAS	

ABREVIATURAS

BEU: Colección Biblioteca del Estudiante Universitario (UNAM)
 BRH: Colección Biblioteca Románica Hispánica (Gredos)
 Bs. As.: Buenos Aires
 BUAP: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
 CB: Colección Biblioteca (Porrúa)
 CEM: Colección de Escritores Mexicanos (Porrúa)
 CILL: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias (UV)
 CM: Colección Cien de México (FONCA)
 Col.: Colección
 Comp.: Compilador (es)
 CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
 CONDUMEX: Conductores de Acero de México
 Coord.: Coordinación
 CREA: Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud
 DDF: Departamento del Distrito Federal
 Dir.: Dirección
 Edit.: Editor
 EUDEBA: Editorial Universitaria de Buenos Aires
 Ex: Éxodo
 FCE: Editorial Fondo de Cultura Económica
 FHN: Colección Facsímiles de la Hemeroteca Nacional (UNAM)
 FONCA: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (SEP)
 Imp.: Imprenta
 Imp. y Lit.: Imprenta y Litográfica
 INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
 IRS: Colección Ida y Regreso al Siglo XIX (UNAM)
 LEL: Colección Lengua y Estudios Literarios (FCE)
 LM: Colección Lecturas Mexicanas (FONCA)
 Mat: Evangelio según San Mateo
 NBM: Colección Nueva Biblioteca Mexicana (UNAM)
 OC: Obras Completas
 P. (pp.): Página (s).
 Reimp.: Reimpresión
 RJ: Colección La red de Jonás (Premià)
 S/a: Sin consignar autor
 S/e: Sin consignar editorial
 S/f: Sin consignar fecha de edición.
 S/l: Sin consignar lugar de edición
 S/t: Sin consignar título
 SC: Colección Sepan Cuántos (Porrúa)
 SEP: Secretaría de Educación Pública
 Tip. Tipográfica (Establecimiento tipográfico)
 Tr.: Traducción de

UAM: Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM: Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México
UTEHA: Unión Tipográfica Hispanoamericana
UV: Editorial de la Universidad Veracruzana
Vol.: Volumen

PREFACIO: LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO

Una larga tradición en la historia y en la crítica literaria de México coloca al Romanticismo en mitad de un conjunto de paradojas.¹ Declarado como movimiento que inaugura la literatura mexicana, en sentido estricto, constituye por ende el punto de partida obligado de los cursos de literatura en los diferentes niveles educativos; no obstante, es desestimado al considerarlo subsidiario del canon europeo, lo que le confiere escasa relevancia en cualquier otro terreno que no sea el estrictamente histórico. Minusvaluado, concebido por algunos críticos como un lapso oscuro² entre el “Siglo de oro” barroco y las dos décadas finales del siglo XIX, en que florece el Modernismo, movimiento al que se asigna el rango de primer movimiento “moderno” de nuestra literatura; para otros, comporta los empeños más firmes de construcción de una literatura nacional —o nacionalista, si queremos ser exactos—.³ Entendido como un periodo corto y escasamente productivo de asimilación del

¹ **Paradoja.** “Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* figurado [...] la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.” Helena Beristáin: *Diccionario de Retórica y Poética*; México: Porrúa, 1998 (8ª. Edición). P. 387.

² “No es el siglo XIX, en la literatura mexicana, el Siglo de Oro de nuestras letras. Si las dos centurias iniciales de nuestra cultura pueden presentar frutos tan cumplidos como los de cronistas, poetas y autores de teatro religioso y profano en el siglo XVI, y dos figuras de universal renombre —Ruiz de Alarcón y Sor Juana— en el XVII, nuestro siglo XVIII sufre la general decadencia de las letras y se empeña en ocupaciones de otros órdenes: cultívanse las ciencias y la historia, fúndanse academias. Las corrientes neoclásicas apenas logran un pasajero tránsito en las letras mexicanas, que continúan dentro del clima barroco tan propicio a su sensibilidad. Cierto es que en el siglo XIX se manifiesta un claro propósito renovador y todo él es una insistente búsqueda de una expresión nacional, pero tiene que combatir contra una tradición academizante y lo entorpece el lastre de una incultura favorecida por la violencia política en que constantemente vive”. La opinión es nada menos que de José Luis Martínez, autor de la antología más conocida del periodo. *Vid.*: “Prólogo” a Fernando Calderón, *et al.*: *Poesía Romántica*; México: UNAM (BEU, 30); 1973 (2ª Edición). Pp. ix-x. *In extremis*, Udo Rukser opina que “La poesía romántica permanece apagada, mediocre y sin fisonomía propia, hasta que con la canción y la balada logra abrirse nuevas posibilidades. Hacia fines del siglo XIX empieza una nueva época del lirismo: el latinoamericano consigue expresarse a sí mismo, y concreta así su primera aportación creadora a la literatura española” en: *Goethe en el mundo hispánico* (Tr. Carlos Gerhard); Madrid: FCE (LEL); 1977. P. 54.

³ “Hay, pues, un matiz propio del romanticismo americano; el cual junta a la lucha estética pura con el neoclasicismo, a la lucha filosófica pura con el racionalismo, una consolidación del orgullo americanista, que además de nacionalista bien puede calificarse de búsqueda de identidad psicológica. El nacionalismo, sustentado en la forma y en el espíritu por la actitud romántica, pudo hacer posible en estas tierras un arte que se olvidaba de las lecciones aprendidas de coro en las escuelas de la Colonia, pero también, acaso por influencia del idealismo alemán [...] un arte gobernado por su tiempo y lugar, producto de y creador de un ambiente social, político, religioso, en una palabra, reflejo de su época de integración. [...] Mas no únicamente por estos motivos fue decisivo el romanticismo también para América, sino, en definitiva, porque a través del nacionalismo hizo que un día fuera posible y justo hablar de la existencia de una literatura

canon europeo,⁴ del cual toma sólo los rasgos superficiales, fenoménicos,⁵ no su filosofía, su inherente rebeldía frente a la sociedad, su ironía, ni su transgresión del Clasicismo, lo que hace de él manifestación de una estética sentimentalista y ramplona;⁶ otros autores, empero, reconocen la influencia de ciertos caracteres suyos, aún hoy, en diversas manifestaciones de la vida cotidiana.⁷ Uno u otro puntos de vista, sin embargo, ofrecen al interesado en el tema múltiples perspectivas acerca del fenómeno estudiado: punto de partida⁸ o paráfrasis, fase de transición o de construcción, trazo caricaturesco o perfil de

plenamente americana”: Huberto Batis: “Romanticismo, nacionalismo y originalidad”; en Batis et al: *Manuel Acuña*; México: Hemeroteca Nacional (A través de la crítica literaria); 1974. P. 10-11.

⁴ Julio Jiménez Rueda asegura: “Demasiado influidos estaban nuestros poetas románticos del año de 1830 con la literatura europea para que vieran claramente el rico tesoro legendario que podían aprovechar. Por eso su romanticismo suele aparecer como falsa mercancía de importación. Razón le sobra a Altamirano cuando dice que materia suficiente había en México para buscar fuera castillos de papel y caballeros de guardarropía a que tan aficionado fue don Fernando Calderón.”; *Historia de la Literatura Mexicana*, México: Botas, 1957 (6ª edición). P. 220. Un reproche más reciente es el de Anthony Stanton, para quien: “El siglo XIX mexicano es, ante todo, el intento de forjar una cultura nacional a semejanza y espejo de los nacionalismos europeos, intento que es programa o sueño más que realización, y en el cual se suele subordinar lo estético a lo ideológico. Se nota de entrada una incómoda paradoja en el afán inicial. ¿Cómo se puede edificar algo propio tomando como modelo lo ajeno? ¿Se puede crear algo nuevo a partir de una imitación?” : “Alarcón y la construcción de la tradición poética mexicana” en: *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*; México: FCE /El Colegio de México (Vida y pensamiento de México/ Estudios de Lingüística y Literatura, 38); 1998. Pp. 90-91.

⁵ “Las figuras más destacadas de nuestro Romanticismo nada tienen que ver con la literatura y son: mártires, soldados visionarios, impostores, que vivieron e hicieron vivir a los demás un momento histórico definitivo. Dentro de la literatura la mejor parte se la llevó el periodismo político y la arenga revolucionaria. [...] La novela dejó algunas muestras valiosas dentro de la recreación histórica y de las costumbres; en cambio, la poesía es bien pobre especialmente en la primera mitad del siglo XIX, según el maestro Altamirano, por su propensión a imitar. Nuestros poetas agotan su imaginación y sus esfuerzos en otros campos y cuando escriben, tienen a la vista cuatro o cinco modelos españoles que copian una y otra vez: Quintana, Cienfuegos, Espronceda, el Duque de Rivas, Zorrilla...” María del Carmen Millán: *Poesía romántica mexicana* [Antología]; México: Libromex Editores, 1957. Pp. 8-9.

⁶ De los poetas románticos mexicanos dice Octavio Paz: “Ninguno de ellos —con la excepción, quizá, de Flores, que sí tuvo visión poética aunque careció de originalidad expresiva— tiene conciencia de lo que significaba realmente el romanticismo. Así, lo prolongan en sus aspectos más superficiales y se entregan a una literatura elocuente y sentimental, falsa en su sinceridad epidérmica y pobre en su mismo énfasis. La irracionalidad del mundo, el diálogo entre éste y el hombre, los plenos poderes que confieren el sueño y el amor, la nostalgia de una unidad perdida, el valor profético de la palabra y, en fin, el ejercicio de la poesía como aprehensión amorosa de la realidad, universo de escondidas correspondencias que el romanticismo redescubre, son preocupaciones y evidencias extranjeras a casi todos estos poetas. Se mueven en la esfera de los sentimientos y se complacen en contarnos sus amores y entusiasmos pero apenas si rozan la zona de lo sagrado, propia a todo genuino arte romántico. La grandeza de estos escritores reside en sus vidas y en su defensa de la libertad”; “Introducción a la historia de la poesía mexicana” en: *Generaciones y semblanzas. I. Antecesoros y fundadores*; [México en la obra de Octavio Paz (4)(Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider)]; México: FCE (Letras mexicanas); 1987. P. 24

⁷ José Joaquín Blanco: *Crónica de la poesía mexicana*; México: Posada, 1987 (5ª edición). Pp. 26-27.

⁸ “Casi toda la ‘obra negra’, de la poesía moderna en México la hicieron los románticos. En breves décadas lograron el siguiente haber [...]: el impulso de lograr una literatura nacional; una poesía civil y libertaria; una conquista del paisaje geográfico y social; una elaboración de la intimidad y aun de la exaltación amorosa; una

nuestras letras, el Romanticismo es, con todo, un periodo de especial relevancia en la cultura mexicana. Irónicamente, tampoco ha tenido mejor destino el Romanticismo español, según podemos colegir por el examen exhaustivo que sobre el particular ha realizado Leonardo Romero Tovar.⁹

Diversos factores concurren en ello: históricamente, está situado en instantes precarios de nuestra historia, ya que las guerras civiles que presidieron su génesis, desarrollo y clímax, entorpecieron no sólo la edición y circulación de la literatura en su momento, sino que motivaron prejuicios que obstaculizan, todavía en la actualidad, la lectura y valoración de tales obras.¹⁰ A pesar del incesante interés mostrado por múltiples investigadores,¹¹ de editoriales abocadas a difundir el periodo,¹² de colecciones destinadas a un público masivo¹³ o al lector especializado,¹⁴ de instituciones públicas¹⁵ o privadas¹⁶ que se preocupan por profundizar en el tema, buena parte de la producción literaria del

instauración de la vida privada y de las emociones y episodios cotidianos como fundamentales asuntos poéticos; una reconsideración crítica de la religión y de la historia; una calidad artística que, en sus ciertamente escasos momentos antológicos, hace que Prieto o Ramírez, y aun Flores y Riva Palacio, alcancen un nivel de corrección dentro de la poesía occidental moderna, que México había perdido desde los tiempos de Sor Juana y Francisco de Castro; en ellos hay furia, lujuria, violencia y hasta mármoles verdaderos. Quizás ninguna generación literaria en México, desde el siglo XVI, haya hecho tanto por la poesía en este sentido crítico de fundación de normas y aspectos de criba de tradiciones o rutinas ancestrales, que mucho exaltó Matthew Arnold.” José Joaquín Blanco: “Aguilar: conectar y potenciar” en: *Crónica Literaria. Un siglo de escritores mexicanos*; México: Cal y arena, 1996. P. 58.

⁹ Vid. su *Panorama crítico del romanticismo español*; Madrid: Castalia (Literatura y sociedad, 56), 1994.

¹⁰ A través de las notas 3 y 4 pudimos advertir cómo, a pesar de haber transcurrido un siglo, la opinión de Ignacio M. Altamirano es retomada todavía como argumento de autoridad; a él debemos el escaso interés que la crítica había mostrado hacia los primeros románticos.

¹¹ De la extensa nómina de investigadores, cabe resaltar la tarea de María del Carmen Ruiz Castañeda, Luis Mario Schneider, Jorge Ruedas de la Serna, Celia Miranda Cárbes, Jaime Erasto Cortés, Joaquín Antonio Peñalosa, Fernando Tola de Habich, José Ortiz Monasterio, Enrique Flores, Ángel Muñoz Fernández, Alfredo Pavón, Lilia Granillo, José Francisco Conde Ortega, entre otros, cuyos trabajos citaremos profusamente en las páginas siguientes.

¹² Los autores y los textos más reconocidos del XIX han hallado cobijo en Porrúa Hermanos (a través de sus Colecciones de Escritores Mexicanos [CEM] y Biblioteca [CB]), la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM] (Colecciones Nueva Biblioteca Mexicana [NBM], Ida y regreso al siglo XIX [IRS] y Facsímiles de la Hemeroteca Nacional de México [FHN]) y el FONCA (Series Lecturas Mexicanas [LM], Obras Completas [OC] y Cien de México [CM]).

¹³ A nivel de difusión masiva, El Libro Español y Editores Mexicanos Unidos [EMU] han brindado espacio a los poetas más populares del periodo. Con fines escolares, destacan colecciones como Biblioteca del Estudiante Universitario [BEU] (UNAM), Sepan cuántos [SC] (Porrúa), Serie La Matraca (Premià) y Los Muchachos de Letrán (Factoría), entre otros.

¹⁴ Colección Clásicos Mexicanos, (Universidad Veracruzana).

¹⁵ Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora, entre otros.

¹⁶ Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX.

Romanticismo mexicano aún está depositada en los acervos aguardando una lectura seria, profunda y, sobre todo, carente de prejuicios.

La noción misma de Romanticismo, desde un punto de vista general, provoca controversias: autores hay que ponen en tela de juicio la existencia de un movimiento estético con características uniformes, y prefieren invocar su pluralidad.¹⁷ La tesis contraria, que supone la unicidad del movimiento, posee también relevantes defensores.¹⁸ Otros autores enumeran un cuadro de características tan amplio, que prácticamente cualquier texto literario podría encajar en él; los hay también que amplían o, por el contrario, circunscriben sus límites históricos, al punto que diluyen toda frontera.¹⁹ Las definiciones del Romanticismo, así, deambulan entre la **sinécdoque** y la **antonomasia**.²⁰

Para zanjar todas esas diferencias, retomo aquí inicialmente al Romanticismo en su sentido más amplio, como un acto de subversión intelectual que se produce en un periodo histórico concreto (finales del siglo XVIII e inicios del XIX), motivado por circunstancias históricas específicas y que ejerce una influencia perceptible en todos los ámbitos de la vida social. Hablo así de “Romanticismo” no sólo refiriéndome a un fenómeno que atañe al arte

¹⁷ “Una de las pocas cosas seguras sobre el Romanticismo es que nos sitúa ante uno de los problemas más complicados, fascinantes e instructivos de la semántica. Una de las tareas del historiador de las ideas, cuando se dirige al estudio de las cosas llamadas romanticismo, es hacer que sea posible entender psicológicamente cómo todos esos fenómenos, múltiples y diversificados, se engloban bajo un mismo nombre” Arthur Lovejoy; cit. por Alfredo de Paz: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*; Madrid: Tecnos (Metrópolis), 1992. P. 17. Nota 1.

¹⁸ Los más citados quizás sean René Wellek: (*Conceptos de crítica*; Caracas: Universidad Central de Venezuela (Biblioteca), 1968); Víctor Manuel de Aguiar e Silva (*Teoría de la literatura*; Madrid: Gredos (BRH, Tratados y monografías, 13), 1993 (8ª Reimp.)); y Carlos Bousoño (*Épocas literarias y evolución. Vol. I: Edad Media, Romanticismo, Época contemporánea*; Madrid: Gredos (BRH, Estudios y ensayos, 311); 1981. En nuestro marco teórico retomaremos las tesis de algunos de estos autores.

¹⁹ A guisa de ejemplo, en la exposición “The Romantic Movement”, celebrada en Londres, en 1957 por el Consejo de Europa, se definió 1757, año de publicación de las *Ideas de lo sublime* de Edmund Burke, como fecha de nacimiento del mismo. Otros autores lo dilatan hasta 1800, cuando Madame Stael edita *De Alemania*; en ambos casos, el subyacente nacionalismo y la singularidad de la génesis ponen en tela de juicio tales criterios.

²⁰ Asociarlo, por ejemplo, con todos aquellos textos de tema amoroso, constituye un uso sinecdóquico (la parte por el todo) que tiende hacia la antonomasia, puesto que, desde un erróneo pero extendido punto de vista, cualquier texto que refiera a lo sentimental es signado como “romántico”; también sucede el caso contrario: considerar como tal, todo texto escrito en la primera mitad del siglo XIX (el todo por la parte).

sino, de manera más amplia, a una nueva visión del mundo²¹ que se va gestando de manera progresiva como resultado del impacto que diversos movimientos sociales, políticos e ideológicos (la Revolución Francesa en Europa; los movimientos de independencia en América) generan en la sociedad y la cultura occidentales. Aun las definiciones más generales lo circunscriben históricamente:

...Si hubiera que sintetizar con pocas palabras qué se entiende por Romanticismo, se concluiría que, primordialmente, es el descubrimiento del valor y la dimensión del sentimiento, del valor único e individual de todo ser humano. Mas el adjetivo romántico ha sufrido con los años una acusada devaluación y ha llegado hasta nuestros días convertido en tópico banal, si no en cursi cliché, vacío de los contenidos que le valieron un lugar destacado en la historia del siglo XIX.²²

Aunque vaga en un primer momento, la noción irá enriqueciéndose de manera paulatina, conforme vaya aproximándome al objeto central de esta investigación. No intento incrementar la ya de por sí extensa bibliografía que refiere a un tema tan rico y de tanta complejidad; más bien deseo estudiar un género y una instancia inscrita en él, con la finalidad de aportar nuevos datos acerca de la escritura poética de México, en el lapso comprendido entre 1820 y 1875. Con todo, no puedo dejar de apuntar, siquiera imperfectamente, algunos rasgos externos de ese multiforme y vasto movimiento sociohistórico, cultural e ideológico.

²¹ “El Romanticismo no es sólo un movimiento literario, sino un movimiento total del espíritu de Occidente que —eso sí— se vuelca sobre todo a la expresión literaria y a la música, dejando un papel secundario a las artes visuales” dice José María Valverde en: *Movimientos literarios*; Barcelona: Salvat (Aula abierta, 15); 1984. P. 28. Por otro lado, “El romanticismo significó un profundo cambio en la mentalidad europea en todos los terrenos de la actividad humana y, sobre todo, en el amplio ámbito de la cultura”: S/a: “Grandes románticos” en: *La Gran Música del Romanticismo* (1:1); Barcelona: Altaya, 1999. P. 3.

²² S/a.: *Historia del Arte* (8:28); Barcelona: Planeta de Agostini, 1998. P. 62

Me propongo demostrar que el Romanticismo mexicano no es sólo un **canon**²³ importado de Europa, más o menos ajeno a nuestra cultura, sino que la coexistencia de diversos factores (históricos, sociales, culturales) alientan la construcción en América, particularmente en México, de una nueva concepción del mundo (una **episteme**,²⁴ en sentido foucaultiano). Dicha cosmovisión está anunciada, de manera implícita, en las transformaciones sociales, políticas, ideológicas y estéticas que supone el movimiento independentista y en el advenimiento de México como nueva nación. En segundo término, quisiera probar que las manifestaciones externas de dicha **episteme** (lugar del sujeto en el mundo, actitud de crítica o franca subversión ante los cánones estéticos, sociales y éticos vigentes, desarrollo del tema amoroso desde una nueva ética, entre otros rasgos) se encuentran ya presentes antes de las fechas en las que la crítica literaria ubica el nacimiento del Romanticismo latinoamericano: de manera aproximada, 1830;²⁵ puntualmente, 1832.²⁶ Ambos propósitos me exigen polemizar respecto de categorías tales como “movimiento” o “escuela”: el Romanticismo es, para mí, algo más que una corriente estética, de ahí lo complejo que resulta entender y describir su proceso de gestación.

Creo que hay varios traspiés en los que incurren abundantes títulos de la bibliografía. El primero de ellos radica en la aparente escisión (o “distancia metodológica”) entre analista y objeto. La crítica pretende juzgar objetivamente tal fenómeno, sin embargo ha dejado deslizar juicios de valor, desde el terreno de la estética o de la historia, de manera que nos devuelve no una imagen nítida del mismo, sino aquello que, desde el punto de vista

²³ Entiendo por **canónico** a todo aquel texto o autor que sea considerado como fuente de autoridad. Al respecto, *vid.* Harold Bloom: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (Tr. Damián Alou); Barcelona: Anagrama (Argumentos, 171); 1995, especialmente pp. 11-51.

²⁴ Entiendo tal término como el modo de pensar, el conjunto de reglas que rigen el pensamiento y los modos de conocer, producto de un conjunto de procesos históricos. *Vid.* *Las palabras y las cosas*; México: Siglo XXI, 1966. P. 7.

²⁵ Pedro Henríquez Ureña: *Corrientes literarias en América hispánica*; México: FCE, 1969 (3ª Reimp.); José Antonio Portuondo: “Periodos y Generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana” en: *Cuadernos Americanos* (7:3); México, 1948. P. 242; Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana (Vol. 1: La Colonia. Cien años de República)*; México: FCE (Breviarios, 89); 1997 (10ª Reimp.). P. 240, entre otros.

²⁶ Emilio Carilla considera a *Elvira o La novia del Plata*, publicada en tal fecha, como el texto “inaugural” del Romanticismo hispanoamericano. *Vid.* *El Romanticismo en la América hispánica*; Madrid: Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 40); 1975 (3ª edición). P. 61.

contemporáneo, considera que no fue, que debió o no, ser el Romanticismo. Por ello, coincido íntegramente con la siguiente afirmación de Noé Jitrik:

El ingreso en el universo del romanticismo no es simple ni puede ser simplificado; varios capítulos quedan por escribir; cada uno de ellos daría lugar a un examen no sólo del romanticismo sino del lugar en el que estamos parados, tanto desde la perspectiva de la deuda que la cultura y la civilización en la que vivimos le han contraído, como del modo en que se ha podido pasar a otra cosa, un sistema que permita vivir en un mundo atormentado y confuso fuera de los instrumentos y nociones que el romanticismo engendró.²⁷

¿Estaba obligado el Romanticismo mexicano a producir aunque fuese *una sola obra a la altura del canon europeo*? ¿Debían sus textos ser algo más que documentos *elocuentes y sentimentales*? ¿No fue, acaso, el multicelebrado Modernismo, producto del clima cultural engendrado en el lapso anterior?

Al margen de toda aspiración a una quimérica e insostenible neutralidad ideológica en el acto crítico, considero necesario reflexionar, en primer término, no sólo acerca del fenómeno en sí, como un periodo relevante en la historia de la cultura occidental, sino también observarlo en tanto fenómeno integrante de un *continuum* histórico: la manera como él se engarza en las series histórico social y cultural que constituyen sus antecedentes y sus consecuentes, y el conjunto de actitudes que, por separado, reaparecen periódicamente en el pensamiento y la cultura de Occidente. Por tratarse de una “estética proteica”,²⁸ que lo mismo atañe al arte que a la filosofía, las costumbres o, inclusive, la diplomacia, supone un complejo proceso cultural cuyo discernimiento ha provocado, desde

²⁷ “La estética del romanticismo” en: *Vertiginosas textualidades*; México: UNAM (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal), 1999. P. 243.

²⁸ *Ibid.*, p. 239.

sus orígenes, abundantes polémicas, muchas de las cuales, hasta el momento, no han arribado a conclusiones satisfactorias. Por ello, habría que examinarlo con atención, particularmente desde el punto de vista del impacto que la literatura tuvo y sigue teniendo en el público lector. Al margen de toda valoración que invoque los gustos y preferencias de los lectores especializados de nuestro tiempo, el Romanticismo nos proporciona una gran cantidad de autores y de obras, en especial poéticas, cuyo impacto ha trascendido las barreras temporales o de extracción social. La permanencia de ciertos poemas de Manuel Acuña, Manuel M. Flores y Antonio Plaza nos invitan a considerar, más allá de toda veleidat intelectual, los valores que el periodo, los autores o las obras brindaron en su momento y siguen brindando al gran público.

Dicha reflexión toma al Romanticismo poético mexicano como un complejo proceso histórico y cultural. De entre sus diversos aspectos constitutivos, me detengo exclusivamente en una serie de tópicos, todos ellos interrelacionados, a través de los cuales descubro un hilo conductor en los niveles ideológico, temático y estilístico, mismo que me ha permitido describirlo y revalorarlo a la luz de una nueva perspectiva: entender a nuestro Romanticismo como fase que recoge, al mismo tiempo, tendencias estéticas de vanguardia en Europa, así como rasgos y caracteres que responden a nuestra historia y a nuestra cultura. En tan vasto y complejo proceso, cuyos orígenes abordo en el primer capítulo, intervienen aquellos sujetos que, al contar con una competencia de lectura y una sensibilidad particulares, o al estar sometidos a condiciones experienciales extremas, prefiguran un nuevo sistema de pensamiento: los intelectuales y políticos exilados, que encuentran en otros países la posibilidad de expresar nuevas ideas en contradicción con el antiguo orden establecido por el gobierno colonial (Francisco de Miranda, Andrés Bello, Bartolomé de Olmedo, Simón Bolívar, José María Heredia y Heredia); los investigadores y artistas viajeros, expuestos al rigor de nuevas y extrañas formas de vida (Alexander von Humboldt, Johann Moritz Rugendas, Carl Nebel, Daniel Egerton);²⁹ los excéntricos, que se

²⁹ “El espíritu curioso, aventurero y romántico que inspiraba a los artistas viajeros los motivó a explorar los múltiples aspectos que conformaban el paisaje humano y natural de México, representándolo plásticamente por medio de dos vías expresivas, la pintura y el grabado. [...] En lo estilístico, los preceptos académicos manifestados por algunos de los artistas viajeros, poco a poco, fueron apartándose ante el imperativo de la realidad que percibían, así lograron sustituir el mundo ideal propio del neoclásico por el mundo natural, de lo

atreven a transgredir los estrechos marcos del discurso oficial e irrumpen su “normalidad” (José Joaquín Fernández de Lizardi, fray Servando Teresa de Mier), etcétera.

El Romanticismo es, tanto en Europa como en América, una nueva manera de percibir la realidad. Una imagen poética lo expresa de manera analógica: el poeta asciende hasta un lugar desde donde puede mirar de otra manera: es una suerte de *demiurgo* colocado más allá de la experiencia cotidiana. La tesis romántica del poeta como *ser visionario*³⁰ adquiere así concreción a partir de esos textos donde el sujeto, desde un lugar privilegiado, medita acerca del lugar del Hombre en el Cosmos, es decir, explora la relación entre Dios, Naturaleza y Hombre.³¹ En el segundo capítulo me propongo demostrar, en tal sentido, que dos textos de José María Heredia y Heredia (“Fragmentos descriptivos de un poema mexicano”³² [Poema, diciembre de 1820] y “Viaje al Nevado de Toluca” [Crónica, 1832]) constituyen ejemplos apropiados para justificar la existencia en América, antes de 1832, de una *episteme* romántica. Destaco la importancia de este nuevo punto de vista, contrastando el poema de Heredia con otros textos, europeos y mexicanos del mismo periodo, en los que podemos notar afinidad temática pero un enfoque diferente. Con todo, no deja de ser sintomática la reiteración del motivo de la ascensión a la montaña. Sus repercusiones, sin embargo, van más allá del terreno puramente estético, puesto que el punto desde donde se

cual derivó la aparición de una nueva tradición artística fundamentada en el naturalismo y en la expresión romántica.” María de los Ángeles Sobrino: “El encuentro con la naturaleza: los artistas viajeros” en: *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX* [Catálogo de la exposición homónima]; México: Fomento Cultural Banamex, 1991. P. 16

³⁰ Friedrich Schlegel (1772-1829), teórico fundador del Romanticismo alemán considera, en tal sentido, que: “la poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su misión no se reduce a reunir otra vez todos los géneros separados de la poesía y establecer un contacto con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe, además, ora mezclar, ora fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la poesía popular; quiere y debe vivificar la poesía y poetizar la vida y la sociedad, poetizar el ingenio y llenar y alimentar las formas artísticas con sólida materia cultural de cualquier índole, animándolas con las vibraciones del humor”. *Vid.* “Fragmentos” en: Hoffmann, Novalis y otros: *Los románticos alemanes* (Selección de Ilse M. de Bruggen); Bs. As.: Centro Editor de América Latina (Biblioteca Básica Universal); 1968. P. 159.

³¹ En relación con la *Defensa de la Poesía* de Shelley, C. M. Bowra anota: “La tarea del poeta consiste en descubrir la realidad absoluta en sus ejemplos visibles y en interpretarlos a la luz de ella. Esa tarea es espiritual en el sentido de que incluye las más altas facultades del hombre y da significado a sus sensaciones transitorias”: *La imaginación romántica* (Tr. José Antonio Balbontín); Madrid: Taurus (Persiles, 52), 1972. P. 32.

³² Doce años más tarde, en la edición definitiva del mismo, tomará el nombre de “Ante el teocalli de Cholula”, nombre y versión con que el poema es mejor conocido. *Vid.* *Poesías del ciudadano José María Heredia* (2 vols.); segunda edición corregida y aumentada; Toluca: Imprenta del Estado, 1832.

sitúa el sujeto remite, de manera inmediata, a la perspectiva y el lugar del sujeto de la enunciación respecto de la realidad evocada.³³ Como veremos en su debido momento, dicha imagen permitirá circunscribir los múltiples sentidos que el paisaje posee en la sensibilidad romántica.³⁴

Como ampliación del mismo tema, dos poemas homónimos de Ignacio M. Altamirano (“El Atoyac”, ambas versiones escritas en julio de 1864) me permiten contrastar entre lo que llamo “paisaje objetivado” (la descripción exterior, que pone énfasis en factores sensoriales, característicos de la **topografía**) y “paisaje subjetivado” (aquel que interioriza la descripción y que, por ende, acentúa el uso de la **prosopopeya**);³⁵ tal precisión me permite mostrar que la crítica literaria tradicional define como romántico al primero, cuando en realidad debiera serlo el segundo; valoración implícita en la alta frecuencia con que la versión descriptiva ha sido seleccionada como muestra antológica; finalmente, concluyo el capítulo evaluando los rasgos románticos del paisaje poético, destacando su anticipación respecto del paisajismo pictórico mexicano.

Para describir al Romanticismo como acto de subversión, en el tercer capítulo me detengo a examinar el estatuto social, político e intelectual del poeta. Durante la Colonia,

³³ Nos situamos en un punto diferente de Carlos Bousoño, quien concibe esta atracción por las cosas grandes (“elevadas montañas, enormes ríos, escenarios sin límites, actitudes espectaculares, personalidades ingentes. Infinitud” simplemente como propensión a la grandeza (*Vid.* “El sistema romántico” en: *Épocas literarias y evolución*; *op. cit.*, P. 35). Me parece que dicha recurrencia ha de mirarse en una dimensión más amplia, ya que conforma un punto de vista especial.

³⁴ “La sensibilidad ante el paisaje ha nacido con el Romanticismo, poco a poco”, asegura Azorín en el artículo “En tierra aragonesa” (*De Valera a Miró*; Madrid: Afrodisio Aguado (Clásicos y maestros); 1959. P. 160). La tesis es insistentemente desarrollada. *Vid.* Alfonso Reyes: “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX” en: *Obras Completas* (vol. I); México: FCE (Letras mexicanas); 1989; María del Carmen Millán: *El paisaje en la poesía mexicana*; México: Imprenta Universitaria, 1952; José Francisco Conde: “Una idea del paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX” en: *Fuentes humanísticas* (6:11); México: UAM Azcapotzalco, marzo de 1995. María de los Ángeles Mendieta discrepa de tal tesis: “Es verdad que el romanticismo huyó hacia la naturaleza en busca de una nueva sensación. Pero no nos proporcionó esta vigorosidad de que hablamos, porque una excesiva fantasía la hizo caer en sensibilidad enfermiza. Y probablemente esto fue debido a su falta de contacto con ella” *Vid.* *El paisaje en la novela de América*; México: SEP (Biblioteca Enciclopédica Popular, 203); 1949. Pp.16-17.

³⁵ Entiendo por **topografía** la descripción de un lugar o paisaje, y por **prosopopeya** la personificación o atribución de cualidades humanas a seres animados o inanimados. Para éstas y otras figuras retóricas aludidas en el texto, sigo a Beristáin: *Op. cit.*, y Pelayo H. Fernández: *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos*; Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979 (4ª edición).

éste se aloja en la corte o escribe bajo el amparo de las castas privilegiadas. Su función, entonces, está estrechamente vinculada con el discurso oficial: exaltar a los representantes del poder, exponer o defender los valores convencionales, entre otros.³⁶ Pero una voz disidente está subtendida a lo largo de los tres siglos del coloniaje: en las prácticas “heréticas”, en las danzas “lúbricas”, en los “libelos”, se manifiesta esa perspectiva subrogada,³⁷ elidida pero jamás acallada; es la literatura anónima, transgresora, perseguida, que pone en tela de juicio los valores establecidos.³⁸ El poeta romántico hereda si no el menosprecio, al menos, sí, la condición subordinada del artista verbal en relación con aquellos otros, cuyo trabajo merece la alta estima de la sociedad novohispana: arquitectos, escultores y pintores. La Real Academia de San Carlos, fuente de prestigio social y árbitro del canon estético, extiende entonces sus paradigmas a la escritura, hecho que subyace en la extensa y documentada controversia entre poetas académicos (“neoclásicos”) y románticos, a la cual habré de referirme en su momento.

La emancipación del país trae consigo la progresiva contraposición de dos prácticas económicas, políticas, sociales y culturales: por un lado, las altas cúpulas de la Iglesia y el Ejército, así como los terratenientes criollos y peninsulares, quienes defienden una inamovilidad que les asegure seguir detentando el poder y los privilegios que de él emanan; por el otro, las nacientes clases medias, criollas y mestizas, con un proyecto que tiende a reformar las estructuras jerárquicas de poder. Como resultado, en última instancia, de dicha

³⁶ “Los grandes escritores novohispanos no fueron hombres representativos, sino excepciones de su casta; a través de ellos, sin embargo, se escucha el rumor, no exento de brillo, de su sociedad; se dibuja el perfil profundo de sus existencias individuales [...] Desaparecido el empuje expansivo de la literatura de conquista, no quedaba sobre qué escribir en la Nueva España, dónde hacerlo, para quién, ni de qué vivir entretanto, a excepción de dos espacios: la corte y la iglesia; fueron mecenas y lectores, los verdugos y sostenedores de cuanto se escribía” José Joaquín Blanco: *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*; México: Cal y arena, 1989 (2ª edición). Pp. 19 y 20.

³⁷ Un análisis somero permite constatar la alta incidencia de procesos inquisitoriales emprendidos contra el género femenino, en particular, hacia individuos de raza negra, quienes encuentran en las prácticas subversivas una alternativa a su doble condición de expoliados. La bibliografía al respecto es extensa. Baste citar dos muestras: María Cristina Navarrete: “La mujer bruja en la sociedad colonial. El caso de Paula de Eguiluz” y Edelmira Ramírez Leyva: “Curanderas novohispanas: esbozos de vidas” en: *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura Siglos XVI al XIX* (Vol. I); La Habana: Casa de las Américas/UAM (Cuadernos Casa, 35); 1997. Pp. 69-78 y 87-93.

³⁸ Vid. Pablo González Casanova: *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*; México: SEP (CM); 1986; también Georges Baudot y María Águeda Méndez: *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*; México: Siglo XXI, 1997.

contienda, se produce en el terreno de la cultura un intenso debate en torno a los derroteros de la cultura de la nueva nación. Los primeros, defienden la herencia cultural hispánica y se pronuncian por el sostenimiento de una cultura castiza; los segundos, inspirados en modelos europeos, principalmente ingleses y franceses, pugnarán por la apertura de nuestras artes hacia derroteros más amplios. El punto álgido de la controversia alcanza la década de los cuarenta, y concluirá más allá de mediado el siglo, con la reinstauración de la República y el triunfo liberal.

A la par de tal controversia, se produce un fenómeno que he designado como la “profesionalización de la escritura”. La sociedad mexicana, que en 1820 menospreciaba el trabajo poético de los románticos, a quienes tildaba como “epígonos” de los artistas europeos, progresivamente tiende a reconocer y sancionar de manera positiva el papel del poeta en la nueva república, alrededor de 1867. Sin embargo, quisiera demostrar que dicha sanción se apoya no sólo en criterios de índole estética sino también, de manera especial, en la trayectoria ideológica y política que los artistas han asumido durante la contienda civil que conocemos bajo el nombre de Guerra de Reforma. El poeta debe ser, además de profeta, militante de un bando específico: aquel que ha triunfado en la guerra civil.³⁹ La nómina oficial de los poetas románticos, los poemas considerados como representativos del periodo y que se repiten incesantemente de una antología a la otra; las anécdotas, inclusive, que transcriben los críticos literarios, están signados en buena medida por la impronta política, no por el conocimiento de la obra y el juicio estético. La estampa gráfica y los retratos humorísticos de *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *Álbum fotográfico* constituyen un parangón gráfico del proceso arriba descrito.

³⁹ Angélica Velázquez contrasta, en tal sentido, el papel político de pintores y letrados, así como la relevancia de estos últimos a partir del rol que jugaron en las Guerras de Reforma: “...los pintores del siglo XIX, con contadas excepciones, no llegaron a constituir un grupo definido ni a erigirse en figuras protagónicas en la vida pública del país. Su condición, si bien diferente a la del artesano de la época colonial, gracias al estatus que les concedían las academias para convertirse en profesionistas, no les permitió integrarse ni a las sociedades científicas y literarias que cohesionaron a las élites del saber, ni menos todavía a los grupos del poder. Y esto a diferencia de los hombres de letras quienes, habiendo luchado en los campos de batalla por sus ideales políticos e intervenido en la defensa del territorio nacional, ocuparon puestos públicos en calidad de senadores, diputados, regidores, ministros o gobernadores y **se concibieron a ellos mismos como la élite intelectual que tenía en sus manos los destinos artísticos, culturales, sociales e incluso políticos del país.**” “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en: *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* [Catálogo de la exposición homónima]; México: FONCA/ Fomento Cultural Banamex, 1999. P. 159. *Énfasis mío.*

Una vez que he estudiado el papel del artista en el marco de la sociedad y la política en el siglo XIX paso, en el cuarto capítulo, a examinar un prejuicio altamente extendido en la cultura de Occidente: aquel que liga la producción artística con la enfermedad. Con frecuencia, quienes estudian la cultura han insistido en el carácter “anormal” de los artistas románticos. La alta incidencia de suicidios, las actitudes excéntricas, la locura, parecen marcar al periodo estudiado.⁴⁰ ¿Qué hay detrás de ello? ¿Un “mal de época”? ¿Una moda? ¿O se trata de una manifestación *sui generis* del malestar social descrito en el capítulo anterior? Mi investigación acerca de la melancolía, su inscripción en el discurso médico de Occidente y sus repercusiones en la práctica estética me ha llevado a rescatar, en revistas y periódicos de la época, un conjunto de poemas desconocidos por el lector medio y que ofrecen una visión diferente de la poesía romántica de México: aquella que testimonia la existencia de temas en franca contraposición con la ética vigente en la época, sin duda por tratarse de una etapa de transición. Tales factores serán antecedente para abordar el poema reconocido como romántico por antonomasia: el “Nocturno. A Rosario”⁴¹ de Manuel Acuña.

Dicha composición trae a cuento una tríada asociada de antiguo con el Romanticismo: Amor, Mujer y Muerte. En el quinto capítulo, a propósito de dos poemas⁴² y tres óleos dedicados a Atala,⁴³ célebre heroína de procedencia americana, me dedico en primer

⁴⁰ Para entender esta situación en el contexto europeo, véanse especialmente: Adriana Yáñez: “El negro sol de la melancolía” en *Los románticos: nuestros contemporáneos* (Prólogo de Ramón Xirau); México: Alianza Editorial (Alianza Estudios); 1993. Pp.71-84; y Alfredo de Paz: “El mal del deseo. Insatisfacción, desgarramiento, espiritualidad” en: *La revolución romántica, Op. Cit.* Pp. 55-78. El de México está escasamente estudiado, pero también hay —guardada toda proporción— múltiples ejemplos: Rodríguez Galván muere a los 26 años; Heredia y Calderón a los 36; González Bocanegra, a los 37; los suicidios de Marcos Arróniz (1858) y Manuel Acuña (1873) y la locura de Pedro Castera constituyen también motivos literarios insistentemente ligados con el Romanticismo.

⁴¹ Como producto de un “alma enferma y atormentada” le caracteriza Marcelino Menéndez y Pelayo en: *Historia de la poesía hispano-americana* (vol. 1); Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911. P. 161.

⁴² José María Heredia: “Atala” (1823) en: *Poesías completas*; México: Porrúa (sc, 271), 1985. P. 40; Fernando Calderón: “Últimos momentos de Atala” en: *Obras poéticas (Parnaso mexicano, 1844)* (Edición, presentación y apéndices de Fernando Tola); México: Premià/ Gobierno del Estado de Zacatecas (Libros del bicho), 1986. P. 547.

⁴³ Anne Louis Girodet (1767-1824): “Atala en su tumba” [1808]; Juan Cordero (1822-1884): “La muerte de Atala” [s. f.]; y Luis Monroy (1845-1918): “Últimos momentos de Atala” [1871].

término a definir el “amor romántico”, contrastándolo con otras manifestaciones literarias de diferentes épocas, y recojo un conjunto de características que pudieran definirlo, por oposición al amor cortés, el amor pasional, etc. De manera paralela, examino los motivos y símbolos con los que la iconografía le asocia. Insisto aquí en la necesidad de deslindar la equivalencia entre Romanticismo y temática amorosa, ya que con ello se han introducido en la crítica literaria confusiones excesivas. El tema del amor, como cualquier otro que esté ligado con motivaciones humanas básicas, aparecerá en diversos textos literarios, con las características que le confieren su época y su cultura.

En el capítulo sexto, examinaré una modalidad especial de comunicación propia de los románticos, denominada en su momento “el lenguaje de las flores”, una suerte de código convencional del que proceden ciertos símbolos que habrán de trasladarse a la poesía. El análisis de textos en verso y prosa que remiten a los jardines y las flores, a flores-mujeres, a países remotos donde las mujeres son flores que protagonizan historias de romances ideales o amores frustrados, de la amargura que produce el abandono, de placeres y desengaños, me permitirá mostrar, finalmente, una serie de recursos estilísticos y retóricos propios del Romanticismo mexicano. Una serie de óleos de Manuel Ocaranza (1841-1882) servirá como ejemplo de tal simbolismo, evocado por los artistas de la época. A propósito de dicha convención, estudiaré también su alta incidencia en la escritura poética femenina.

Por último, a manera de extensa síntesis, inserto el resultado de mis reflexiones en el marco de la cultura contemporánea, con el fin de proponer una analogía entre la época que ve triunfar al Romanticismo en México, considerado ya en este nivel como un movimiento estético con recursos (lingüísticos, icónicos, alegóricos, simbólicos, estilísticos, etc.) que le son inherentes, y la nuestra, con el fin de evaluar la vigencia, en la vida cotidiana, de ciertos rasgos considerados como “románticos”. ¿Qué tan pertinente es esa denominación? ¿Acaso responde a una noción crítica que parte de los caracteres del Romanticismo europeo? ¿O el nuestro posee sus propios rasgos?

Incluyo una Bibliografía que no es, siquiera remotamente, representativa debido a la abundancia con que el Romanticismo ha sido estudiado. La he dividido en tres secciones: textos generales de apoyo, manuales y artículos de intención teórico-metodológica; y finalmente, textos literarios o de crítica literaria que refieren al periodo estudiado. Añado, además, dos Apéndices. El primero es un listado cronológico de poemarios publicados entre 1820 y 1875; el segundo, una tabla que registra los símbolos florales de mayor uso en la poesía del período. Ambos son necesarios para profundizar la información fuera de texto, evitando insertar fatigantes listados en mi hilo discursivo. Antes de iniciar, sin embargo, la descripción histórica y el análisis de textos específicos, me voy a detener en un conjunto de propuestas técnicas e instrumentales que darán idea del punto de vista, las categorías y los procedimientos de análisis (en conjunto, el marco teórico) que he empleado en el desarrollo de esta investigación.

INTRODUCCIÓN

“ROMANTICISMO: UNA PALABRA VACÍA DE SENTIDO”

Por lo general, la historia de la literatura ha sido estructurada con base en clasificaciones rígidas que admitimos sin rebatir; así, durante años, la hemos concebido como el encadenamiento de escuelas literarias que se suceden de manera consecutiva y uniforme: Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo y Costumbrismo, Modernismo, etc. Esto no deja de ser resabio de una concepción evolucionista, típica del siglo XIX.⁴⁴ Los textos escolares de literatura privilegian todavía estos criterios taxonómicos porque, contemplado el asunto desde la perspectiva didáctica, facilitan la memorización de esquemas, diagramas y cuadros de características o, en el peor de los casos, simplemente títulos de libros y autores. Resulta mucho más sencillo examinar al educando solicitándole que relacione las clásicas dos columnas (Escuela literaria: características; Autor: título), que verificar el grado de profundidad en la comprensión de un poema, una novela o cuento; dicha práctica va en detrimento del análisis y comprensión de la literatura.⁴⁵ En el terreno de la investigación y difusión, nuestros catálogos bibliográficos se enriquecen cada año con un mayor número de publicaciones especializadas (libros, artículos, reseñas, etc.) que giran en torno a unos cuantos escritores, a quienes la crítica ha asignado ya un lugar en la historia literaria: Sor Juana Inés de la Cruz⁴⁶ o Ignacio Manuel Altamirano,⁴⁷ por citar los más estudiados.

⁴⁴ Tanto el Romanticismo como la Teoría darwiniana han tenido un destino común al pasar a la posteridad en versiones deformadas. Me refiero aquí, irónicamente, a ese sentido unidireccional y unidimensional con que terminó entendiéndose la Teoría de la Evolución de las Especies.

⁴⁵ Ver más adelante, en el Marco Teórico, la discusión acerca del concepto “periodo literario”.

⁴⁶ Entre lo más reciente, cabe citar: Margo Glantz: *Borriones y borradores: Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*; México: UNAM/El Equilibrista (Manatí); 1992; Sara Poot (Edit.): *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*; México: El Colegio de México (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer); 1993; José Pascual Buxó: *El enamorado de Sor Juana*; México: UNAM (Estudios de Cultura literaria novohispana, 2); 1993; Margarita Peña (Compilación y prólogo): *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII*; México: UNAM (Textos de Difusión Cultural); 1995; Sara Poot (Edit.): *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995; Margo Glantz: *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*; Toluca: Gobierno del Estado de México, 1996.

⁴⁷ Catalina Sierra y Cristina Barros: *Ignacio M. Altamirano. Iconografía*; México: CNCA/ Gobierno del Estado de Guerrero/ FCE; 1993; Manuel Sol y Alejandro Higashi (Edit.): *Homenaje a Ignacio M. Altamirano (1834-1893)*; Xalapa: UV (Cuadernos, 40); 1997; Ignacio M. Altamirano: *El Zarco* (Edición crítica, transcripción, estudio preliminar y notas de Manuel Sol); Xalapa: UV (Clásicos mexicanos, 6); 2000.

Inscribir en este marco un tema de investigación como lo es el Romanticismo poético mexicano, por ello, engendra múltiples dificultades. En primer lugar, por el destino trágico de una palabra que, según el autor del mismo *Manifiesto Romántico*, es una “mot vide de sens, imposé par nos ennemis et dédaigneusement accepté par nous”.⁴⁸ Con todo, el Romanticismo no es sólo un objeto digno de análisis como periodo o escuela literaria, demarcado por coordenadas histórico-sociales precisas, con un número determinado de autores y obras ya fijado por la tradición crítica, y que deba mirarse como simple objeto de conocimiento o de goce, es decir, como el cadáver más o menos momificado de un organismo antaño vivo, o como se observa un fósil en las vitrinas del museo paleontológico. Su vigencia histórica y cultural estriba en su carácter de parteaguas de la cultura occidental. Por ello, no es ociosa la pregunta que se formula Adriana Yáñez:

¿Por qué el Romanticismo? ¿Por qué leer a los románticos? ¿Por qué volver a los románticos, nosotros, lectores de Borges, de Joyce, de Cioran; después del surrealismo, después de Kafka, después de Nietzsche?... En un mundo donde el arte es, por definición, arte de ruptura: grito, alarido, negación de negaciones. Un mundo donde hemos descubierto, después de Mallarmé, que la escritura no tiene sentido [...] que el lenguaje está vacío, que no hay libro...⁴⁹

Ese silencio, ese vacío de sentido y ese libro inexistente, sin embargo, alimentan una de las bibliografías más extensas en la historia de la literatura occidental. La multiplicidad de enfoques y puntos de vista tejidos en su entorno han terminado, sin embargo, por despojar al término de una referencia puntual. En efecto... ¿Qué entendemos hoy, a casi dos siglos de distancia, por “Romanticismo”?

⁴⁸ “Palabra vacía de sentido, impuesta por nuestros enemigos y desdeñosamente aceptada por nosotros”. La frase corresponde a Víctor Hugo; cit. por F. Garrido Pallardó: *Los orígenes del romanticismo*; Barcelona: Labor (Nueva Colección Labor, 65); 1968. P. 7.

⁴⁹ Yáñez, *op. cit.*, p. 15.

Justificación

Nos encontramos ya en los albores del siglo XXI, dentro de una sociedad que mira con desencanto la noción de progreso; que duda de la eficacia de la racionalidad en su acepción cartesiana, a la que considera en aparente estado de naufragio, y que define al conocimiento como una construcción. En tal contexto, vuelven a actualizarse ciertos rasgos del Romanticismo, particularmente aquellos que lo definen como movimiento de subversión. Hemos crecido en el marco de una ideología dominante que, desde finales del siglo XVIII, estableció la equivalencia entre *modernidad* y *progreso*, pero que entendió este último término en su acepción material:

La sensibilidad romántica representó una vuelta al pasado, una ruptura con el tiempo lineal del progresismo. [...] En sus *Memorias de ultratumba*, Chateaubriand recoge unas notas de viaje tomadas en 1833, en las que emplea el término **modernité**, pero no de forma laudatoria como sería de esperar, sino para aludir despectivamente al carácter frívolo y mezquino del estilo de vida de la sociedad industrial. Para un romántico como él, esta sociedad era deleznable, es decir, “moderna”.⁵⁰

Esta es, quizás, una de las características afines entre Posmodernidad y Romanticismo: el estado de malestar ante la así llamada “modernidad”. La romántica nostalgia por el pasado no debe ser entendida, entonces, como una inclinación puramente arqueológica o como actitud de evasión, sino como acto subversivo contra las reglas sociales creadas por la burguesía a finales del siglo XVIII. Por ello, visto desde la perspectiva del presente, el lugar del artista romántico en la sociedad decimonónica tiene algo de precursor. A tantos años de distancia, estamos convencidos, como lo estuvieron en su momento los artistas románticos, de que el progreso científico y tecnológico no ha traído aparejada una sociedad más justa e igualitaria; por ende, es necesario un cambio de actitud, un retorno hacia el humanismo, en el marco de esta sociedad que tiende cada vez más hacia la deshumanización. Diversos

⁵⁰ José Luis Pinillos: *El corazón del Laberinto. Crónica del fin de una época*; Madrid: Espasa-Calpe (Espasa hoy), 1997. P. 119.

autores así lo consideran. Pinillos, en uno de los análisis más lúcidos que conozco sobre este asunto de la posmodernidad, considera al Romanticismo como el primer movimiento crítico ante el mundo industrializado, es decir, moderno. La analogía con nuestro tiempo es puntual.⁵¹

Ya desde los movimientos sociales de 1968, comenzaron a advertirse motivaciones y respuestas coincidentes: el desafío contra una sociedad cada vez más estrecha, en la que se ahogan las necesidades vitales del individuo y se distribuyen de manera desigual las oportunidades; el rechazo contra un sistema rígidamente jerarquizado, en el que cada vez los menos poseen la mayor cantidad de bienes; el rescate de los valores individuales, el respeto a las decisiones personales, el derecho de existencia de lo marginal o periférico (mujeres, indígenas, homosexuales, minorías raciales, sectas religiosas, etc.), pueden ser definidas como luchas de inspiración romántica.⁵² Por ello Peyre, al establecer la analogía entre espíritu romántico y el “Mayo francés”, sugiere:

La juventud se entrega a la lectura de las más desatadas utopías de los siglos anteriores: vislumbra que su realización tal vez sería factible hoy. [...] Jóvenes y menos jóvenes redescubren el amor llamado total y liberado de inhibiciones, sedicente, natural, se embriagan con las obras en que se exalta ese amor, extrañamente mezclado de erotismo y de sentimentalismo excesivamente ingenuo. Algo de Musset ha revivido en Aragón, y mucho de George Sand en Simone de Beauvoir.⁵³

Pero el epíteto “romántico” tuvo en sus inicios y tiene ahora, connotaciones diferentes. Ha oscilado de la excelsitud a la nimiedad remitiendo, en sus mejores momentos, a una actitud

⁵¹ Lo considero una analogía, y no una adopción de postulados teóricos y críticos, porque la perspectiva revolucionaria del movimiento romántico es, en términos generales, desconocida; de ahí la relevancia que le concedo en el marco de esta investigación. Pinillos opina al respecto que: “En el ámbito de la cultura, el Romanticismo no ocultó su hostilidad hacia la nueva sociedad industrial. [...] Se sospechó que, bajo la máscara del progreso material, la civilización de las máquinas constituía en realidad una grave amenaza para la independencia de los pueblos, la autonomía de las artes y la libertad del hombre.” *Op. cit.*, p. 117.

⁵² A guisa de ejemplo, véase el número especial titulado “68: el año que hizo temblar al mundo” en: *El País Semanal* (1127); Madrid: El País, domingo 3 de mayo de 1998. De manera especial Vicente Verdú: “Sociedad. Lo que queda del 68”. Pp. 90-95.

⁵³ Henri Peyre: *Qué es verdaderamente el Romanticismo*; Madrid: Doncel (Qué es verdaderamente, 19); 1972. P. 7.

de vanguardia,⁵⁴ de renovación del canon; en los peores, a la expresión de actitudes sensibleras y artificiosas; en casos extremos, adquiere un sentido peyorativo, vinculado con lo fantasioso, lo pesimista o lo exagerado.⁵⁵

Existe, por ende, una tarea inmediata: conjurar el prejuicio a que nos ha sometido la convención, para restituir al término su auténtico sentido. La imagen de sentimentalismo exacerbado⁵⁶ no es sino una reducción, como lo sería también si consideramos exclusivamente lo romántico como una tendencia obsesiva y enferma hacia la muerte, hacia la imposibilidad del amor o al nihilismo desalentado⁵⁷ con que se avizora un futuro incierto, las cuales no son más que marcas externas y extremas, trozos de caricatura de una actitud que, en esencia, es vital y rebelde, imaginativa y creadora, subjetiva y totalizadora. Por esa

⁵⁴ “El liberalismo moral del romanticismo se opone a casi toda la moral anterior, pero en especial a las virtudes de la Ilustración. Así, frente al concepto de orden burgués, impuesto por la razón humana, erige el de un orden divino o cósmico, más intuible que comprensible; y la sed romántica de justicia y libertad es siempre incompatible con el orden establecido (la frase de Goethe “prefiero la injusticia al desorden” es netamente antirromántica o posromántica). Análogamente opone la inspiración —que pasa bruscamente del “semidivino arte de la pereza” (Schlegel) a un esfuerzo febril— a la laboriosidad; la existencia bohemia a la previsión y el ahorro; y la ebriedad espiritual a la prudencia, el cálculo a la sensatez.” José Luis L. Aranguren: “La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia” en: Iris M. Zavala (Editor): *Romanticismo y Realismo*; en: Francisco Rico (Dir.): *Historia y Crítica de la Literatura Española* (Vol. 5/1); Barcelona: Editorial Crítica (Col. Páginas de Filología, 5); 1994. P. 58

⁵⁵ Debido a esa dualidad de apreciación, en la vida cotidiana escuchamos frecuentemente el término, asociado a veces con situaciones que difieren entre sí: calificamos como romántico a un sujeto pródigo en ternezas, situación en la que registra una connotación positiva. Decimos de un individuo que está dotado de un carácter romántico cuando queremos describir su propensión hacia los buenos sentimientos, el enamoramiento, la delicadeza en el trato hacia el ser amado. Extendemos la cualidad hacia los objetos o los acontecimientos. Un paisaje puede ser romántico, si roza los límites de lo indescriptible, y nos parece el marco para una historia amorosa. Hoy, suele calificarse como romántico el llevar serenata, asumir una actitud reflexiva ante el paisaje, o apartarse de la multitud con actitudes melancólicas. Para un análisis histórico del término, pueden consultarse Donald L. Shaw: “Palabras y conceptos: «romanesco», «romántico», «romancesco»” en: Iris M. Zavala (Edit.): *Romanticismo y realismo*; en: Francisco Rico: *Historia y crítica de la Literatura española* (Vol. 5); Barcelona: Editorial Crítica (Col. Páginas de Filología, 5); 1982. Pp. 27-33; y Alfredo de Paz: “Cuestiones terminológicas y semánticas” en: *La revolución romántica; op. cit.*, Pp. 17-20.

⁵⁶ “El vocablo romántico ha sido despojado de su verdadero contenido. Cuando hablamos de romanticismo pensamos, por deformación o por ignorancia, en algo vago, discursivo, sentimental, cursi... Estamos acostumbrados a asociar el romanticismo con el verbalismo, la espontaneidad o la elocuencia. Lo vemos como un idealismo confuso y desordenado. Pensamos en el romanticismo pálido y teatral: los golpes de pecho, la Musa de Musset, los paisajes de Lamartine, los chalecos rojos, las patéticas y dolorosas escenas en los cementerios, el rosa azulado de los atardeceres de calendario...” ; Yáñez, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ “La expresión «conciencia desgraciada» (acuñada, como se sabe, por Hegel), que recubre muchas formas históricas de vida, pero cuyo modelo más próximo fue para él, indudablemente, el romanticismo, define bien, en presencia de ese mundo injusto y mediocre, obstáculo infranqueable a la realización de los más altos anhelos del corazón, este sentido de fracaso de la existencia en cuanto tal, por una mutilación que le es, por constitutiva, insuperable. Es el sentimiento de la vida como “destierro”, y más aún como tragedia y agonía”. Aranguren, *op. cit.*, p. 57.

razón, creo necesario profundizar en su estudio, esclarecer sus puntos de vista, demarcar sus derroteros y evaluar su importancia no sólo en el marco histórico en el que surge, sino en relación con la productividad espiritual que, aún hoy, debemos al movimiento. En tal sentido, coincido con Cécil M. Bowra cuando asegura:

Los románticos sabían que su misión era crear e iluminar con su creación todo el mundo consciente y sentimental del hombre; dirigir su imaginación hacia la realidad que late más allá de las cosas familiares; elevar al hombre sobre la rutina mortal de la costumbre, para darle conciencia de las distancias inconmensurables y las profundidades insondables, haciéndole ver que la mera razón no basta y que es necesaria la intuición de la inspiración. Tenían una visión del hombre y de la poesía más amplia que la adoptada por sus racionales y sosegados predecesores del siglo XVIII, porque creían que lo importante era la naturaleza espiritual entera del hombre y a ésta dirigían su esfuerzo y su llamamiento.⁵⁸

En síntesis, a través de esta investigación sobre la poesía romántica mexicana pretendo aproximarme al Romanticismo de antaño con el espíritu crítico y los enfoques del presente; estudiar con profundidad sus actitudes vitales, sus planteamientos éticos y sus propuestas estéticas, a fin de demostrar que, no obstante ser un movimiento intelectual anclado en coordenadas históricas, sociales, políticas, ideológicas y culturales específicas, sus postulados siguen nutriendo hoy el trabajo artístico; en palabras de Jitrik, “no obstante su desgaste, el romanticismo sigue vivo como respuesta a preguntas esenciales...”⁵⁹

Planteamiento del problema

Justamente por tratarse de un movimiento que se manifestó en múltiples esferas de la cultura (filosofía, arte e incluso en las costumbres) sobre todo durante la primera mitad del siglo XIX, su definición motivó, incluso desde aquellos años, una fuerte controversia. Cabe

⁵⁸ *La imaginación romántica, op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 229.

preguntarse entonces... ¿Qué se entendió antes y qué entendemos hoy por “Romanticismo”?

Si bien las definiciones son múltiples, hay coincidencia al considerar que tal vocablo posee al menos dos sentidos: laxo y estricto. En términos generales, hay autores que quieren ver detrás del concepto una suerte de espíritu o de tendencia presente en determinados momentos de la cultura, y aseguran que se manifiesta en instantes de crisis social, en los que el individuo se mira a sí mismo alentando un “espíritu de búsqueda y de aventura”.⁶⁰ Otros pretenden definirlo como un estado psicológico, que se manifiesta en aquellos periodos de álgida presión sobre la conducta individual.⁶¹ Ciertos teóricos pretenden que la historia del arte en su totalidad no es más que la sucesión histórica de escuelas de corte clasicista en permanente contrapunto con otras, de inspiración romántica.⁶² De manera mucho más localizada, hay quienes evitan la confrontación, al estudiar exclusivamente a los grandes autores que fungen como canon.⁶³ Los preocupados en la delimitación histórica bien corren las fronteras para colocarlas antes o después de las fechas convencionales o, caso extremo, las extienden hasta periodos remotos;⁶⁴ otros más,

⁶⁰ H. G. Schenk: *El espíritu de los románticos europeos* (Tr. Juan José Utrilla); México: FCE (LEL); 1983. P. 18.

⁶¹ Véase especialmente: “Revisión crítica del concepto de *Romanticismo*” en: Raymundo Lazo: *El Romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana. Del siglo XVI a 1970*; México: Porrúa (SC, 184); 1979 (2ª ed.). Pp. 11-15.

⁶² El punto extremo de esta definición lo proporciona Eugenio d’Ors (*Du Baroque*; 1935), para quien la historia del arte es un “fenómeno cíclico de repetición, como una constante histórica que se reproduce periódicamente en la evolución de todos los estilos. Cada estilo pasa por tres fases: el **Arcaísmo**, el **Clasicismo** y el **Barroco**. [...] El Romanticismo no sería, “lato sensu”, sino una variedad del barroco eterno que el tratadista español [...] clasifica ingeniosamente bajo el marbete de **Barochus romanticus**.” Citado por Louis Réau en: *La Era Romántica. Las artes plásticas*; México: UTEHA (La Evolución de la Humanidad, 122); 1958. P. 5.

⁶³ Mirta Aguirre hace suya la evasiva definición de Valéry, según el cual “Para definir el Romanticismo es preciso haber perdido todo espíritu de rigor literario”. Luego añade: “A primera vista, se puede creer que el asunto se aclara un tanto si, en lugar del romanticismo, uno se decide a hablar de los romanticismos, reconociendo que el inglés no es exacto al alemán, que el alemán se aparta bastante del italiano, que el francés es diferente a todos los anteriores, que el español tiene sus propios matices y que el latinoamericano [...] puede parecerse o no parecerse a ninguno de los anteriores [...] Mas tan pronto se toma con júbilo este camino, se descubre que en cada uno de los apartados clasificatorios se cruzan y entrecruzan tantas orientaciones diversas e incluso divergentes, que de los romanticismos resulta obligado pasar a hablar de los románticos, agrupándolos ya no por países, sino por afinidades” en: *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*; La Habana: Letras cubanas, 1987 (2ª edición). P. 9.

⁶⁴ Si, por la acepción genérica de la que parte, Lazo extiende los límites desde el siglo XVI hasta 1970, hay autores que insisten en la transitoriedad del movimiento, al menos en su manifestación europea. Al respecto, basten como ejemplos Paul van Tieghem, quien lo circunscribe a la primera mitad del siglo XIX (*Vid. La era*

osadamente abjuran de su existencia.⁶⁵ A final de cuentas, mientras disponemos de mayor cantidad de información, nuestra perplejidad se incrementa. En relación con este sentido relajado del término, Lazo proyecta claramente el término más allá de la cultura, yendo hacia la esfera de lo psicológico, al considerarlo como:

embrión de una actividad que desarrollándose constituye, si se dirige hacia lo literario, *literatura de impulsos vitales, en mayor o menor liberación*, en lo que se encuentra la más propia y exacta definición de *lo romántico* [...] El modo caracterizador de manifestarse el Romanticismo es el de un estado psicológico que se presenta y actúa con las más apreciables notas en el poeta lírico: las sensaciones se enriquecen multiplicándose, ahondándose, agudizándose; las intuiciones brotan como de una fuente de renovada potencia; la captación de matices sube de valor con la consiguiente mayor importancia de sus funciones estéticas; y todo esto, excitando la imaginación, creadora de las realidades de la fantasía. Todo esto integra la serie de instrumentos destinados al supremo fin de expresar con máxima intensidad el impulso vital de la pasión.⁶⁶

Con una amplitud tal, dicho historiador y crítico cubano inserta en el mismo marco a escritores que, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Pablo Neruda, han tocado el tema amoroso en la escritura poética. Hay aquí una reducción de lo romántico a lo meramente pasional, cuando en realidad éste involucra otras actitudes. Bajo similar criterio, Peyre descubre impulsos románticos a lo largo de toda la historia de la literatura si bien, precisa, ha sido necesario aguardar hasta las últimas décadas del siglo XVIII para que irrumpa con un vocabulario, una actitud personal y un canon propios:

romántica. El romanticismo en la literatura europea; México: UTEHA (La evolución de la humanidad, 121); 1958. P. 4); para el caso de México, Huberto Batis, lo concibe como fase de transición del neoclasicismo al realismo. *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁵ F. Antal considera que “clasicismo” y “romanticismo” son términos vagos, imprecisos, y asegura que “Ciertos términos existen para el análisis estilístico y es razonable utilizarlos para los propósitos de la clasificación formal. Estas diferentes definiciones, sin embargo, no nos llevan a una mayor comprensión del periodo analizado”, de allí que proponga un análisis de contenido, en el que las delimitaciones estilísticas no tienen lugar. Véase: “Reflexiones sobre clasicismo y romanticismo” en: *Clasicismo y Romanticismo*; Madrid: Alberto Corazón editor (Comunicación, 60); 1978. Pp. 19-21. Garrido Pallardó, con mayor escepticismo, indica que “el término romanticismo, por circunstancias que ya se verán, concluyó finalmente por no significar nada, y ha sido el responsable de las ambigüedades con que todavía se distingue esta escuela”. *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 11-12.

Todo estado de alma, todo impulso de la imaginación, incluso el sentimiento de la naturaleza más apasionado: el amor a la muerte, el gusto por la morbosidad han podido, en efecto, encontrarse en ciertas almas, hace diez, veinte o veinticinco siglos. Sólo que no estaba de moda expresarlos; faltaba el vocabulario. El género novelesco o incluso el género epistolar (antes de Cicerón, de Abelardo o de Petrarca), que habría sido el más adecuado para la traducción de sentimientos personales, no existía. El concepto de originalidad no se había afirmado aún. Lo que no puede expresarse plenamente, o crear su forma rompiendo con las convenciones, es rápidamente rechazado o ahogado.⁶⁷

Es obvia la extensión del término, así como la analogía con Lazo, si bien el autor detecta ya ciertos límites históricos.

No es, sin embargo, el tema amoroso lo que define al Romanticismo, sino su singularidad. Si carecemos de una definición exacta es porque todo aquello que se defina como romántico, desde un punto de vista abstracto, está signado de principio por la irrupción, acompañada por un especial “espíritu de época”: los lienzos de Delacroix, las historias amorosas de Goethe, los *Nocturnos* de Chopin vistos en relación con el marco cultural en que están inscritos, poseen dicho carácter. Por tal motivo algunos estudios monográficos se declaran, por principio, incapacitados para aprehenderlo siquiera de manera imperfecta.⁶⁸

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 10. Sobre la imposibilidad histórica de un Romanticismo anterior al periodo indicado, *vid.* especialmente “El Humanismo en la Edad Media” y “De lo cortesano a lo romántico” en: Irving Singer: *La Naturaleza del amor* (Vol. 2: Cortesano y romántico); México: Siglo XXI, 1992. Pp.35- 314; como también el prólogo de Paul Zumthor a: *Cartas de Abelardo y Heloisa (Historia calamitatvm)*(Tr. de Cristina Peri Rossi); Barcelona: José de Olañeta Editor (Hesperus, 9); 1997. Pp. 25-26.

⁶⁸ Louis Réau, ante la necesidad de organizar una síntesis histórica del Romanticismo en las artes plásticas europeas, asume la falta de operatividad de una sola definición: “Con frecuencia se ha realizado el esfuerzo de dar una definición del Romanticismo: ninguna de las fórmulas propuestas logró reunir los múltiples aspectos del problema ni obtener todos los naufragios [...] La confusión de una imagen depende a veces de la falta de perspectiva lejana, pero los años transcurridos no la han hecho más clara. Aunque su fermentación haya terminado desde hace mucho tiempo, el capitoso vino del Romanticismo siempre nos parece igualmente turbio. Los críticos del siglo XX no avanzaron más en esto que el coetáneo Delécluze.” *Op. cit.*, pp. 3-4.

El primer problema que entraña su definición tiene que ver con la complejidad que le es inherente, ya que habiéndose comportado como una ruptura frontal en relación con el canon estético de finales del siglo XVIII, se adueña progresivamente no sólo del terreno del arte, sino de las más variadas manifestaciones de la vida cotidiana:

El romanticismo ha sido traído y llevado en estos últimos años como un hecho fundamental en la evolución humana, condigno de ser valorado, al lado de otras corrientes similares en el cuadro coherente del pensamiento filosófico sobre el acaecer social. Si el romanticismo existió, y de ello caben pocas dudas, porque fue ya afirmación en sus creadores, existió primero en cuanto a hecho social general, difuso en el seno de la sociedad y transparente en alguno de sus miembros; y luego, como mentalidad propia de una o dos generaciones, capaz de imponer un estilo a cuanto se emprendiera, desde el breve madrigal a la ambiciosa creación política, desde la rápida pincelada a la estupenda invención mecánica.⁶⁹

Quizás lo más evidente es su carácter multiforme. El Romanticismo se mueve en el tiempo y en el espacio, a la par que se manifiesta en las más diversas actividades de la vida cotidiana (moda, costumbres, diplomacia, etc.); ¿cómo proponer una sola definición que permita caracterizar su influencia en cada una de las artes y los periodos en que se manifiesta? A pesar de esa evidente dificultad, contamos con un conjunto de marcas empíricas, reconocidas por la crítica tradicional como definitorias del movimiento:

Las definiciones del romanticismo son innumerables, sin que se haya llegado a una fórmula satisfactoria. Se trata, al igual que otros movimientos históricos, de un complejo fenómeno cultural y social que afectó a todos los órdenes de la vida, desde el sistema de valores básicos hasta las manifestaciones más externas de la moda. Culturalmente se presenta como una reacción anticlásica, proclamando frente a la razón y las reglas ordenadoras del mundo los derechos del sentimiento y del individuo con todas sus contradicciones.⁷⁰

⁶⁹ Réau, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁷⁰ Esta es, sin duda, una definición usual; la cita corresponde a Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo español. Historia y crítica*; Salamanca: Anaya (Temas y Estudios); 1973 (2ª. edición). P. 13. Dicho criterio coincide con la opinión de otros autores clásicos, por ejemplo, Hans Juretschke: *Menéndez Pelayo y el romanticismo*; Madrid: Editora Nacional, 1936; J. García Mercadal: *Historia del romanticismo en España*;

Entender el Romanticismo como reacción ante los modelos heredados de la antigüedad clásica es, quizás, el punto más destacado en la bibliografía pero también aquel que provoca mayores debates. En busca de una mayor claridad, creo necesario retomar dos propuestas de Mario Praz, en un estudio clásico pero hoy escasamente conocido. En primer lugar, el crítico italiano propone considerar los términos “clásico” y “romántico” como aproximaciones, como categorías empíricas que han entrado en el lenguaje común y que poseen, de manera más o menos clara, una referencia histórica y cultural:

Como infinidad de otras palabras de uso común, dichas aproximaciones poseen un valor y responden a una función útil, siempre que se las emplee como lo que son, es decir, como aproximaciones, y no se pretenda de ellas lo que no pueden dar, es decir, exactitud de pensamiento riguroso. Son categorías empíricas, cuyo carácter ficticio puede demostrarse con facilidad; pero si el probar su relativa arbitrariedad nos condujera a no poder utilizar más sus servicios, no veo cuál sería el beneficio para la historia literaria.⁷¹

Desde este punto de vista, entonces, el término adquiere un tinte de arbitrariedad en tanto construcción, en tanto categoría, pero adquiere un referente de mayor especificidad. En otras palabras, el Romanticismo no existe en sí, como **epifenómeno**, sino que es un término que refiere, de manera convencional, a un conjunto de coordenadas históricas, sociales y culturales:

...según mi parecer, si se quiere conservar una función de útil aproximación al término *romántico*, ante todo habría que separarlo de su pseudoopuesto, *clásico*, que no es más que un reflejo secundario y abstracto de *romántico* y, recuperando el empleo primitivo del término, aceptarlo como la definición de una sensibilidad peculiar de un determinado período histórico. El

Barcelona: Labor (Biblioteca de Iniciación cultural, Ciencias Literarias 412-413); 1943; Guillermo Díaz Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español*; Bs. As.: Espasa-Calpe (Austral, 1147); 1953; o Álvaro Melián Lafinur: *El romanticismo literario*; Bs. As.: Columba (Esquemas); 1954, entre otros.

⁷¹ “Introducción: Una aproximación: «Romántico»” en: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Tr. Rubén Mettini); Barcelona: El Acanalado, 1999. P. 33.

empleo universal de la palabra sólo puede provocar malentendidos y confusiones...⁷²

Esa es la razón por la cual retomo de Praz y de Jitrik la categoría “Romanticismo” desde una perspectiva esencialmente histórica, y en un contexto específico. De su especial trascendencia en la filosofía, el arte y la cultura contemporáneas dan cuenta algunos textos de reciente aparición, a los cuales remito al lector que esté interesado en planteamientos de mayor amplitud.⁷³

Definición del problema

Quiero, sin embargo, plantearme interrogantes específicas, porque me interesa profundizar en un periodo determinado de la historia de la literatura mexicana. Creo necesaria una revisión del mismo porque, a veinticinco años de distancia, tienen vigencia las palabras de Huberto Batis:

En nuestro medio apenas tenemos parciales trabajos sobre también parciales acontecimientos de nuestra historia literaria. No ha sido todavía posible completar un estudio panorámico del romanticismo en México, y siempre que a él hay que referirse, es costumbre aplicar las ideas a que para explicarlo han llegado los especialistas del romanticismo europeo. Un estudio minucioso, omnicompreensivo, hace falta, estudio que deberá rescatar ediciones y sobre todo los periódicos y revistas en que se manifestó esa literatura, indigente de recolecciones y anotaciones.⁷⁴

Necesidad intelectual que José Joaquín Blanco reitera, veintidós años más tarde:

Un extraño y se diría perverso sentido de la justicia literaria ha llevado a la crítica literaria a negarle atención a la poesía romántica,

⁷² Praz, *op. cit.*, p. 45.

⁷³ Respecto de las artes plásticas, *vid.* de Paz: *Op. cit.*; en el terreno de la filosofía, Daniel Innerarity: *Hegel y el romanticismo*; Madrid: Tecnos (Metropolis); 1993; e Isaiah Berlin: *Las raíces del romanticismo* (Edición de Henry Hardy) (Tr. Silvina Marí); Madrid: Taurus (Pensamiento); 1999.

⁷⁴ Batis, *op. cit.*, p. 8.

precisamente la que se ganó a la buena y sobre todo a la mala (con asaltos emocionales) el favor del público durante su medio siglo de auge (de 1830 a 1880, más o menos) y todavía un siglo más, hasta la fecha, tanto en el *Declamador sin maestro* como en las baladas de la radio, los *comics*, las telenovelas, etcétera. El ensayo fundamental sobre nuestra poesía romántica sigue siendo un firme prólogo de José Luis Martínez, el único historiador que la ha tomado en serio; todos los demás comentaristas han, sobre todo, ironizado...⁷⁵

Coincidiendo con ambos criterios, y con la intención de estudiar a largo plazo los tópicos más representativos de la poesía mexicana durante los siglos XIX y XX, me propuse revisar algunas imágenes frecuentes en la producción poética escrita en el país durante los primeros cincuenta años de vida independiente. Las hipótesis implícitas que sostengo en este trabajo tienen que ver, inicialmente, con la existencia misma del Romanticismo en México: ¿Es posible hablar de un Romanticismo poético mexicano? ¿Existe en México un movimiento con los mismos rasgos que la crítica tradicional asigna al movimiento poético europeo? ¿O, existe bajo modalidades específicas, que exigen su delimitación? El planteamiento central apunta, sin embargo, todavía más allá: ¿Es posible advertir, al inicio del siglo XIX, condiciones sociopolíticas y culturales que alimentaran el surgimiento de un Romanticismo “a la mexicana”? ¿Son pertinentes las fechas con que se acredita su aparición en México? ¿O puede percibirse su presencia en textos anteriores? Finalmente, fuera del ámbito descriptivo de este trabajo, ¿Qué valor posee el Romanticismo poético en el marco de la cultura mexicana?

Para fincar un punto de partida de la investigación, me di a la tarea de leer buena parte de los poemarios, así como de publicaciones periódicas (revistas literarias, omniscias, políticas, etc.) que incluyeran poesía, publicados entre 1820 y 1875, periodo bastante amplio si consideramos la exigüidad temporal que suele atribuirse al movimiento en su manifestación europea. La demarcación cronológica no es arbitraria: toma en consideración dos fechas que, considero, delimitan de manera precisa el periodo: la primera, remite a la fecha de escritura de los primeros poemas y la edición de *El Iris*, la primera revista literaria

⁷⁵ *Crónica literaria. Op. cit.*, p. 56.

del país, en la que José María Heredia, Claudio Linatti y Florencio Galli, ofrecen a los lectores y lectoras mexicanos las primicias del romanticismo europeo;⁷⁶ en la segunda se ubican la muerte de Manuel Acuña, el último de los grandes románticos, y la disolución de la Sociedad Netzahualcóyotl,⁷⁷ de la cual aquél fungía como principal promotor.

En relación con las hipótesis, creo necesario citar previamente dos planteamientos, contrarios entre sí, y que constituyen los mejores ejemplos del paradójico lugar del Romanticismo mexicano en nuestra crítica literaria. En primer término, una tesis de Luis Miguel Aguilar, según la cual “En la historia mexicana *romántico* debe ser una hipótesis, un decir, y nunca una conclusión”.⁷⁸ De acuerdo con este autor, el término no es, ni más ni menos que una etiqueta mal colocada sobre un movimiento poético, debido a que nuestros escritores muestran actitudes diferentes a las de sus homónimos europeos. Le llama “problema de identificación y agrupamiento”:

Tal vez el problema central de la poesía romántica mexicana, y la imposibilidad de que ese adjetivo la contenga eficaz y verdaderamente, no es que haya carecido muchas veces de una expresión poderosa sino que [...] es una poesía que no incluyó su propia vacuna. La gran poesía romántica europea lo fue también por incluir, digamos, su exclusión, por fabricar en sí misma el germen que al contrarrestarla la afirmaba y le permitía ir más allá de su adjetivo y sus procederes, una vez que estos pasaban a limitarla. [...] Para contar cabalmente con Víctor Hugo hace falta que no haya demasiado Víctor Hugo, o que no lo haya en todos sus instantes, y lo mismo es válido para que la poesía romántica

⁷⁶ *El Iris. Periódico crítico y literario*; México: Imprenta del Águila, 1826. Edición facsimilar con introducción de María del Carmen Ruiz Castañeda e índices de Luis Mario Schneider; México: UNAM (FHN); 1988.

⁷⁷ Varias asociaciones literarias emplearon el mismo nombre. Me refiero específicamente a aquella cuyo origen se sitúa en 1867, época en que Altamirano alienta la reunión de cenáculos y tertulias; su primer director fue Francisco Zarco, a quien secundan Acuña, Manuel Payno, Agustín F. Cuenca, Javier Santamaría, Miguel Portilla y otros escritores. La Sociedad fundó, en esta primera etapa, la revista *El Anáhuac*. Tras languidecer, Acuña la refunda en 1872 para disolverse al año siguiente, debido al suicidio del poeta saltillense. Diversas enciclopedias indican una tercera refundación, en 1875, pero no añaden mayores datos. Cfr. Alicia Perales: “Sociedad Netzahualcóyotl” en: Batis *et al*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁷⁸ “Un tren de ida y vuelta: La poesía romántica mexicana 1835-1890” en: *La democracia de los muertos*; México: Ediciones Cal y Arena (Historia Crítica de la Literatura Mexicana); 1988. P. 126.

mexicana lo sea del modo más eficaz posible: que no se proponga tan romántica.⁷⁹

y más adelante enfatiza: “para decirlo directamente, al romanticismo mexicano le sobró melodrama y le faltó vodevil.”⁸⁰ La extensa descripción que del periodo hace Aguilar, adjudica excesos e impostaciones, perceptibles en la adopción de un modelo ajeno con tal falta de habilidad que termina por convertirse en caricatura.⁸¹ Para él, los poetas mexicanos retoman los rasgos fenoménicos del movimiento europeo del cual asumen exclusivamente sus condiciones de exterioridad. El Guillermo Prieto de *La Musa callejera*, por combinar rasgos de cotidianeidad, humor y tragedia, es el único autor en quien reconoce un romanticismo auténtico. Otros críticos (Frank Dauster,⁸² José Luis Martínez⁸³ y, en un primer momento, José Joaquín Blanco,⁸⁴ entre otros) comparten el juicio de Aguilar; ello explica, en parte, el escaso interés que han merecido los poetas aquí estudiados. Se los considera artificiosos, antinaturales, lacrimosos y con una acentuada tendencia hacia la exageración.

En una perspectiva contrastante se encuentra Marina Fe, para quien el movimiento ha de mirarse como un largo proceso de asimilación, que hallará su clímax en el modernismo.

⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 126-127.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁸¹ En el texto abundan las aseveraciones irónicas del siguiente tipo: “Si la generación romántica se creyó efectivamente romántica hay varios textos que parecen descreerlo: se les puede convencer de su utilidad apartable de toda etiqueta, aunque algunos se lo creyeron tanto que, con sus propios textos en la mano, es imposible convencerlos de otra cosa. De ahí que Manuel Acuña, nuestro romántico por excelencia, resulte sólo un romántico empobrecido sin el efecto distanciador de las comillas...” *Ibid.*, p.126. Harto desmistificadora es también la estampa que, respecto de Fernando Calderón y sus penurias económicas, presenta Enrique Fernández Ledesma, en la que califica al naciente movimiento romántico mexicano como “altisonante, férvido (y) tormentoso” *Vid.* “El penacho romántico de Calderón” en: *Galería de fantasmas. Años y sombras del siglo XIX*; México: FCE/CREA (Biblioteca joven, 37); 1985. Pp. 45-54.

⁸² Este crítico norteamericano dice que: “En la obra de verdaderos poetas el romanticismo alcanzó grandes cimas estéticas; pero pocos fueron los que llegaron a estas alturas. En manos de una caterva de versificadores sentimentales, la nueva escuela degeneró en lloriqueos y blasfemias superficiales”; en: *Breve historia de la poesía mexicana*; México: Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 4); 1956. P. 68.

⁸³ Siendo una de las antologías más difundidas acerca del periodo afirma, no obstante, que: “No es el siglo XIX, en la literatura mexicana, el Siglo de Oro de nuestras letras. [...] Así adquiere [...] dentro del desarrollo de las letras mexicanas, una posición de siglo medio. No tiene la decisiva pobreza del siglo XVIII [...] pero tampoco produce ninguna gran figura.” Más adelante, indica que el mexicano “es un romanticismo frenado; nunca extrema las notas y no añade por su cuenta ningún tema propio”. Véase: “Prólogo” a: Calderón, Fernando *et al.*: *Op. cit.*, pp. IX y XXIV.

⁸⁴ *Crónica de la poesía mexicana*; México: Katún (Ensayo, 1); 1981.

Delimita su existencia en tres largos periodos: el primero, “de franca influencia europea”, o Romanticismo “de voz alta”, el cual culmina en 1860; el segundo, de una retórica que pugna entre la desaparición o la integración en otra corriente (el realismo), y la tercera, de fusión, que se hace explícita con el modernismo, que constituye un “epígrafe del Romanticismo”.⁸⁵

Observemos atentamente ambos planteamientos. Si la primera perspectiva nos impele a considerar al romanticismo poético mexicano como falso, de oropel, la segunda, por contraste, insiste en la compenetración paulatina de un conjunto de rasgos que, por su empatía con la cultura hispanoamericana, habrán de incorporarse de manera gradual, hasta adquirir un tono de “naturalidad” en nuestra expresión. Respecto del primer punto de vista, hay problemas de apreciación. Los críticos contemporáneos juzgan a partir de los parámetros estéticos vigentes, sin atender a la naturaleza histórica del fenómeno estudiado, así como a otros múltiples factores todavía por considerar. Si expurgamos aquello que desde el punto de vista contemporáneo carece de valor estético, no solamente los mexicanos la pasarían mal. Sin embargo, no se trata de instaurar pancracios literarios, sino de interponer otro criterio a fin de examinar desde un punto de vista desprejuiciado aquello que es representativo del periodo y que constituya un antecedente (o canon) para los textos que se escribirán más tarde. Dicha evaluación cuenta ya con importantes antecedentes, que glosaremos a continuación.

Al finalizar el siglo XX, las instituciones culturales han invitado a críticos e investigadores a reflexionar acerca del sentido de la historia cultural del país y, por ende, sobre los paradigmas implícitos en nuestra creación y en la crítica. A consecuencia de ello, los prejuicios comienzan a derrumbarse. Por ejemplo, al reseñar el libro de Aguilar, José Joaquín Blanco reconsidera sus opiniones de 1981 y reconoce como injusto el trato que ambos habían dado a los poetas románticos. La exhaustividad con que aquél se detiene en

⁸⁵ “El Romanticismo” en: *Historia de la literatura Mexicana* (Vol. 6); México: SEP/Somos, 1982. P. 133. Una variación a este punto de vista lo proporciona Federico Álvarez, para quien el romanticismo hispanoamericano tiene una floración tardía, siendo el modernismo su “colofón ideológico natural” Cfr. “¿Romanticismo en Hispanoamérica?” en: Carlos Magis (Edit.): *Actas del 3º Congreso Internacional de Hispanistas* (México, agosto de 1968); México: El Colegio de México, 1970. Pp. 67-76.

los poetas de la independencia, así como el franco entusiasmo con que describe a los modernistas, contrasta visiblemente con la ironía dirigida a los románticos. Blanco recrimina a Aguilar y encara el problema desde dos ángulos. En primer término, invita a realizar una más justa evaluación estética del movimiento:

¿Por qué no concederles a los románticos una atención más desvinculada de sus sucesores exitosos, los modernistas, frente a los que —casi siempre— pierden? Pues resulta que, contrariamente a lo que es fama y pregón en el romanticismo, al menos en México, lo que sí logró no fueron tanto los textos “inmortales” ni las figuras egregias, sino un formidable movimiento crítico que fundó intelectual, social, moral y políticamente la literatura moderna, que a sus sucesores les tocó consolidar en los grandes textos.⁸⁶

Más adelante, tras esbozar los principios sobre los cuales se fundaría una evaluación objetiva, concede al trabajo poético de los románticos el mérito de fundar nuestra literatura:

Casi toda la obra, “obra negra” de la poesía moderna en México la hicieron los románticos. En breves décadas lograron el siguiente haber, que Aguilar registra: el impulso de lograr una literatura nacional; una poesía civil y libertaria; una conquista del paisaje geográfico y social; una elaboración de la intimidad y aun de la exaltación amorosa; una instauración de la vida privada y de las emociones y episodios cotidianos como fundamentales asuntos poéticos; una reconsideración crítica de la religión y de la historia; una calidad artística que, en sus ciertamente escasos momentos antológicos, hace que Prieto o Ramírez, y aun Flores y Riva Palacio, alcancen un nivel de corrección dentro de la poesía occidental moderna, que México había perdido desde los tiempos de Sor Juana y Francisco de Castro; en ellos hay furia, lujuria, violencia y hasta mármoles verdaderos. Quizás ninguna generación literaria en México, desde el siglo XVI, haya hecho tanto por la poesía en ese sentido crítico de fundación de normas y aspectos, de criba de tradiciones o rutinas ancestrales...⁸⁷

⁸⁶ Blanco [1996], *op. cit.*, p. 57.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

Ese renovado interés es compartido por Monsiváis, quien en un texto de reciente aparición revaloriza la literatura del periodo, adjudicándole una función esencialmente formativa cuya influencia permea hasta el presente.⁸⁸ Quisiera, sin embargo, ir más lejos. Me parece que el periodo posee facetas aún no exploradas, juicios injustos y, sobre todo, ausencias inexplicables.

Una gran cantidad de poetas mexicanos del periodo fueron —y son, todavía— escasamente leídos y peor juzgados. La esporádica publicación de libros en un periodo caracterizado por la inestabilidad social, o el papel de “intelectuales orgánicos” que muchos de ellos cumplieron en la contienda civil de la Reforma, impidió la difusión de la obra o, en el peor de los casos, la expuso a juicios que rebasaron el terreno de la poética o la estética. Todavía hoy, detrás de los pocos estudios pormenorizados, se deslizan juicios apoyados en criterios de orden histórico o político.⁸⁹ Recordaremos brevemente el contexto y las razones que amparan tales juicios extraliterarios.

Marco Contextual

El difícil proceso de gestación de México como nación independiente, que va más allá de la primera mitad del siglo XIX, trae aparejado el combate de armas y letras entre dos grupos de poder, liberales y conservadores. Cada uno de ellos posee un origen de clase en el que se basa la contraposición de dos diferentes proyectos de Estado-nación: los primeros, inspirados en los ideales de la Revolución Francesa y el modelo de organización política norteamericano, aspiran a consolidar un gobierno federalista. Por su parte, bajo la dirección del alto clero y el ejército, los conservadores, herederos del monopolio oligárquico español, defienden la maltrecha estructura colonial, en la que el poder está centralizado. Detrás de

⁸⁸ *Las herencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*; México IEESA-SNTE (Diez para los maestros), 2000.

⁸⁹ Es innecesario advertir la insistencia que los medios editoriales muestran hacia la obra de Ignacio M. Altamirano y Guillermo Prieto, cuyas respectivas Obras completas fueron compiladas entre 1986 y 1997. Véanse los veintidós volúmenes de la obra del primero y las veintisiete del segundo, editados en México por el CONACULTA.

estas respectivas aspiraciones sociopolíticas se encuentran también prácticas culturales contrapuestas; en el arte es posible advertir escisiones que, sin embargo, merecen observarse con detenimiento. Durante años, hemos aprendido que:

La historia de la cultura mexicana en el siglo XIX sólo se explica por los choques de liberales y conservadores y por el triunfo de los primeros, que impusieron a la época su propio sello y aun determinaron la tolerancia y la concordia para los vencidos. La filiación política de los escritores no se limitó a los textos doctrinarios y de combate. También la historia y la filosofía, los estudios eruditos y la crítica, la poesía y la novela eran fatalmente liberales o conservadores.⁹⁰

Es verdad que, en sus momentos álgidos, la batalla política invade todas las esferas de la vida social. Es lógico suponerlo así: un país en construcción exige también someter a debate nociones como “identidad”, “arte” y “cultura” nacionales, de ahí que el Romanticismo nazca, en nuestro país como en el resto del mundo, a mitad del combate, y se desarrolle de manera paralela con los ideales del liberalismo. Tradicionalmente se ha identificado a los poetas académicos o neoclásicos con el bando conservador y a los románticos con los liberales, debido al liderazgo que entre ellos asumen Guillermo Prieto, primero, y después Ignacio M. Altamirano. El análisis histórico ha ido echando por tierra, sin embargo, esa tesis; dicha delimitación no es precisa: tanto conservadores como liberales, por pertenecer al sector ilustrado de la nación, leen a los autores europeos en boga y es posible advertir detrás suyo el canon, tanto en la escritura poética como en la tarea de difusión pública que ellos toman a su cargo.⁹¹ El ejemplo más citado al respecto es el de José María Roa Bárcena, políticamente conservador, a quien debemos la traducción de los célebres poemas “Graziella” de Alphonse de Lamartine y “Mazeppa”, de Byron. La versión

⁹⁰ José Luis Martínez: “México en busca de su expresión” en: *Historia General de México* (vol. 2); México: El Colegio de México, 1981 (3ª edición). P. 1020.

⁹¹ Enrique López Aguilar proyecta esta indeterminación hasta 1840, criterio del que disiento. Pero añade: “...resulta paradójico que, contra toda previsión, de acuerdo a los modelos europeos, el Romanticismo no necesariamente hubiera representado a los escritores liberales ni el Neoclasicismo a los conservadores; más bien ocurrió lo contrario o lo confuso: los intelectuales de tendencia liberal solían expresarse en moldes neoclásicos y los conservadores, en moldes románticos, con lo cual se rompió la creencia de Víctor Hugo de que el Romanticismo era “el liberalismo en literatura”; “La poesía mexicana y la búsqueda de una identidad nacional (1521-1835)” en: Antonio Marquet (Coord.): *Tema y variaciones en Literatura 2*; México: UAM Azcapotzalco, 1993. P. 32.

de este último está acompañada por una extensa presentación en la que Roa Bárcena se expresa así del poeta inglés:

No ha sido otorgado á nuestro siglo un poeta así, y Byron, tal como es, al mismo tiempo que nos mueve a rendir tributo de admiración á su inteligencia y á su palabra, nos fuerza á deplorar su falta de aquellas fé y bondad que reputamos cimiento preciso del ingenio, y que brillan en la frente de los grandes pensadores en todas las épocas del mundo.⁹²

Esas palabras confirmarían la estimación desde un punto de vista estético pero, a la par, un severo cuestionamiento de índole ética. La confusión de niveles atribuyó durante largos años una imagen retardataria a los intelectuales del bando conservador, ignorando la tarea de difusión de la literatura europea que ellos tomaron a su cargo.

Como secuela de la contienda política, hay autores del bando conservador (e, incluso, algunos liberales) prácticamente desconocidos, sea por publicar en revistas y periódicos de uno u otro bando, por relegamiento político de los vencidos o por desestimación ética o estética. De hecho, los líderes intelectuales de aquella época (entre los cuales debemos citar a José María Heredia, Ignacio Rodríguez Galván e Ignacio M. Altamirano), al fungir como editores de las publicaciones más relevantes del siglo, evalúan, seleccionan, juzgan públicamente y sancionan aquello que ha de ser considerado como “poético”. La tradición crítica contemporánea, en no pocas ocasiones, valida tales juicios sin cuestionarlos, de manera que olvidos y malquerencias de aquellos autores constituyen, todavía hoy, nuestra herencia.⁹³

Objetivos generales y particulares

⁹² “Mazeppa. Prólogo de una versión castellana de este poema de Lord Byron” en: Ignacio M. Altamirano (Edit.): *El Renacimiento* (Volumen II); México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869. P. 8.

⁹³ Véase, a guisa de ejemplo, el comentario de Jiménez Rueda transcrito en la nota No. 3.

Más allá de lo admitido por la crítica oficial, quiero demostrar aquí que ciertos factores históricos, sociales y estéticos permiten postular la existencia, en México, de rasgos que pudiéramos considerar románticos años antes de que el canon europeo adquiriera vigencia en América Latina. Desde la perspectiva histórica, es necesario advertir, en México como en España, un periodo de efervescencia liberal que hace eclosión durante las invasiones napoleónicas a la península ibérica; podemos reconocer, detrás del fervor libertario de los intelectuales latinoamericanos, un conjunto de ideales que, influidos en la Revolución Francesa, habrán de imprimir a la Constitución de Cádiz (1812) un sello de liberalismo que alentará los movimientos de resistencia en España y de independencia en las colonias hispanoamericanas.⁹⁴

En el terreno social, la reivindicación de los grupos marginales está impresa en los diferentes bandos de abolición de la esclavitud negra e indígena. Pero también su presencia se hace sentir, por vez primera en la literatura, a través del género picaresco, un género que se nutre de lo popular, de los cuadros de costumbres, los tipos nacionales, los caracteres definidos y las estampas de humor e ironía. Como consecuencia de todo lo anterior, apenas iniciado el siglo XIX la literatura mexicana contaba ya con rasgos que anunciaban un

⁹⁴ El análisis del movimiento emancipatorio americano, en sus actos y en sus textos, muestra una clara inclinación hacia ciertos ideales que, emanados de la Revolución Francesa, alimentan al Romanticismo. Así, por ejemplo, el sentimiento de igualdad y fraternidad respecto de los sectores más expoliados de la sociedad hispanoamericana: “Quizás en los hechos las nuevas sociedades políticas conservaran sus viejos prejuicios y sin duda la “gente decente” seguía despreciando al indio, al esclavo o, simplemente, al indigente. Pero el espíritu con que se concibieron las nuevas sociedades por parte de los que se sentían responsables de su nuevo ordenamiento jurídico y social fue esencialmente republicano y, explícita o implícitamente, igualitario y democrático.” Pero el factor donde se hace explícita la relación con el citado movimiento es el surgimiento de una nueva conciencia de nacionalidad: “Coincidiendo con la sensibilidad política del Romanticismo —Burke, Fichte—, la existencia de caracteres o idiosincrasias nacionales se transformó en la América que se emancipaba en una convicción profunda, anterior y ajena a cualquier influencia ideológica o doctrinaria. Ser mexicano, venezolano o argentino era un estado de ánimo, casi una creencia. Y ese estado de ánimo trascendió en las proclamas [...] envuelto a veces en una fraseología convencional, pero emergiendo de ella como una fuerza incontenible”; ambas citas corresponden a José Luis Romero: “Prólogo” a: *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)* (Volumen I); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 23), 1977. Pp. xxiv y xxxiv. Vid. también Ángel José Fernández: “Modernidad y nación, espacio del romanticismo” en: *Confluencias* (2:9); Xalapa: Consejo Estatal de la Consulta Pública para la Reforma Democrática del Estado de Veracruz, mayo de 1997. Pp. 46-57.

Romanticismo a la mexicana: un romanticismo de índole social.⁹⁵ La narrativa didáctica de José Joaquín Fernández de Lizardi, al detenerse de manera pormenorizada en los tipos y las costumbres populares, gestaba esa tendencia que, avanzado el siglo, definirá como eminentemente romántica la producción de Guillermo Prieto. Por otro lado, la existencia de una poesía amatoria profana, de clara inclinación pasional, es ya perceptible, apenas iniciado el siglo, en autores como Manuel Martínez de Navarrete y José Manuel Sartorio.⁹⁶ Con todo, creo sin embargo que es mucho más nítida su presencia en ciertos tópicos poéticos de José María Heredia, Joaquín María del Castillo y Lanzas, Ignacio Rodríguez Galván y otros poetas más, en el periodo comprendido entre 1820 y 1835. Estos elementos me permiten postular la existencia del Romanticismo en México antes de la fecha en que la tradición crítica sitúa su nacimiento en Hispanoamérica. Para demostrarlo, me detendré en un conjunto de poemas que refieren a los siguientes tópicos: a) la manera en que el *yo* poético mira el paisaje; b) la inserción del poeta en sus circunstancias histórico—sociales; c) la inclinación a describir estados de acedia y melancolía; d) el énfasis interpuesto en los tipos y las costumbres de nuestro país; y, finalmente, e) el uso (y abuso) de ciertos recursos estilísticos.

Marco teórico

“Las cosas bellas son difíciles” admite Sócrates ante Hippias Mayor, luego de haber examinado, sin llegar a términos concluyentes, el delicado asunto de la belleza.⁹⁷ Dificiles no sólo de evaluar sino, desde una primera instancia, difíciles de conocer, de aprehender, siquiera de plantear.⁹⁸ Así, la disquisición platónica en torno a la univocidad entre belleza,

⁹⁵ Textos como “El Matadero” de Esteban Echeverría o *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento validan la existencia de un Romanticismo social en la literatura del cono sur.

⁹⁶ El carácter inaugural del romanticismo mexicano en los textos de Navarrete y Lizardi es propuesto por Emanuel Carballo y Agustín Yáñez. El primero indica que “Navarrete anuncia un romanticismo que aún tardará treinta años para arraigar en México” en: *Poesía mexicana del siglo XIX*; México: Diógenes (Antologías temáticas, 20), 1984. *Vid.* especialmente las páginas 9 y 14. Respecto del segundo, *vid.* el estudio preliminar a José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Pensador Mexicano* (Estudio, selección y notas de A. Yáñez); México: UNAM (BEU, 15); 1979. Pp. xii y xiii.

⁹⁷ Platón: “Hippias Mayor o de lo bello” en: *Diálogos*; México: Porrúa (SC, 13); 1979. 18ª edición. P. 247.

⁹⁸ El diálogo citado, según J. M. Crombie, no hace más que ilustrar las condiciones de una definición (socrática) “y se discute acerca de la belleza sólo a modo de ejemplo”; en: *Análisis de las doctrinas de Platón*

utilidad y bondad⁹⁹ parecería introducir apenas un conjunto de problemas que, a lo largo de la historia del arte occidental, han crecido como una suerte de alud: la naturaleza del arte (¿acaso es posible hablar de él en términos de disjunción respecto de otras actividades humanas?), su función en un marco histórico—social específico (¿expresión humana? ¿expresión de lo humano? ¿expresión social?), su transtemporalidad (¿valores universales expresados por la vía del ejemplo?), entre otros asuntos, constituyen el espacio de una polémica interminablemente abierta y siempre actual...

Esa larga tradición estética¹⁰⁰ y otra, más reciente, en el terreno de la teoría,¹⁰¹ proponen construir un método que permita de manera progresiva, de lo simple a lo complejo, del fenómeno a la inmanencia, de los rasgos exteriores a su esencia, adentrarnos en el objeto artístico para así poder describirlo, valorarlo, juzgarlo, etapas que definen una

(Vol. 1. *El hombre y la sociedad*) (Tr. Ana Torán y Julio César Armero); Madrid: Alianza (Alianza Universidad, 241); 1979. P. 201.

⁹⁹ Véase, entre otros: G. M. Grube: *El pensamiento de Platón* (Tr. Tomás Calvo); Madrid: Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía, 80); 1973.

¹⁰⁰ Tan larga, que acotaremos exclusivamente unos cuantos hitos relevantes: Friedrich Schelling: *La relación del arte con la naturaleza*; Madrid: SARPE (Los grandes pensadores, 68); 1985; Friedrich Lessing: *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía* (Int. y trad. Eustaquio Barjau); Madrid: Tecnos (Metrópolis), 1990 [también en México: Porrúa (SC, 632); 1993 y Barcelona: Folio (Obras fundamentales de Filosofía), 1999]; G. W. F. Hegel: *De lo bello y sus formas (Estética)* (Tr. Manuel Granell); México: Espasa-Calpe (Austral, 594); 1989 (7ª Edición); R. G. Collingwood: *Los principios del arte*; México: FCE (Obras de Filosofía); 1978; Raymond Bayer: *Historia de la Estética* (Tr. Jasmin Reuter); México: FCE (Obras de Filosofía); 1998. En relación con el binomio “Estética/Literatura”, véase específicamente: Franz Schultz *et al.*: *Filosofía de la ciencia literaria*; México: FCE, 1946.

¹⁰¹ Si bien la polémica está planteada desde la antigüedad clásica, y que desde entonces Aristóteles contribuye a zanjar las diferencias entre juicio de valor (estética) y juicio analítico (teoría), la constitución de una “ciencia de la literatura” no rebasa los últimos cien años, si consideramos las hipótesis del formalismo ruso, de clara filiación aristotélica, como punto de partida en la elaboración de categorías y procedimientos de análisis de indudable raigambre lingüística. En relación con la génesis de la teoría literaria en tanto disciplina véanse, entre otros, los siguientes volúmenes: Víctor Erlich: *El formalismo ruso*; Barcelona: Seix Barral, 1974 [Texto introductorio]; Tinianov, Eikhenbaum *et al.*: *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos* (Tr. Agustín García y Juan Antonio Méndez); Bs. As.: Alberto Corazón Editor (Comunicación, B, 3); 1973 (2ª. Edición); Víctor Sklovski: *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*; Bs. As.; Alberto Corazón Editor (Comunicación, B, 32); 1973; Iuri Tinianov: *El problema de la lengua poética* (Tr. Ana Luisa Poljak); Bs. As.: Siglo XXI, 1972; Trnka, Vachek *et al.*: *El Círculo de Praga* (Tr. Joan A. Argente); Barcelona: Anagrama, 1980 (2ª. Edición)[Antología de textos]; Antonio García Berrio: *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*; Barcelona: Planeta (Ensayos); 1973; Tzvetan Todorov (Comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; México: Siglo XXI, 1976 [Presentaciones críticas y síntesis]. La influencia directa del formalismo puede seguirse, entre otros, en los siguientes textos: Roland Barthes *et al.*: *La semiología*; Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1967; Barthes *et al.*: *Estructuralismo y literatura* (Tr. Ana María Nethol); Bs. As.: Nueva Visión, 1972; Todorov: *¿Qué es el estructuralismo? Poética*; Bs. As.: Losada, 1975; Barthes *et al.*: *Análisis estructural del relato*; Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1970; Barthes *et al.*: *Lingüística y literatura*; Xalapa: UV (Cuadernos del CILL, 6), 1978.

aproximación analítica que tiene la finalidad de producir conocimiento acerca del objeto, pero también saber acerca de mí mismo, como sujeto cognoscente que construye y se construye recíprocamente en relación con su objeto, en función del derrotero metodológico escogido. ¿Qué me impulsa, de principio, a considerar un objeto como obra de arte? ¿Qué finalidad me guía a estudiarla y no simplemente a gozar de ella? ¿Con qué óptica hacerlo? ¿Qué beneficios me reporta? El anterior conjunto de interrogantes no es sino punto de partida para una serie de reflexiones emprendidas por la Estética y la Teoría Literaria, disciplinas ligadas entre sí, pero escindidas por una tradición crítica que lo reduce todo a términos bipolares: valoración (presumiblemente subjetiva) y descripción (objetiva), creación artística o actividad intelectual; subjetividad u objetividad; belleza como *cualidad* inherente al, o construida en el, objeto; y belleza como *efecto* producido en (a partir de) el objeto; análisis como actividad del espíritu o del intelecto, etcétera.

Una muestra tomada al azar entre críticos de diversas orientaciones teóricas así lo parece confirmar. Un texto escolar ya clásico expone la contraposición entre vivencia o aprehensión estética e interpretación: “El estudioso de la literatura ha de traducir a términos intelectuales su vivencia de la literatura [y] asimilarla hasta construir un esquema coherente si le ha de ser conocimiento”.¹⁰² Por su parte, Guillermo Díaz-Plaja, escinde operaciones intelectuales:

El historiador de la literatura es, sencillamente, un receptáculo de conocimientos, llegados con anterioridad al ejercicio de su magisterio y reexpedidos, por decirlo así, a las distintas promociones de estudiosos que solicitan su orientación intelectual. Esta función sencilla y trascendente participa de varias operaciones intelectuales que, en definitiva, son (como siempre) dos; una de análisis y una de síntesis. Por la primera, el profesor acopia el saber anterior y le añade su personal investigación. Es decir, se apoya en una tradición historiográfica y la completa o la rectifica con su propia actividad intelectual, bien orientada hacia nuevos saberes — investigación— o hacia nuevas actitudes —crítica—. A ningún maestro le es lícito prescindir de la tradición que le antecede; como

¹⁰² René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*; Madrid: Gredos (BRH, Tratados y monografías, 2); 1953. P. 17

no le es lícito negar su personal aportación al enriquecimiento de la materia.¹⁰³

Para Roland Barthes, interpretar un texto comporta la compenetración o co-presencia del sujeto en el texto:

Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; para utilizar un juego de palabras de Claudel, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo. Para volver a decirlo en otros términos, la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume.¹⁰⁴

Northrop Frye lleva la dicotomización más allá, hasta configurar, por contraste, el lugar de los estudios humanísticos:

En la ciencia, esta preocupación social afecta al científico en su calidad de hombre, pero no tanto en su calidad de científico. En cambio, en las humanidades, los grandes mitos poéticos son también modelos configuradores; en historia, en filosofía y en crítica artística, el distanciamiento científico y el compromiso humano luchan entre sí como Jacob y el ángel.¹⁰⁵

Más reciente aún resulta la idea de lectura como construcción, que reimplanta al lector como co-autor del sentido:

En efecto, el acto de lectura, sobre todo por lo que respecta a la ficción narrativa, consiste verdaderamente en (re)construir un universo imaginario cuyas coordenadas muchas veces están sólo esbozadas en el texto que se aborda. No por casualidad se habla, a este respecto, de “lectura como construcción”, sobre todo si se piensa que leer una novela es, en cierto modo, (re)organizar el

¹⁰³ *El estudio de la literatura (Los métodos históricos)*; Bs. As.: Sayma (Panoramas A-Z), 1963; Pp. 17-18.

¹⁰⁴ “¿Qué es la crítica?” en: *Ensayos críticos* (Tr. Carlos Pujol); Barcelona: Seix Barral, 1967. P. 304.

¹⁰⁵ *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad* (Tr. Rafael Durbán); Madrid: Taurus (Persiles, 60); 1973. P. 82.

tiempo de la historia, la orquestación de los puntos de vista, el proceso de narración, etc...¹⁰⁶

Tal discusión excede en demasía el objetivo central de estas páginas, dedicadas a reconsiderar las producciones artísticas de un periodo y un género literario en la historia del arte mexicano. Sin embargo, a pesar de haber delimitado de manera triple, en el tiempo, en el espacio y en el objeto mismo a considerar, mi tarea no deja de estar colocada contra ese muro constituido por un marco teórico-metodológico que me impele a yuxtaponer, a distanciarme. A delimitar, en primer término, la poesía como un género más o menos independiente, consagrando fronteras interiores en la producción literaria. A acotar, en segundo término, el tipo de composición que resulte adecuada para los fines que me he propuesto. A seleccionar un procedimiento de análisis que, eludiendo la obviedad, acredite mis deducciones. En todo caso, escindir una y otra vez, hasta el final, como si la aspiración a la totalidad fuese un estigma o una utopía.

Por ello, es necesario estudiar un texto literario (o cualquier otro objeto estético) por sí mismo y en relación con aquellos otros textos que conforman su propia serie. De esa manera, el análisis lo explica simultáneamente como **proceso** y como **producto**. Como proceso, intentamos aprehender la historicidad del fenómeno, a fin de entender su dinámica social y cultural; como producto, aspiramos a describir puntualmente sus mecanismos de construcción. Así, la indagación sincrónica pone en nuestras manos el uso particular de temas y procedimientos lingüísticos, retóricos, estilísticos y semánticos. La perspectiva histórica nos brinda la oportunidad del contraste, restituye la *diferencia específica* de tales recursos. Conjugar ambas perspectivas permite observar al objeto desde dos ángulos esencialmente diferentes pero complementarios: su individuación y su lugar en el *continuum*. Finalmente, la comparación con una serie paralela, la plástica contrasta el tratamiento de una imagen semejante en dos artes que guardan, como veremos más tarde, una estrecha relación.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Carlos Reis: *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (Tr. Ángel Marcos de Dios); Madrid: Gredos (BRH, Manuales, 509); 1989. P.16.

¹⁰⁷ Tal propuesta analítica se aproxima al análisis social de corte holográfico. Un holograma es una imagen que, mediante superposición de planos y su iluminación mediante dos haces de luz diferentes, crea el efecto de tridimensionalidad. El análisis desde diferentes planos y bajo diferentes perspectivas permite, en nuestro caso, esa sensación de volumen, de dinamicidad. Para una visión de mayor exactitud respecto de este

Quiero encontrar, por ende, ese hilo conductor que va de lo específico a lo general: ¿Qué quiere decir, en términos más o menos estrictos, el adjetivo “romántico”? ¿Es posible que los rasgos inherentes a un solo verso me permitan calificarlo como tal? ¿Es posible que un procedimiento retórico (*vgr.*: la imagen o la metáfora) permita describir la estética romántica? A pesar de su evidente generalidad, la síntesis que ofrezco a continuación, contiene algunas de las categorías teóricas explícitas que sostienen esta indagación en torno a la poesía romántica mexicana.

1. Literatura

En busca de precisión, me alejo del sentido etimológico del término “Literatura” como todo aquello que tiene que ver con la palabra escrita, acepción sajona que se confina ya solamente a contextos determinados: los médicos y los ingenieros se refieren a su bibliografía en tales términos. La asepsia lexicográfica confina entonces el término al terreno del arte, de tal manera que, por procedimiento metonímico, entiendo por literatura, en términos jakobsonianos, el arte verbal. Y si fuese todavía más quisquilloso, llegaría a matizar: me refiero a aquellos mensajes que se proponen, intencionalmente, crear belleza a partir de la palabra. Con base en dicho criterio, la taxonomía puede operar con mayor facilidad: literatura popular, tradicional, indígena, infantil, de masas; el sustantivo admitirá, a partir de este momento, algún término restrictivo. Sin embargo, no deja de existir detrás de tal actitud un criterio discriminatorio. La escritura de carácter profesional, ejecutada por “letrados” y dedicada a un público que la reconoce como tal, no exige para sí algún complemento; no hablamos de “literatura culta” sino de “literatura”, como si el término estuviera reservado de antemano para la clase ilustrada.

fenómeno físico y su aplicación al análisis social véanse: Pablo Navarro: “La metáfora del ‘holograma social’”; [URL: <http://www.netcom.es/pnavarro/Publicaciones/Hologramasocial.html>, 14 de agosto de 2000. También: *El holograma social. Una ontología de la socialidad humana*; Madrid: Siglo XXI, 1994.

Pero los géneros existen en el marco de culturas específicas; su conceptualización, sus características estructurales, temáticas o estilísticas dependen de los marcos histórico, social y cultural. Compenetrarse en una investigación de carácter histórico exigiría, entonces, no sólo la participación de una historia literaria, sino el auxilio de la historia de las ideas. Como **signos** (en este caso, como macrosignos) en sentido saussuriano, los textos literarios poseen un valor que depende del lugar que ocupan en el sistema en su totalidad (la “serie literaria” de Iuri Tinianov). Un ejemplo muy simple de este contraste lo podemos advertir en la bipolaridad entre comedia y tragedia, tal y como las define Aristóteles: fársica, colectiva, moralmente transgresora la primera; solemne, individual, moralmente educativa la segunda. Resolver el asunto mediante dicotomías puede resultar altamente didáctico, sin embargo, distorsiona caracteres relevantes del fenómeno estudiado y sustrae la riqueza del fenómeno. Así, en el ejemplo de la escisión entre comedia y tragedia, dejamos fuera un conjunto de interrogantes que, sin duda, imprimen mayor relieve a la discusión genérica: ¿Qué nexos hay entre los géneros básicos y los diversos tipos de poesía que el Estagirita reconoce como variantes específicas? ¿Y qué, con otros géneros que, utilizando la versificación como procedimiento estilístico —como la historia o la ciencia natural— poseen finalidades no-estéticas? He ahí el problema central de esos estudios de corte taxonómico: parcelan, escinden, sin considerar criterios históricos y culturales.

2. Poesía

Sin embargo, hay algunas taxonomías que poseen mayor precisión que otras, ante todo por su vigencia histórica y estilística; la oposición entre prosa y poesía es uno de esos ejemplos. Uno podría reconocer de manera empírica dicha diferencia. Aunque no sea el único criterio válido, la poesía de ciertos periodos de la historia literaria no ocupa en su totalidad la caja tipográfica. El **trozado**, marca gráfica, ha sido con frecuencia factor definitorio del género poético. Pero lo que debiera ser síntoma de un comportamiento lingüístico, estructural, con frecuencia ha sido esgrimido como rasgo definitorio: el trozado es una marca, una prevención. ¿Qué hay, empero, detrás de él?

La ruptura de extensión entre sonido y sentido, entre enunciado lingüístico (“oración”, en su sentido gramatical) y enunciado poético (“verso”) es apenas el primer rasgo que define la poesía, tal y como entendemos dicho género en una época precisa de la historia literaria occidental.¹⁰⁸ Dicha ruptura no es más que la materialización escrita de un hecho audible: el poema se presenta como una estructura melódica, una asociación entre isometría lingüística¹⁰⁹ e isorritmia paralingüística¹¹⁰ que, con frecuencia, como atestigua Jakobson en relación con los antiguos cantos serbios, puede llegar a sobreponerse como “modelo de verso” sobre la contextura lingüística del enunciado desplazando, doblando o elidiendo ciertos fonemas, grupos fonemáticos o rasgos suprasegmentales de la expresión (acentos, énfasis, etc.), trastornando el orden de las palabras, modificando la estructura sintáctica (hipérbaton), etc. La lengua debe adecuarse a una estructura melódica; para conseguirlo, sacrifica ciertos rasgos prescindibles desde el punto de vista artístico, en aras de la eufonía. Históricamente está atestiguada, por otro lado, la alta incidencia de vacilaciones gramaticales y fónicas, o de irrupciones a la norma en los periodos de transición socio-política y/o cultural.

Una época como la que estudio aquí, puede mostrar la verdad de tal aserto. El proceso de independencia política de México (y de Hispanoamérica, en general) viene acompañado por una intensa búsqueda de identidad que, en literatura, se manifiesta como la reivindicación de la palabra vernácula, el arcaísmo o el neologismo. Así, los poetas hacen suyos procedimientos que, a los ojos de la crítica contemporánea, resultaban arbitrarios, desusados, o productos del descuido. Juzgar, sin embargo, tales usos como “defectos”

¹⁰⁸ Tal hipótesis, vigente en el pensamiento crítico contemporáneo ha sido formulada, entre otros autores, por Román Jakobson, Jean Cohen y Algirdas J. Greimas. La teoría de Jakobson se encuentra subsumida en dos artículos básicos para entender la poética estructural: “Lingüística y poética” en: *Ensayos de Lingüística General* (Tr. Joseph M. Puyol y J. Cabanes); Barcelona: Seix Barral, 1975; y “Los gatos de Charles Baudelaire” (en colaboración con Claude Lévi-Strauss) en: *Ensayos de poética*; México: FCE (LEL); 1977. Vid. también José Pascual Buxó: *Introducción a la Poética de Román Jakobson*; México: UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética, 1), 1978. Para Cohen, vid. *Estructura del lenguaje poético*; Madrid: Gredos (BRH, EE, 140); 1978; y *El lenguaje de la poesía*; Madrid: Gredos (BRH, EE), 1982; también: Pablo Alarcón: *Estudios de Poética Lingüística (con artículos y trabajos inéditos de Jean Cohen)*; Málaga: Universidad de Málaga (Tema, 10); 1998. De Greimas, véanse: *Ensayos de semiótica poética*; Barcelona: Planeta (Ensayos), 1979.

¹⁰⁹ Enunciados con la misma (o similar) cantidad de sílabas.

¹¹⁰ Enunciados cuyos acentos están distribuidos de manera regular.

parecería obedecer a un criterio que se ciñe a la convención, sea ésta retórica, estética o lingüística. Así, a guisa de ejemplo, la acerba crítica lógico-gramatical de Justo Gómez, Conde de la Cortina a los románticos mexicanos manifiesta, por un lado, la contraposición de dos maneras de entender el canon: ortodoxa la del Conde, de innovación la de los románticos. Lo que el uno mira como descuido, supone para el otro la búsqueda de un nuevo sistema expresivo que se desentiende de la norma (¿no son, acaso, los románticos unos irruptores?).¹¹¹ Establecido el canon, sin embargo, el discurso poético adopta entonces una estructura y una temática definidas, así como un léxico que le es característico, y que constituyen la impronta de la época.

El ejemplo anterior resultará necesario para entender la siguiente aseveración: el discurso poético ha de ser estudiado en relación con el canon estético vigente, el marco cultural que lo alimenta y el papel específico que la práctica literaria (poética) cumple en relación con las restantes prácticas sociales, políticas e ideológicas. Si definimos el verso, en abstracto, como un *écart*,¹¹² como una desviación de la norma lingüística, nos referiremos exclusivamente a su comportamiento en tanto *discurso*.¹¹³ Pero tal perspectiva elude el importante papel histórico y estético que, como toda actividad humana, no podría dejar de cumplir. No quiero negar, ni siquiera minimizar, el valor de los análisis de corte estructural, temático o estilístico; quiero invocar, empero, la necesaria intervención, jerarquizada, de elementos de juicio correspondientes a tres órdenes: la lengua, la historia literaria y los diferentes marcos en que ellas interactúan. Sigue siendo válida, aunque aún no explorada del todo, la hipótesis de Román Jakobson según la cual la lengua poética se recorta sobre el fondo de una tradición literaria, contra la cual se yergue, y sobre la cual inscribe nuevas prácticas. Hay que añadir, sin embargo, que tanto el recorte como la inscripción deben insertarse en sus respectivos contextos enunciativos, ya que ellos nos

¹¹¹ Vid. Justo Gómez de la Cortina: “La Orgía. Poesía de don José María Esteva, dedicada a don Guillermo Prieto, y publicada en el número 544 del Siglo XIX” en: *El Zurriago literario*; México: El Siglo XIX, 3 de junio de 1843. Incluido en: Fernando Tola (Editor): *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*; México: UNAM/Universidad de Colima (La crítica literaria en México, 2); 1987. Pp. 28-44.

¹¹² Equivalente teórico de los términos *abuso* (Valéry), *violación* (Jean Cohen), *escándalo* (Barthes), *anomalía* (Todorov), *locura* (Aragón), *desviación* (Spitzer), *subversión* (Peytard) e *infracción* (Thiry), términos negativos con los que se alude a la conducta “atípica” del verso.

¹¹³ Sigo aquí los planteamientos del Grupo μ : “Poética y retórica” en: *El lugar de la literatura*; Puebla: BUAP (Signo y sociedad, 2); 1980.

proporcionan la dimensión de lo que, en ese momento, es considerado como fundamento de esteticidad.

Este es, por ello, un estudio a la vez histórico y descriptivo. Me interesa, en primer término, estudiar los primeros poemas del México independiente, su relación con la escritura poética anterior (la *Arcadia*, 1805-1820), la búsqueda y los diversos proyectos de construcción de un canon poético propio (Academia de Letrán, Liceo Hidalgo, 1830-1850) y su instauración como paradigma que rige el quehacer de los poetas tradicionalmente considerados como representativos de “la poesía romántica mexicana” (Calderón, Rodríguez Galván, Altamirano, Prieto, Flores, Acuña; todos ellos publicaron sus textos entre 1830 y 1875).

3. Imagen, metáfora, alegoría

Para facilitar la tarea, el seguimiento histórico se constriñe a unos cuantos recursos temáticos, retóricos y estilísticos, sobre los cuales aplico procedimientos de índole descriptiva. Me parece especialmente apropiada la noción de “imagen”, entendida aquí en su acepción inicial de “representación viva y eficaz de *algo* por medio del lenguaje”¹¹⁴ porque, siendo general, describe un conjunto de procedimientos análogos a dos artes que reciben de manera especial el impacto del Romanticismo: pintura y poesía.

En un poco conocido estudio acerca de la imagen romántica, el crítico inglés Frank Kermode asegura, siguiendo a su colega Wynham Lewis, que la imagen es:

¹¹⁴ Sáinz de Robles: *Op. cit.* P. 631. Dámaso Alonso precisa: “...llamo *imagen* a la relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos” en: *Ensayos sobre poesía española*; Bs. As.: Revista de Occidente, 1946. P. 59. Nota 18. Una descripción *in extenso* puede encontrarse en María del Rosario García Arance: *La imagen literaria*; Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983. Esta monografía estudia profundamente las relaciones entre imagen, comparación, metáfora, metonimia, sinécdoque e hipálage. La taxonomía allí propuesta me ha servido de base para el análisis.

‘the primary pigment’ of poetry; and that the poet who uses it is by that very fact differentiated from other men, and seriously at odds with the society in which he has to live.¹¹⁵

Efectivamente, la capacidad expresiva de la imagen le convierte en un instrumento de comunicación eficaz, puesto que las palabras están siendo utilizadas, como he anotado anteriormente, en su sentido propio, y no en el figurado, de allí su accesibilidad e inteligibilidad. En otras palabras, una noción tan amplia como ella remite en primer término al componente *mimético*, directamente referencial, del texto poético. Debido a que ciertas imágenes se repiten de un poeta a otro, y de un periodo o escuela literaria a otros, es factible estudiarlos simultáneamente como *motivos* poéticos, materia de una investigación vasta y fecunda en el terreno de la historia de la literatura. Wolfgang Kayser define los motivos como “una situación típica que se repite”¹¹⁶ y asegura que:

...también en la lírica se habla de motivos. Designanse como tales, por ejemplo, la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del sol, la despedida, etc. Para ser motivos auténticos, tienen que ser entendidos como situaciones significativas. Su trascendencia no consiste, en este caso, en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino en que se tornan vivencias para un alma humana y se prolongan interiormente en las vibraciones de éste.¹¹⁷

Pero la imagen constituye el punto de partida de otros fenómenos semánticos. Considerada como vehículo de expresión del escritor, la manera en que refiera al mundo experiencial o sensitivo le llevará a asumir modalidades proteicas y variadas. El poeta dispone de una amplia gama de recursos para hacer sensible al lector un instante, una sensación, una idea, todos ellos de carácter abstracto. De allí que dentro de la imagen estén comprendidos los tropos clásicos: metáfora, metonimia y sinécdoque:

¹¹⁵ En: *Romantic image*; London: Routledge and Kegan Paul, 1961 (Second edition). p. vii. Una descripción más amplia, que también sigo de cerca, la proporciona César González: *Apuntes acerca de la representación*; México: UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección de Bolsillo, 2), 1997.

¹¹⁶ En: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (versión española de María D. Mouton y V. García Yebra); Madrid: Gredos (BRH, Tratados y Monografías, 3); 1992 (4ª edición). P. 77.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 80

Las dos variantes de la metáfora que se venían reconociendo tradicionalmente («in absentia» e «in praesentia») son en realidad variantes de la imagen, que por ser atributo de la desviación en general, puede aparecer tanto en textos metonímicos como metafóricos. En las metáforas puras o implicaciones habrá imagen «in absentia» y sustitución total («perlas» por «dientes»), en las comparaciones y metáforas impuras o coalescencias habrá imagen «in praesentia» y sustitución parcial («dientes como perlas», «dientes de perlas», «las perlas de sus dientes»), y en las sinécdoques y metonimias pueden darse ambos casos («Cervantes» por el Quijote; «En un sembrado de tabaco le dije al sembrador de humo...»), aunque predomina el primero: sinécdoque o metonimia pura (implicación), con imagen «in absentia» y sustitución total.¹¹⁸

La ascensión a la montaña que estudio en los capítulos iniciales es, a la par de imagen vívida de la naturaleza agreste, una metáfora que connota la elevación del hombre por sobre la experiencia cotidiana. El sintagma nos muestra acontecimientos físicos («subir», «observar», «mirar»), pero también experiencias interiores («horror», «admiración», «sentimiento de lo sublime»), de allí su naturaleza metafórica. Pero también, ¿por qué no?, prohija una lectura alegórica, fundada en la equiparación continua entre el plano real («escalamiento») y el plano espiritual («áscesis»).¹¹⁹ El hecho de que tales imágenes registren una alta incidencia estadística muestra, en primer lugar, que constituyen no sólo imágenes tradicionales (o en trance de serlo), sino también que fungen culturalmente como alegorías que, progresivamente, instauran una convención.

Por su alta frecuencia y por su especial significado, me propuse entonces identificar imágenes que fungieran a la vez como metáforas y que predispusieran una lectura alegórica. La descripción de volcanes, ríos y paisajes; de los estados de melancolía, de la muerte de la amada, de elogio a las flores y jardines, entre otras, me parecieron adecuadas para caracterizar al Romanticismo; ya que por su intermedio es posible describir las actitudes del artista romántico frente al universo natural y social, la manera en que se concibe a sí mismo y moldea sus relaciones con el otro. Desde el punto de vista metodológico, me propongo comparar poemas de diferentes autores del mismo periodo histórico, mostrando las semejanzas y diferencias que ellas introducen; en segundo lugar,

¹¹⁸ García Arance, *Op. cit.*, pp. 83-84. También Fernández, *op. cit.*, pp. 111-114.

¹¹⁹ *Vid.* Beristáin, *Op. cit.*, pp. 25-26; y Fernández, *op. cit.*, pp. 126-127.

exponer las correspondencias entre tales poemas y algunos lienzos pintados en la misma época —por los mexicanos Juan Cordero (1822-1884), José Agustín Arrieta (1802-1874), Manuel Ocaranza (1841-1882) y José María Velasco (1840-1912); o los europeos Caspar David Friedrich (1774-1840), Johann Moritz Rugendas (1802-1855) y Eugenio Landesio (1810-1879)— ; dicho procedimiento permite contrastar dos tipos de imagen que refieren a un tema similar.

Larga es la historia de este paralelismo que encuentra, en la época que nos ocupa, un desarrollo teórico y estético especial, patente en el *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*,¹²⁰ de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), uno de los primeros tratados de estética que anuncian inminentemente al Romanticismo. El filósofo alemán analiza el conocido conjunto escultórico atribuido a Agesandro o Polidoro de Rodas y su escuela, estableciendo un contrapunto entre los recursos que el escultor toma como referencia y aquellos que utiliza el poeta (en este caso, Virgilio).¹²¹ Lessing retoma la célebre expresión de Horacio en la *Epístola a los Pisones (ut pictura poesis)*,¹²² de acuerdo con la cual la tradición humanística había establecido secularmente la analogía entre ambas artes. El citado texto problematiza tal equivalencia; estudia las diferentes posibilidades que una anécdota común ofrece a cada género artístico y advierte en ellas dos modos diferentes de representar la realidad : el primero, propio de las artes plásticas, de carácter espacial y simultáneo; el segundo, reservado a la poesía, esencialmente temporal y sucesivo.

¹²⁰ Lessing, *op. cit.*

¹²¹ El texto refiere concretamente al libro II de la *Eneida*, en especial al pasaje comprendido entre los versos 199-232, en el cual Eneas narra a Dido la advertencia de Laocoonte a los troyanos acerca de los peligros que entraña el caballo, así como el castigo que éste recibe de parte de los dioses. Ver: *Eneida* (Int. de Vicente Cristóbal, trad. y notas, Javier de Echave-Sustaeta); Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 166); 1997. Pp. 165 y ss.

¹²² Dice el texto, literalmente: “*Cual la pintura es la poesía; una hay que, si más cerca te hallas,/ más te cautiva, y alguna, si más lejos te apartas;/ ésta ama lo obscuro, querrá ser mirada esa otra/ que no tiembla del juez ante la astuta agudeza;/ ésta una vez gustó, esa gustará repetida diez veces.*” La exégesis, por ende, dio por sentada la equivalencia. Vid. Quinto Horacio Flaco: *Epístolas (Libros I y II) y Arte poética* (Int., versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién); México: UNAM (Nuestros clásicos, 47); 1974. P. 134, Versos 361-365. También en: Quinto Horacio Flaco: *Arte poética* (tr. y notas Tarsicio Herrera); México: UNAM (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana); 1984. (2ª. Edición).

El logro de Lessing no se restringe exclusivamente a dislocar la simbiosis entre imagen pictórica e imagen poética. Educado en el espíritu neoclásico del siglo XVIII trasciende, no obstante, sus límites al aventurar nuevas tesis acerca de la autonomía de los géneros artísticos, la preeminencia del ejemplo ante la regla, así como el estatuto estético de lo ridículo, lo patético y lo feo, planteamientos que, como sabemos, caracterizan a la estética romántica. Se trata, en suma, de un libro innovador:

Si en otras obras Lessing se adelanta con mucho al pensamiento y a las preocupaciones de su tiempo, con el *Laocoonte* no ha dejado sólo un hito importantísimo dentro de la historia de la Estética, ha colaborado en la liberación de la poesía de la servidumbre de la pintura y, en cierta medida, también, al dismantelamiento de la visión idealizada que de Grecia tenía Winckelmann.¹²³

Vamos a retomar aquí, entonces, la propuesta teórica nodal de Lessing: es posible establecer la analogía entre arte figurativo y literario, reconociendo la existencia de motivos comunes; cada género, sin embargo, habrá de decidir los recursos que sean idóneos para sus fines específicos. ¿Cómo abordar, sin embargo, el análisis de esos motivos comunes?

Inspirados en Lessing, Erwin Panofsky¹²⁴ y Ernest H. Gombrich¹²⁵ proponen una técnica, denominada **Iconografía** o **Iconología**, por medio de la cual es posible llevar a cabo una lectura paralela de obras artísticas inspiradas en motivos similares. En primer término, Panofsky distingue tres niveles de aproximación al objeto (descripción pre-iconográfica, análisis, e interpretación iconográfica), mismos que permiten acceder a tres tipos de significado (**Contenido temático primario** o natural, **Contenido secundario** o convencional y **Significado intrínseco** o mundo de los valores simbólicos), operaciones a través de las cuales el analista ubica el objeto estudiado respecto de la historia del estilo (las **formas**), de los tipos (**temas** o conceptos) y de los síntomas culturales o símbolos (**tendencias esenciales** de la mente humana expresadas por temas y conceptos específicos).

¹²³ Eustaquio Barjau: "Prólogo" a Lessing [1990]; *Op. cit.*, p. xxxii.

¹²⁴ *Estudios sobre iconología* (Prólogo de Enrique Lafuente, versión española de Bernardo Fernández); Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad, 12); 1972.

Insertaré a continuación, el cuadro propuesto por dicho teórico alemán, con fines de una mayor claridad conceptual:

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio controlador de la interpretación
I. Contenido <i>temático primario o natural</i> a) Fáctico b) expresivo Constituyendo el mundo de los motivos artísticos	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal)	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con los <i>objetos</i> y las <i>acciones</i>).	Historia del <i>estilo</i> (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, <i>objetos</i> o <i>acciones</i> han sido expresadas por <i>formas</i>).
II. Contenido <i>temático secundario o convencional</i> , constituyendo el mundo de las <i>imágenes</i> , <i>historias</i> y <i>alegorías</i>	<i>Análisis iconográfico</i> , en el sentido más estrecho de la palabra.	<i>Familiaridad con las fuentes literarias</i> (familiaridad con los temas y conceptos específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (percatación de la manera en la cual, bajo diferentes condiciones históricas, <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos</i> y <i>acciones</i>).
III. <i>Significado intrínseco</i> o <i>contenido</i> , que constituye el mundo de los valores “simbólicos”	<i>Interpretación iconográfica</i> , en un sentido más profundo (<i>Síntesis iconográfica</i>).	<i>Intuición sintética</i> (Familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>) condicionados por la psicología personal y la “ <i>Weltanschauung</i> ”.	Historia de los <i>síntomas culturales</i> o <i>símbolos</i> en general (percatación acerca de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).

A partir del modelo de Panofsky, Ernest Gombrich, por su parte, perfecciona el procedimiento, ya que establece los fundamentos conceptuales necesarios para explicar una analogía tal: **marco de la interpretación, intencionalidad, código y diccionario, función**

de la iconología, etc.¹²⁵ La mayor parte de los estudios comparativos entre literatura y pintura que conozco¹²⁶ toman como base las aportaciones de este último teórico inglés.

Los tres textos antes comentados inauguran una discusión teórica cuyos alcances todavía son imprecisos. Los planteamientos contrastan porque toman como base objetos que difieren entre sí, bien que estén articulados en torno a un punto de confluencia: la relación entre imágenes icónicas y textuales. Todas ellas parten de una figura retórica específica y de antigua raigambre en la estética occidental, la **écfraasis**, representación verbal de un objeto de arte plástico, cuyo mejor ejemplo es la pormenorizada descripción que Homero hace del escudo elaborado por Vulcano para Aquiles. Pero bajo una misma acepción general se incluyen por igual textos narrativos que refieren a lienzos o estatuas existentes, o aquellos que los proponen virtualmente, es decir, sólo existen en la lengua oral.¹²⁷ Por el interés que reviste para mi investigación correlacionar textos y lienzos que portan imágenes semejantes, he deslindado cuidadosamente los planteamientos que subyacen a mi propuesta. Si mi intención consiste exclusivamente en mostrar la analogía que existe entre imágenes poéticas y pictóricas, así como advertir rasgos comunes que definan la estética romántica, entonces adopto prudentemente la propuesta de René Wellek y Austin Warren que Mario Praz hace suya para explicar el paralelismo entre la literatura y las artes visuales:

Cada una de las diferentes artes —las artes plásticas, la literatura y la música— posee su propia evolución, caracterizada por un ritmo y una estructura interna de los elementos, que le son propios... Debemos

¹²⁵ *Imágenes simbólicas*. Estudios sobre el arte del Renacimiento (Versión española de Remigio Gómez); Madrid: Alianza editorial (Alianza Forma, 34); 1990.

¹²⁶ Los ejemplos más significativos son: Wendy Steiner: *The colors of Rhetoric*; Chicago: The University of Chicago Press, 1982; Claude Gandelman: *Reading pictures, viewing texts*; Bloomington: Indiana University Press, 1992; Murray Krieger: *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*; Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992; Carmen Camero *et al.*: *Literatura Imagen*; Sevilla: Universidad de Sevilla (Serie Filosofía y Letras, 148); 1993; Artemio López Quiroz *et al.*: *Retóricas verbales y no verbales*; México: UNAM (Bitácora de Retórica, 5); 1996; Juan Bosco Díaz: “Tres paradojas de la representación romántica” en: Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz (Editores): *La memoria romántica*; Sevilla: Universidad de Sevilla (Filosofía y psicología, 4); 1997; y Vicente Peña Timón: *La imagen narrativa y nuevas tecnologías*; Málaga: Universidad de Málaga (Textos mínimos, 46); 1998.

¹²⁷ Quizás el texto que refleja con mayor exactitud los diversos puntos de vista y propuestas de análisis sea la compilación de Antonio Monegal: *Literatura y pintura*; Madrid: Arco/Libros, S. L. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas); 2000. La selección bibliográfica contenida al final de esta publicación muestra la amplitud de estudios sobre el tema, gran parte de ellos publicados durante la última década.

concebir la suma total de las actividades culturales del hombre como un sistema global integrado por series que evolucionan en forma autónoma, cada una de ellas dotada de su propio conjunto de normas, no necesariamente idénticas a las de las series vecinas.¹²⁸

Desde este punto de vista, las co-ocurrencias temáticas o estructurales son producto de paralelismos suscitados entre diversas manifestaciones del arte. Apoyado en tales propuestas, la analogía que establezco entre imágenes poéticas y pictóricas me parece apropiada para subrayar o ilustrar algunos rasgos que escapan a la descripción o interpretación exclusivamente lingüística. En una experiencia de investigación paralela a este trabajo, Elia Espinosa declara:

La poesía escrita y la pintura guardan una sólida hermandad en varios aspectos. Son creaciones con sus propias leyes. Trabajan con imágenes o con la ruptura de las mismas, según el caso y el momento histórico, por medio de la palabra y el color (o el blanco y negro). Realizan sus búsquedas sobre una superficie que, según las épocas de la historia, ha sido tratada de maneras diferentes. Además, ya en un plano de proceso intelectual y sensitivo, puede decirse que por la intensidad de la experiencia perceptiva y técnica del poeta y el pintor, la palabra se convierte constantemente en imagen, colorida o no, cargada de mil connotaciones, y la imagen se diluye inexorablemente [...] Lo que cambia entre poeta y pintor son los materiales y medios técnicos de trabajo, así como los fines a que se destinan sus producciones como “obras de arte”, pero en el fondo son el mismo y el otro.¹²⁹

A medio camino entre imágenes y textos, me propongo establecer puntos específicos de comparación entre elementos poéticos y pictóricos homogéneos que no han sido abordados por otras propuestas teóricas: la inserción del sujeto de enunciación en el enunciado, los motivos e imágenes tradicionales y los símbolos y alegorías más frecuentes en el periodo estudiado. Considero importante estudiar la presencia del autor en el texto, en primer

¹²⁸ *Teoría de la Literatura*, p. 127. Citado por Mario Praz en: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*; Madrid: Taurus, 1979. P. 21.

¹²⁹ “El poema como instrumento de percepción de la pintura” en: Juana Gutiérrez Haces (Edit.): *Los discursos sobre el arte* (Memorias del XV Coloquio Internacional de Historia del Arte); México: UNAM (Estudios de arte y estética, 35); 1995. Pp. 294-295. Cfr. también: Georges Roque: “El papel de lo verbal en la visión de la imagen”, incluido en el mismo volumen.

término, porque el Romanticismo pone énfasis en el sujeto, su lugar en el mundo (la *episteme* romántica) y en la historia (lugar social del poeta), así como en las modalidades subjetivas de percepción de lo real. Recupero más tarde ciertos recursos que se repiten de un autor a otro, para destacar aquellos elementos que configurarían el *canon* romántico. Finalmente, me detengo en motivos tradicionales de la poesía universal y en lengua española con el fin de advertir el uso particular que de ellos hacen los poetas románticos. En síntesis, mi análisis se ciñe a tres procedimientos metodológicos que explicaré a continuación.

4. Método de análisis

Creo, en primer término, que distinguir la literatura como una disciplina específica es producto, en general, de la historia de la cultura, y forma parte del paradigma occidental. Aun en nuestro medio, en este México de los inicios del nuevo siglo, la existencia de profesionales dedicados a las letras (bellas letras) es producto de una sociedad altamente especializada. Estudiarla al margen de otras manifestaciones de la vida social, sean éstas próximas (la prensa, las restantes manifestaciones artísticas, la filosofía de la época), simultáneas (la estructura socio-política, la cultura del periodo, a nivel general) o adyacentes (la política, la economía), constituye un corte metodológico que empobrece la comprensión del fenómeno estudiado.

Creo, en segundo lugar, que el lugar del discurso literario debe ser entendido, en términos de Austin, como una práctica social altamente convencionalizada, que implica la existencia de sujetos con diferentes expectativas respecto del texto, y que es elaborada y recibida en contextos específicos de emisión y recepción que involucran, cada una por su lado, diferentes marcos referenciales. Por ello, las características del análisis contemporáneo de los textos románticos merecen atención especial: leo bajo condiciones sustancialmente diferentes de aquellas en las que ellos nacieron y se actualizaron de origen. Pero recrear una lectura en sus condiciones originales de emisión, es imposible.¹³⁰ De ahí

¹³⁰ Véase: John L. Austin: *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones* (Tr. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi); Barcelona: Paidós, 1990.

que hablar sobre *la* interpretación del texto sea asunto más que imposible; en este terreno, el plural no sólo es pertinente, sino necesario.

Leo como textos poéticos —en ejemplares colocados en fondos reservados, o en textos compilados y estudiados por otros investigadores, como conocedor de la literatura que lleva a cabo una tarea de rescate— un conjunto de poemas que originalmente fueron publicados en periódicos y revistas literarias, y que suscitaron otros intereses y otras expectativas de lectura (políticas, socio-culturales, ideológicas, éticas, por citar las más frecuentes).

Leo como *continuum*, como serie, lo que en un principio aparece de manera singular (como texto) o relacionado de acuerdo con criterios ignorados por mí (*vgr.*: las polémicas intertextuales subtendidas). Leo, además, como *continuum* a partir de una hipótesis provisoria, según la cual detrás de cada texto literario hay una **metalepsis**,¹³¹ una alusión a la misma imagen, a un tópico similar, a la misma metáfora, aunque se produzca algún cambio de intención. Me atrevo también a entablar la comparación no sólo entre textos poéticos que evocan la misma imagen, sino también aquellas análogas pero que pertenecen al discurso pictórico, partiendo de la analogía horaciana (*ut pictura poiesis*), entendida en un sentido restrictivo (Lessing), como aquel procedimiento mediante el cual “...hallemos

¹³¹ “La crítica literaria traslaticia o metaléptica se apoya en un concepto diacrónico de la retórica, en la cual la ironía de una época puede transformarse en la noble sinécdoque de otra. Cabría llamar a esa nueva metaforización de tropos anteriores ecos traslaticios o metalépticos, casos del poder interpretador y revisor de la poesía, en lucha perpetua con su tardanza. [...] En tanto pensamiento figurativo, esta poesía es, en efecto, casi siempre pensamiento traslaticio, en el cual las imágenes conceptuales se unen en cadenas alusivas. La idea de Yeats de que los poetas viven entre sí sus muertes, mueren entre sí sus vidas, queda clara en el contexto de traslación, donde el proceso de influencia retrocede extrañamente, de modo que Stevens es padre de Whitman, Shelley engendra a Wordsworth y Milton convierte a la Biblia en un comentario tipológico de *Paradise Lost*. Leer una cadena traslaticia se vuelve de necesidad un ejercicio crítico en el pensamiento traslaticio” Cfr. Harold Bloom: “Traslación: hacia una retórica diacrónica (vacíos, hojas y gritos)” en: *Los vasos rotos* (Tr. Federico Patán); México: FCE (Cuadernos de la Gaceta, 28); 1986. Pp. 87-88. A mi manera, me apropio también de la noción de **hipograma**, frase que co-refiere a un grupo de palabras (o frases) preexistentes o se modela sobre él, propuesta por Michael Riffaterre en: *Semiotic of poetry*; Bloomington & London, Indiana University Press, 1978.

en las representaciones del texto pictórico un “guiño” o una figura que nos remita a la literatura en general o incluso a un texto literario específico”.¹³²

5. Literatura y vida

Sin embargo, considero necesario insistir en la singularidad de cada periodo, de cada autor y de cada obra. Las estrategias metodológicas, las categorías, los recursos y procedimientos de análisis constituyen un instrumento, no el objeto central de la investigación; cada objeto, entonces, exige una necesaria adecuación de la teoría. En mi caso, por tratarse no sólo de un movimiento estético, sino de una auténtica *episteme* debo reconsiderar las fronteras entre existencia del sujeto y obra poética. Los poetas mexicanos —como los europeos— no sólo escriben poemas románticos, sino que viven, aman, ven el mundo, visten, intervienen en política, luchan, románticamente.¹³³ Que ello constituya una transgresión de la “autonomía literaria” no depende de mí como investigador, sino de la naturaleza misma del objeto que estudio: forma parte de la estética defendida por los autores aquí estudiados.¹³⁴

6. Escuela, movimiento, periodo literario

¹³² Arnulfo Herrera: “OLE: ‘*Ut pictura poiesis*’” en Adrián Gimete (Compilador): *Escritos. Semiótica de la cultura*; Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994. P. 451.

¹³³ Esta situación, validada por los críticos para la literatura europea, ofrece en nuestro caso muchas aristas interesantes. La vida de muchos de nuestros poetas parece a veces más “romántica”. Un estudio biográfico —siempre negado por el estructuralismo, que parte del compromiso con los textos— nos conduciría a establecer curiosas y nada forzadas analogías: el suicidio de Chatterton se produce en condiciones similares a las de Acuña (soledad, angustia, pobreza extrema, hipersensibilidad, etc.); en otros casos, resulta más elocuente: la historia de Juan Valle, poeta liberal, ciego, perseguido y lapidado por las calles de Guanajuato por la soldadesca conservadora, posee un hálito heroico. Añadamos también la vida de Rosario de la Peña Llerena, los amores de Martí, las trágicas muertes de Juan Díaz Covarrubias y Marcos Arróniz... La vida cotidiana del artista decimonónico es, por romántica, eminentemente literaria. *Vid.*, entre otros: Julio Sesto: *Historia pasional del amor en América*; México: Botas, 1959; Alfonso Herrera: *Martí en México. Recuerdos de una época*; México: edición de autor, 1969; José Miguel Quintana: *Lafragua. Político y romántico*; México: DDF (Metropolitana, 44); 1974; Juan de Dios Peza: *Memorias, reliquias y retratos*; México: Porrúa (SC, 594); 1990.

¹³⁴ Tal actitud no implica, sin embargo, una renuncia a la pulcritud metodológica, que no llega a la pretendida asepsia que proponen ciertas escuelas de corte estructural. Los parámetros propuestos por mi lectura son, a pesar de su apego a la historia o a la historia de las ideas, también *una* construcción, *un* punto de vista.

Los manuales más conocidos de teoría o historia literaria, aún aceptando la inconsistencia de la periodización (sea ésta de tipo cronológico, socio—político, estilístico, etc.), consideran necesario, por exigencias críticas o con fines exclusivamente didácticos, partir de esquemas históricos en los que se insertan las obras particulares, tomando en consideración sus rasgos característicos. En tal sentido, Wellek y Warren proponen la categoría “período literario” para explicar “una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse”.¹³⁵ En dicho planteamiento, los valores que definen una serie o periodo son tomados de la historia misma, y el ejemplo de los autores viene, exactamente, como anillo al dedo para nosotros:

Ocioso es decir que esto no significa que hayamos de aceptar forzosamente tal sistema de normas. Hemos de extraerlo de la historia misma: hemos de descubrirlo en ella en realidad. “El romanticismo”, por ejemplo, no es una cualidad unitaria que se propague como una infección o una plaga, ni tampoco es, por supuesto, una simple etiqueta verbal. Es una categoría histórica o, si se prefiere el término kantiano, una “idea reguladora” (o mejor, todo un sistema de ideas) con ayuda de la cual interpretamos el proceso histórico. Pero este esquema de ideas lo hemos encontrado en el proceso mismo.¹³⁶

Aguiar e Silva retoma este concepto de Wellek y Warren, invitando a los estudiosos de la literatura a evitar su uso en un sentido cronológico, o a restringirlo a determinadas circunstancias sociales o políticas, lo que convertiría a la práctica literaria en una suerte de **epifenómeno**. Pero propone también evitar el **nominalismo**, actitud que implica poner etiquetas a los fenómenos sin que ellas remitan a un contenido real. Términos como “clasicismo” o “romanticismo” serían así, por analogía, designaciones arbitrarias si las consideramos preexistentes, anteriores a las obras concretas e individuales. Así, cada periodo estaría caracterizado por la presencia de rasgos distintivos enraizados en la propia

¹³⁵ René Wellek y Austin Warren: “Historia literaria” en *Teoría literaria* (Tr. José María Gimeno); Madrid: Gredos (BRH, Tratados y monografías, 2); 1993 (4ª edición). P. 318.

¹³⁶ *Ibidem.*, p. 319.

realidad literaria, indisociables de un proceso histórico determinado. Con base en tal criterio, el autor cita el mismo ejemplo:

El romanticismo, por ejemplo, está constituido por una constelación de rasgos —hipertrofia del yo, concepto de imaginación creadora, irracionalismo, pesimismo, ansia de evasión, etc.—, y no por un solo rasgo. Cada uno de los elementos formativos de la estética romántica puede haber existido anteriormente, aislado o integrado en otro sistema de valores estéticos, sin que ello implique la existencia de romanticismo en el siglo XVI o XVII, por ejemplo. No debemos olvidar que el romanticismo sólo se afirma cuando, en una sección de tiempo determinada, se produce determinada constelación de valores, y tampoco se debe olvidar que un elemento, unívoco cuando se considera en abstracto, asume significados diversos cuando se integra en contextos diferentes.¹³⁷

A continuación, delimita los periodos que considera más relevantes en la historia de la literatura occidental, comenzando por el Barroco. Distingue entre Pre-romanticismo y Romanticismo; al primero no lo considera como un periodo propiamente dicho, sino como una fase de preparación caracterizada, entre otros rasgos, por la valoración del sentimiento, la exaltación de la interioridad humana, el sentimiento de la naturaleza y el paisaje y la afición por los presagios, los sueños y la muerte; sin embargo con esos mismos elementos configura al Romanticismo, de manera que la distinción se atiene a criterios cuantitativos (mayor o menor presencia de los mismos). La definición del segundo es harto categórica:

...una nueva concepción del yo, una forma nueva de *Weltanschauung*, radicalmente diferentes de la concepción del yo y de la *Weltanschauung* típicas del racionalismo ilustracionista.¹³⁸

Como podemos advertir, en los dos autores antes reseñados es obvia la preponderancia del factor histórico sobre el estético. La historia literaria es, entonces, una serie paralela a la historia social, aunque sus cortes no coincidan exactamente. En el segundo caso, más que

¹³⁷ Víctor Manuel de Aguiar e Silva: “La periodización literaria” en: *Teoría de la literatura* (Tr. Valentín García Yebra); Madrid: Gredos (BRH, Tratados y monografías, 13); 1993 (8ª reimp.). Pp. 246-247.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 330.

en el primero, es evidente además la imprecisión: ¿en qué momento, una obra deja de ser pre-romántica para asumir, con plenitud, los caracteres de una obra que debamos considerar romántica? ¿Qué sucede en los intersticios? Aguiar e Silva enumera y comenta con mayor amplitud los rasgos que definen al periodo romántico: apertura a lo sobrenatural y lo misterioso, el sentimiento de perpetua insatisfacción, el titanismo, la ironía, el gusto por el exotismo, el paisaje y las costumbres nuevas y extrañas, la evasión en el tiempo, en fin... Concluye con la aseveración de que el citado periodo no cabría en una sola definición debido a su naturaleza contradictoria. Y en verdad que lo es si mantenemos, como él lo hace, la concordancia entre Pre—romanticismo y Romanticismo. Las fronteras entre uno y otro parecen diluirse si no atendemos a otro criterio que no sea aquel de índole cronológica.

Mucho más sutil, Carlos Bousoño retoma recientemente la categoría, designándola como “época cultural”. Propone la tesis de que cada época posee como trasfondo una visión del mundo de la que depende, entre otros múltiples factores, la forma literaria. El carácter sistemático de la cosmovisión se sostiene por la existencia de un “foco irradiante”, una “intuición primaria, un sentimiento primordial que se experimenta frente al mundo”, adoptado por “*Todos los hombres representativos de la cultura que en ella viven*”.¹³⁹ Considera el sentimiento individualista como foco que irradia los restantes caracteres del Romanticismo (tendencia a la individuación, interés por el folklore, exacerbación del regionalismo o el nacionalismo, amor a la libertad, etc.). Con tal enumeración, el autor cree ser más preciso:

No he agotado con esto las notas y maneras que son propias del Romanticismo. Pero creo que con lo expresado han quedado perfiladas, al menos, las líneas fuertes del sistema de esa época. ¿Qué se consigue con ello? A mi entender, una cosa importante: *dar cuenta* del Romanticismo, y entenderlo genéticamente tal vez de veras, no sólo como un conjunto unitario, cuyos elementos, una vez nacidos, habrán de contraponerse y limitarse unos a otros en cuanto que forman un organismo, sino en cuanto a cada uno de sus componentes estilísticos: si no he sufrido error grave, hemos averiguado de este modo, además de otras cosas, por qué los

¹³⁹ Bousoño, *op. cit.*, p. 12.

románticos fueron irracionalistas, sentimentales, historicistas, evolutivos y contrastantes, marginados y, al mismo tiempo, eminentemente sociales; por qué trataron, en repetidas ocasiones, el tema de don Juan, o el del pirata, o el del mendigo, etc.; por qué se interesaron por la prostituta o por el monstruo físico o moral; por qué aspiraron a la grandeza y a la libertad, y por qué, más veces de lo deseable, cayeron en impudor o en hinchazón y palabrería; cuál es el motivo de su idealismo, de su desilusión y melancolía; cuál es la razón de su preferencia por ciertos temas: ruina, luna, sepulcro, soledad, etc., etc.¹⁴⁰

El optimismo teórico de Bousño no necesita rebatirse. Por sí mismo, es inconsistente. Otros autores han intentado definir el periodo literario. Para no correr el riesgo de una enumeración interminable,¹⁴¹ baste decir que en cada una de tales propuestas subyacen tres necesidades metodológicas: a) la posibilidad de recortar la progresión temporal en lapsos que muestren una cierta homogeneidad de rasgos históricos, estéticos o ideológicos, con el fin de clasificar y jerarquizar el fenómeno estudiado; b) la aprehensión e interpretación del mismo fenómeno con base en una teoría (histórica, estética, sociológica); c) la reintegración del fenómeno en un marco más amplio (la historia social, de las ideas o de la cultura).¹⁴² Inscritas en este contexto, cada una de las definiciones antes comentadas atenta contra alguno de los apartados, sea por imprecisas, por generalizar demasiado, por su ambigua inserción en la historia, etc. Ante la necesidad de inscribir el fenómeno estudiado en el tiempo, me pregunto al respecto... ¿qué criterio adoptar en relación con el Romanticismo mexicano?

A manera de síntesis, me parece que una definición inicial del Romanticismo debería adoptar algunos caracteres ya presentes en los autores arriba citados, pero que han sido desatendidos en la práctica analítica:

¹⁴⁰ *Ibid*, pp. 47-48.

¹⁴¹ Unos cuantos títulos de la historia de la literatura latinoamericana bastan como ejemplo: Pedro Henríquez Ureña: *Corrientes* (*op. cit.*); José Antonio Portuondo: “Períodos’ y ‘generaciones’ en la historiografía literaria latinoamericana” en: *Cuadernos Americanos* (39:3), 1948; y José Juan Arrom: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*; Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1963; Ana Pizarro *et al.*: *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*; México: Grupo Edición, 1987; Óscar Rivera Rodas: *La poesía Hispanoamericana del siglo XIX* (*op. cit.*).

¹⁴² Ricardo Cuadros: “Periodización literaria y contexto histórico” (Página personal); en: [URL: <http://www.mav.cl/critica/periodización.html>; 11/30/2000].

1. Entender el Romanticismo no como un fenómeno cultural preexistente, dotado de vida propia, susceptible de reconocerse a partir de un conjunto de rasgos permanentes, estables (el **canon**), sino como designación convencional para un periodo, para un conjunto de textos en los que pueden concurrir (o no) los elementos constitutivos del paradigma que dicha denominación evoca.
2. Poner énfasis, por ende, en los textos, no en características genéricas. Reivindicar el carácter prototípico del ejemplo, colocándolo por encima de las reglas, de los caracteres generales.
3. Circunscribir tales rasgos en un marco histórico, social, político, ético y estético. Cada texto cumple funciones específicas en relación con su sociedad, con su tiempo, con el género en el cual se inscribe y del cual puede, en un momento determinado, violar las reglas.

Un proyecto que cumpla con las tres reglas arriba enumeradas podrá superar los lastres teóricos que tanto el historicismo como el nominalismo han heredado a la crítica literaria contemporánea.

A continuación, abordaré el análisis histórico y comparado de algunos tópicos que, de acuerdo con mi criterio, son representativos del Romanticismo poético mexicano. Me propongo describir su función en el interior del texto, estudiar su origen y delimitar su uso por otros poetas a lo largo del periodo. Intento, en suma, restituir mediante tales procedimientos el carácter de serie que posee, según Iuri Tinianov, la literatura.¹⁴³ De conseguirlo, habré probado la tesis que, implícitamente, sostiene toda esta investigación: mostrar el trasfondo **metaléptico** de la escritura literaria.

¹⁴³ Vid. “El sentido de la palabra poética”; en: *El problema de la lengua poética; op. cit.*, p. 65.

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES: EL ROMANTICISMO POÉTICO EN HISPANOAMÉRICA

Partamos de un acuerdo general: ningún periodo histórico, ni movimiento estético alguno nace por generación espontánea. Los diversos cambios de una sociedad (sean éstos económicos, políticos, sociales, ideológicos, culturales, etc.) conforman un largo proceso en el que intervienen variables múltiples. Si tomamos en cuenta tales consideraciones, podremos entender que un cambio en la sensibilidad y la conciencia del hombre occidental como el que supuso el Romanticismo, debió requerir un periodo de preparación. Los manuales de historia de la cultura o los estudios monográficos sobre dicho movimiento hacen intervenir en él, entre otros factores, la Revolución francesa, la filosofía empirista inglesa, una nueva ética que surge al amparo del puritanismo alemán, en fin... Cada uno de ellos se convierte, por sí mismo, en un nuevo proceso susceptible a su vez de entenderse a partir de una nueva multiplicidad de elementos, lo que convierte el análisis histórico en una red compleja de interrelaciones: de ahí el riesgo de un análisis genético.

Entender, por ello, al Romanticismo mexicano como calco del canon europeo significa reducirlo considerablemente. Pero proponer que es fruto inmediato del movimiento de Independencia, o su contrapartida cultural lo es también, a su manera. Considerarlo así, anularía una gran cantidad de fenómenos de diverso orden que contribuyen, de manera paulatina, a conformar esa nueva forma de percepción que hemos convenido en calificar como “romántica”. Diseminados a lo largo de la historia, se encuentran algunos componentes: todas las alteraciones que supuso el cambio dinástico español (la apertura del mundo colonial hacia los diversos movimientos que animan Europa, la liberalización en el uso de la imprenta, el prestigio que comienza a tener la ciencia experimental frente a las explicaciones de índole teológica, etc.), más sus repercusiones en la vida cotidiana (contraposición entre criollos y peninsulares, paulatino crecimiento de una clase media “ilustrada”, problematización de la jerarquía sustentada en la sangre o el poder económico, etc.). Para fortuna nuestra, muchos de esos factores dejan impresa una huella indeleble en los textos literarios. Voy a acotar, siquiera brevemente, tres

tendencias generales que impulsan a la cultura hispanoamericana, en los años finales de la colonia, hacia una sensibilidad romántica. Esas tendencias, creo, abonaron el terreno para crear desde dentro una nueva cultura, y facilitaron también la asimilación del canon estético europeo en boga. Se trata, en primer término, del creciente descontento de diversos sectores sociales hacia el monopolio hispánico, el cual da origen al liberalismo social; en segundo término, la existencia, en México, a finales del siglo XVIII y en los primeros años del XIX, de preocupaciones temáticas afines al Romanticismo (como el rescate del pasado indígena o la melancolía que genera el exilio); por último, la paulatina configuración de un nuevo concepto de sujeto, cada vez más desligado de la conciencia institucional. A continuación, describiré de manera escueta la primera, por su relativa distancia respecto del tema, y más extensamente la segunda y tercera, debido a su importancia en el marco de la poesía mexicana del XIX.

El patriotismo criollo y el liberalismo mexicano

David Brading, en un libro clásico sobre la historia mexicana, establece una línea de continuidad entre el patriotismo criollo, el liberalismo y el temprano nacionalismo.¹⁴⁴ Asegura que desde los primeros años de la conquista, se manifiesta ya un sentimiento de animadversión entre criollos y peninsulares, el cual iría gestando paulatinamente lo que denomina el “patriotismo criollo”, mismo que se manifiesta en la recurrencia de temas como “la exaltación del pasado azteca, la denigración de la conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la Guadalupana.”¹⁴⁵ Jacques

¹⁴⁴ La equivalencia entre liberalismo y nacionalismo es sostenida también por Charles A. Hale: “El liberalismo del siglo XIX fue un conjunto de ideas políticas que vieron su formulación clásica como ideología en los años 1820-1840 y su cumplimiento, en la Constitución de 1857 y en las Leyes de Reforma. Con la victoria en 1867 de Benito Juárez sobre el emperador Maximiliano y el Partido Conservador, el liberalismo acabó por imponerse. A partir de entonces se le identificó irrevocablemente con la nación misma, una nación que, en palabras de Juárez, había logrado su independencia por segunda vez” “Introducción: El problema del liberalismo después de 1867” en: *La transformación del Liberalismo en México a fines del siglo XIX*; México: Vuelta (La Reflexión); 1991, p. 15.

¹⁴⁵ *Los orígenes del nacionalismo mexicano*; México: Era (Problemas de México); 1993, p. 15. Vid. también: Solange Alberro: *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*; México: El Colegio de México (Jornadas, 122); 1992.

Lafaye, al estudiar el sincretismo entre Quetzalcóatl y la Virgen de Guadalupe,¹⁴⁶ valida también esa tesis, según la cual los criollos se van configurando una identidad plenamente consciente de su otredad respecto de los hispanos peninsulares. El análisis de textos coloniales, entre los cuales destacan *La Monarquía Indiana* de Juan de Torquemada, la *Biblioteca mexicana* de Juan José Eguiara y Eguren, y la *Historia Antigua de México*, de Francisco Javier Clavijero permite establecer una línea de continuidad subtendida, que tiene como remate la polémica obra de fray Servando Teresa de Mier (1765-1827), a quien Brading no duda en calificar como “el primer ideólogo nacionalista”.¹⁴⁷ La importancia que reviste para nosotros la figura del padre Mier radica, en primer término, en su carácter de precursor de un discurso contestatario frente al monopolio oligárquico español, en el que adquieren especial relevancia ciertos motivos del pasado indígena. Por otra parte, la lectura de sus *Memorias*¹⁴⁸ depara todavía muchas sorpresas a la crítica literaria: el carácter autobiográfico, en donde el “yo” adquiere, a trechos, el tinte de la egolatría; la presencia de elementos fantásticos e irracionales, el permanente tono rebelde, que imprime a sus textos un acre tono polémico, podrían hacer de él un narrador decididamente romántico;¹⁴⁹ en el género poético, que cultiva sólo de manera ocasional, es evidente el tono de sarcasmo. Me parece importante destacarlo aquí, como antecedente del Romanticismo mexicano no tanto por su obra,¹⁵⁰ que será reconocida y valorada por los escritores románticos, mediado el

¹⁴⁶ *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México* (Tr. Ida Vitale); México: FCE, 1995 (2ª. Edición, 4ª Reimp.).

¹⁴⁷ Brading, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁸ El verdadero título del texto es: “Relación de lo que sucedió en Europa al doctor Servando Teresa de Mier...desde julio de 1795 hasta octubre de 1805”, publicada por primera vez, en pleno auge del Romanticismo mexicano, por Manuel Payno como *Vida, aventuras, escritos y viajes del Dr. Servando Teresa de Mier*; México, Imprenta de Juan Abadiano, 1856.

¹⁴⁹ La personalidad de este republicano a ultranza, ególatra desmesurado, creador de fantasías pero también precursor de la resurrección del pasado indígena, constituye una de las primeras muestras del temperamento romántico. Edmundo O’Gorman lo encuadra en el “romanticismo político neozteca”. *Vid.* “Prólogo” a: Servando Teresa de Mier: *Ideario político* (Prólogo notas y cronología de Edmundo O’Gorman); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 43), 1978, p. xxvi. Otro dato curioso: Emilio Carilla dice que él “A veces, también prefigura aspectos de Sarmiento” en: *Poesía de la Independencia* (Comp., prólogo, notas y cronología de Carilla); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 59); 1979, p. 149. *Vid.* también: Silvia Molloy: “At face value: Autobiographical writing in Spanish America” en: *Dispositio. Revista hispánica de Semiótica literaria* (24-26); Ann Harbor: Universidad de Michigan, 1984; y Margarita Pierini: “Dos textos autobiográficos en el ocaso de la Nueva España” en: *América Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*; México: UAM-Iztapalapa, 1993, pp. 105-118.

¹⁵⁰ En ella, no obstante, se advierte esa especial insistencia en el pasado indígena, que retomarán después Heredia y Rodríguez Galván. *Vid.* Margarita Alegría de la Colina: “Reflexiones de un romántico: El repudio a la conquista y la exaltación del elemento indígena” en: *América Europa; op. cit.*, pp. 21-31.

siglo, sino por el carácter excéntrico de su vida la cual, por atrabiliaria, podría parecerse a la del poeta romántico europeo (si tal es el criterio).

Mier abre también vínculos con otra temática de raigambre romántica: el exilio. Los excéntricos, los irruptores, aquellos pensadores, políticos y escritores que cuestionan el régimen colonial, padecen el expatriamiento. Y esa experiencia prohija una de las secciones más melancólicas de nuestra poesía. Veamos a continuación en qué consiste:

Exilio y melancolía

Dolorosa condición, aquella del exilio. A ella ha estado expuesto el hombre de manera inmemorial. La imagen del Edén perdido nos la presenta como una maldición inherente al ser humano: expatriado, compenetrado en la extrañeza, la soledad y la melancolía que provoca la remembranza de aquello que le es familiar pero se encuentra ausente. Padecer el exilio es estar fuera del mundo, si consideramos que cada sujeto vive con plenitud, en las condiciones originales donde se ha formado. Si el sentido, en última instancia, es un acto producido socialmente, lanzar al sujeto a experiencias ajenas significa confinarle en la orfandad, asignarle el estado de expósito. El exilado es un huérfano a nivel afectivo y socio-cultural.

Tratándose de un artista, el exilio tiñe la producción estética con un sentimiento especial: la distancia alienta un tono nostálgico, con el cual se observa el pasado (o la distancia) bajo una nueva óptica.¹⁵¹ Quien mira desde fuera, aun cuando pretenda inhibir la

¹⁵¹ El tema —universal— del exilio adquiere, sin embargo, en Hispanoamérica un sentido especial. Más ampliamente conocido en sus manifestaciones de las cuatro últimas décadas tiene, no obstante, una añeja presencia en nuestra literatura. De los extensos textos consagrados al tema citemos, por su generalidad, las primeras líneas de un artículo de Carlos Droguett: “Todo escritor o artista, por su incapacidad de adaptarse a moldes, patrones, consignas y esquemas, por su inadaptabilidad esencial, es un exiliado; sólo que, cuando se exilia verdaderamente, cuando sale con un cuerpo medianamente vivo de la tierra que lo formó, que lo sustenta, se nota más. Vauvenargues decía que no se puede llevar a la patria en la suela de los zapatos, pero esa frase de comodidad sedentaria, reflejo de la autobiografía de una neurosis, es evidentemente extraviada. El arte se ha nutrido desde muy antiguo del exilio. Si no, que lo cuenten Ulises, que llevaba su formidable optimismo de rechazado por todas las tierras y mujeres que pisaba [*sic*]; o José, el futuro ministro bíblico; o

pasión bajo el velo de la aparente objetividad, observa y describe a su objeto con un nuevo enfoque. De ello da constancia, entre tantas producciones humanas, un apunte garabateado sobre una pequeña hoja suelta por Andrés Bello, fechado en Londres, presumiblemente en 1820:

No para mí, del arrugado invierno
rompiendo el duro cetro, vuelve mayo
a luz al cielo, a su verdor la tierra.
No el blando vientecillo sopla amores
05 o al rojo despuntar de la mañana
se llena de armonía el bosque verde.
Que a quien el patrio nido y los amores
de su niñez dejó, todo es invierno.¹⁵²

Las líneas de tan sentido poema corresponden a un escritor maduro, que frisa ya los cuarenta años. Presupongo que la añoranza crece con la edad, ya que incrementa el saldo de aquello que ha quedado atrás: la familia, los amigos, las propiedades, los recuerdos. A mayor edad, más fuerte el arraigo.¹⁵³ A nivel estético, por encima de los tópicos neoclásicos (el prado ameno, el alba iluminada, los amores sencillos) se sobrepone la difícil situación de la ausencia, el invierno es más cruel. La melancolía imprime en los versos un aliento poco habitual.

A pesar de la creciente bonanza económica, política y cultural, Londres no se parece a los países sudamericanos. Los comentaristas de la época la describen rodeada de campos

Dante, el que se extrajo de las nostálgicas y sollozantes entrañas su tumultuosa comedia.” *Vid.*: “Literatura del exilio”: *Texto Crítico* (7:22-23); Xalapa: UV, julio-diciembre de 1981, pp. 59.

¹⁵² La composición permaneció inédita hasta su compilación en las *Obras Completas* (Vol. I: Poesías); Caracas: Ministerio de Educación, 1952, p. 42.

¹⁵³ En relación con este periodo, Fernando Murillo asegura: “Había conocido la terrible soledad del indigente, en brusco contraste con su ambiente propio en una tierra cálida y colorista. Le había hecho frente con dignidad y grandes dosis de resignación. Del hundimiento total le salvaron algunos ejemplos de amistad nada corrientes y también, como luego veremos, su dedicación al estudio y su capacidad de trabajo. La dureza que vivió en tantos días inclementes es indudable que le cortó y le hizo madurar. Pero también le hacía volver la vista con añoranza hacia los tiempos pasados. En un verso inconcluso compuesto hacia 1820, encontrado entre sus papeles, decía en una estrofa...” y transcribe el poema que arriba hemos anotado; *cfr.*: *Protagonistas de América: Andrés Bello*; Madrid: Ediciones Quorum (Historias, 16); 1992, p. 52. Esa añoranza la constatan también, entre otros: Pedro Lira Urquieta: *Andrés Bello*; México: FCE (Tierra firme, 38); 1948; y Arturo Uslar Pietri: “Andrés Bello, el desterrado” en: Leopoldo Zea (Comp.): *Fuentes de la cultura latinoamericana* (Vol. II); México: FCE (Tierra firme); 1993, pp. 455-466.

verdes, de bosquecillos espesos, como aquellos que cita Bello; la ciudad se ha convertido en el emporio mercantil de Occidente; capital de un pujante imperio marítimo que ha desplazado a España y Portugal como detentadores del poder europeo, y cuna de la Revolución Industrial, la ciudad es también centro político e intelectual donde se congrega numéricamente la emigración iberoamericana, ya que en ella encuentran refugio todos aquellos patriotas, intelectuales, poetas y rebeldes que luchan por singularizar sus países: Francisco de Miranda, Fray Servando Teresa de Mier, Andrés Bello, los miles de liberales españoles que deben abandonar España luego que Fernando VII desconoce la Constitución de Cádiz.¹⁵⁴ La colonia de emigrados políticos hispanoamericanos debe haber convertido a la ciudad, que contaba en ese momento con más de millón y medio de habitantes, en meca de las conjuras pro-independentistas, pero también en semillero de las grandes utopías, los proyectos políticos, los programas estéticos de los nacientes países latinoamericanos. No por coincidencia, los exilados entran ahí en contacto —y también, ¿por qué no admitirlo?— crean una nueva percepción del mundo: están allí cuando se publican los primeros textos románticos, uno de los cuales tiene que ver, justamente, con la tradición hispana: el *Don Juan* de Lord Byron.

La vida del transterrado transcurre en una distancia que permite examinar y poner por escrito condiciones que, de hacerlo en su país de origen, hubiesen expuesto su vida. Esa distancia alambicó recuerdos, ideas, proyectos, ensueños. La añoranza por la tierra, el saberse extranjero, alentó sentimientos que no podían ser más que individuales. Los franceses dicen “être depaysé”: un estado que expresa desorientación, pérdida o exterioridad, que ellos ligan de manera estrecha con la patria, como si el exilio fuese una

¹⁵⁴ Vicente Llorens Castillo ofrece un panorama extenso sobre la importancia del exilio de los liberales españoles e hispanoamericanos en Londres, así como la repercusión en ellos del Romanticismo inglés en una obra ya clásica: *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*; Madrid: Castalia, 1979. Para las influencias del exilio inglés en el pensamiento de Hispanoamérica, vid. los prólogos de José Luis Romero a *Pensamiento político de la emancipación; op. cit.*, y de Emilio Carilla a *Poesía de la Independencia; op. cit.*. Refiriendo casos concretos, Arturo Uslar Pietri asegura: “Bello, que ha recibido su primera formación bajo la influencia neoclásica del siglo XVIII hispánico, llega al Londres de 1810 que era una de las capitales del romanticismo europeo. Dos años después de su llegada ocurre la gran sacudida provocada por la publicación de *Childe Harold* de Lord Byron. Con inteligente curiosidad debió seguir Bello aquella pugna entre los representantes de las viejas reglas y los audaces innovadores.” Vid. “Los temas del pensamiento crítico de Bello”, prólogo a Andrés Bello: *Temas de Crítica literaria (OC, Volumen IV)*; Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1956, p. xv. También Murillo: *op. cit.*, pp. 45-46.

suerte de desposesión permanente de la tierra. Por ende, el recuerdo de todo lo que tenga que ver con la patria constituye un motivo si no de dolor, sí al menos de melancolía. Es fácil entender la desazón que está detrás de la breve estrofa de Bello, y el efecto que produce en un conjunto de sujetos arrancados de sus condiciones naturales de existencia: aún la belleza del paisaje inglés, contrastada con la luminosidad del americano, invocaría un invierno permanente.

Por otro lado, las condiciones miserables de existencia de la naciente clase obrera y las múltiples limitaciones e incomodidades que impone la extranjería, pudieron muy bien dar pábulo a todos aquellos estados anímicos que ligamos con el temperamento romántico: soledad, apartamiento, la sensación de vivir en un medio donde nadie comparte tus ideales, tu lenguaje, tus ensueños. Estar lejos de la patria, de la familia, de los amigos y del amor primero; saberse solo, abandonado, entre seres que no comprenden la magnitud de la utopía emancipatoria. Más adelante, encontraremos una y otra vez el mismo sentimiento en los poetas románticos más destacados de Hispanoamérica: José María Heredia y Heredia,¹⁵⁵ Ignacio Rodríguez Galván,¹⁵⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda,¹⁵⁷ Fernando Calderón¹⁵⁸ y Guillermo Prieto,¹⁵⁹ entre otros, quienes constituyen apenas unos cuantos ejemplos de la extensa nómina de poetas exilados cuyas remembranzas y melancolías quedan plasmadas en la escritura poética.

¹⁵⁵ Ya desde abril de 1819 suscribe Heredia su sentido poema “La partida”, en la que Fileno lamenta el dolor del destierro. Seis años más tarde, en el trayecto del viaje de los Estados Unidos a México, nace el “Himno del desterrado”, una de sus composiciones más célebres. *Vid.* Heredia [1985], *op. cit.*, pp. 1-2 y 51.

¹⁵⁶ Consigna la tradición que este joven poeta compone el poema “Adiós, oh Patria mía” a bordo del paquebote *Teviot*, viajando de Nueva Orleans a La Habana, el domingo 12 de junio de 1842.

¹⁵⁷ De acuerdo con sus notas autobiográficas, la poeta camagüeyana escribe el “Soneto a Cuba” en abril de 1836, a bordo de la fragata Bellochan, a punto de partir de Santiago hacia Francia. Véase: Virgilio Piñera: “Gertrudis Gómez de Avellaneda: Revisión de su poesía” en: *Poesía y crítica*; México: FONCA (Cien del mundo), 1994, pp. 146-148. Consignada también como “Al partir” en la introducción anónima a *Sab*; La Habana: Editora Nacional de Cuba (Biblioteca básica de autores cubanos); 1963, p. 7.

¹⁵⁸ El poeta jalisciense escribe “La vuelta del desterrado” en 1836, luego de sufrir dicha experiencia por cuestionar la dictadura de Antonio López de Santa Anna. En: *Dramas y poesías*; México: Porrúa (CEM, 78); 1959, pp. 324-326.

¹⁵⁹ *Vid.* “Canto del emigrado” [escrito en Chihuahua, en diciembre de 1864] en: *Cancionero*; Xalapa: UV (Clásicos Mexicanos, 4); 1995, pp. 68-71; y “El desterrado” [s.f., editado hasta 1885] en: *OC* (Vol. XII: *Poesía lírica* 2); México: FONCA, 1995, pp. 109-112.

Para comunicarse entre sí y de contrabando con quienes permanecen en aquellas lejanas tierras, los transterrados comienzan a difundir sus propuestas por escrito. Andrés Bello y Juan García del Río, entre otros intelectuales, se lo proponen al fungir como coeditores de la revista *La Biblioteca Americana*, cuyo primer número está fechado en 1823. Una lámina tipográfica de G. Cooke colocada en su frontispicio representa alegóricamente al nuevo continente. No es la primera estampa inspirada en América que contemplan los lectores europeos. La tradición de las narraciones de viaje por estas latitudes es añeja y ha enriquecido la gráfica gala, inglesa y alemana con los paisajes, las costumbres y los tipos raciales de nuestro continente. Gran cantidad de pintores y dibujantes han trasladado al papel o al lienzo sus accidentes geográficos: la prodigiosa grandiosidad de la naturaleza americana se manifiesta en sus inmensos desiertos, en las grandes cataratas, en la majestuosidad de sus montañas; otros, se han detenido a reseñar el misterio de sus costumbres ancestrales, las del pasado remoto o las que perviven como resistencia ante el mundo europeo. La iconografía ha acuñado ciertos estereotipos: la semidesnudez de sus habitantes, los ornamentos de piedra toscamente tallada o los tocados de pluma. Sin embargo, están contruidos a partir del criterio académico europeo. Lo mismo da representar las pirámides egipcias o mesoamericanas, las huríes indoiranias, niponas o aborígenes. El artista europeo no sabe mirar de otra manera: posee sus propios encuadres, puntos de vista y convenciones gráficas.

Observemos atentamente la imagen [**Lámina No. 1**]. El animado grupo está integrado por una pareja y tres niños colocados en mitad de la naturaleza. Las vestiduras de la mujer (larga túnica que cae suavemente en un conjunto de pliegues ordenados; la toga ceñida al cuello, a la manera romana) son plenamente identificables como europeas. Con un ademán de la mano, ella se dirige al personaje masculino, sedente. Se trata de un aborígen americano semidesnudo: los pliegues de la capa, como al descuido, permiten ver un fuerte y torneado pecho; el taparrabo posee una consistencia plumosa. En la mano izquierda, una pulsera; en la derecha, un arco sostenido a la manera de un cayado arcádico: la curvatura del mango así lo denota. Del lado derecho, tres pequeñuelos rechonchos y mofletudos, cual amercillos clásicos, juegan con los dispersos instrumentos que aluden a las ciencias y las artes (un globo terráqueo o esfera armilar, una lira, una flauta, un caramillo, una paleta); el

segundo, lee un libro con actitud de absorto interés; el tercero, más próximo al hombre, sostiene, mostrándose, un busto de Minerva. Detrás, en segundo plano, la naturaleza muestra una exuberancia insólita; alcanzamos a reconocer las altas palmeras, que aluden al carácter tropical del paisaje, confirmado, en tercer plano, por dos animales alegóricos de América: la llama y el caimán. Al fondo, en fin, altas cordilleras, sobre cuya eminencia se adivina la vaporosa exhalación de algún cráter.

Si me he detenido de manera pormenorizada en cada uno de estos detalles no es por su singularidad. Cientos de estampas del mismo corte habían circulado ya en Europa dos siglos antes y habían acuñado la imagen estereotípica de América como lugar exótico, feraz, remoto.¹⁶⁰ Lo que dota de singularidad a la estampa es la insistencia que Bello pone en ella, puesto que aparecerá también, tres años más tarde, en el frontispicio de una segunda publicación que él auspicia: *El Repertorio Americano*. Ambas revistas tenían la finalidad de difundir noticias relacionadas con América en Londres. Me parece, sin embargo, hartamente ilustrativo que dicha lámina introduzca ahora un motivo nuevo: la mano de la mujer —presumiblemente una de las musas— invita u ofrece al aborigen todos esos instrumentos europeos relacionados con las artes y las ciencias, bien para exhortarlo a utilizarlos, bien para mostrar que sus jóvenes hijos han comenzado a familiarizarse con ellos, es decir, ha llegado el momento en que los americanos ingresen al mundo de la ciencia y las artes.

La revista constituye uno de los primeros proyectos de difusión de la cultura latinoamericana en los instantes mismos en que los intelectuales de estas lejanas latitudes

¹⁶⁰ Huguette Zavala asegura al respecto: “La fantasía en los adornos y la variedad en sus atributos fueron limitados y precisados cuando un gentilhomme italiano, apasionado de los símbolos, añadió las imágenes de las cuatro partes del mundo en su *Iconología* de 1603, verdadero diccionario de alegorías, utilísimo en todas las artes. Cesare Ripa codificó la vestimenta de América y sus atributos: plumas para adorno de su desnudez, arco y carcaj para el combate, la cabeza de un decapitado a sus pies como prueba de su canibalismo, y el lagarto como símbolo del Nuevo Mundo.” Todos esos elementos están presentes en el grabado de Cooke. Véase: “América inventada. Fiestas y espectáculos en la Europa de los siglos XVI al XX” en: Gustavo Curiel *et al.* (Edit.): *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas* (Vol. 1) (Memorias del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte); México: UNAM, 1994, p. 35. Comparten tal opinión Eve Kliman: “The ancient Indies as an allegory of the New World” y María Concepción García Sáiz: “La desigual contribución del arte europeo a la comprensión del mundo americano durante los siglos XVI al XIX”, insertos en el mismo volumen.

adquieren conciencia de sí, de su otredad respecto del mundo europeo; trece años antes, la invasión napoleónica a España había fungido como catálisis para los movimientos de emancipación y la mayor parte de las jóvenes naciones se interrogaba en esos instantes, aunque todavía de manera balbuceante, acerca de su identidad: la conveniencia de adoptar ciertos modelos de organización política, los rasgos que les confieren una identidad socio-cultural, el derrotero económico que habrán de impulsar, entre otros asuntos. Si no fuesen suficientes los propósitos de la publicación, vienen acompañados de un poema que, para algunos críticos, es inaugural en la producción poética latinoamericana. Quiere ser un emblema, en muchos sentidos, del ingreso de las naciones latinoamericanas a la civilización y la cultura, si bien muchas de ellas aún no han alcanzado la independencia *de facto*.¹⁶¹ Sin embargo, la otredad está ya constituida: saberse diferente, entre sí y respecto de las naciones de otros continentes, engendra una necesidad fundamental: encontrar el lenguaje y los motivos que nos hacen singulares. Encontrar una voz que no sea eco, o que no corra más el riesgo de ser acallada. Andrés Bello está exiliado en Londres desde 1810 justamente por buscar esa voz propia. Esa voz se levanta, así, para solicitar el favor de la musa, para invitarla a que abandone el mundo europeo que ha dejado de ofrecer las condiciones arcádicas requeridas por las musas. Le invita a que vuelva la vista hacia América y encuentre en ella esa virginalidad del paisaje, las selvas umbrías, las cavernas y las cadenas montañosas recreadas por el mundo idílico de la antigüedad clásica. La civilización europea ha entrado en una fase de constitución de lo urbano. Y el arte es, según los dictados neoclásicos, una actividad rústica: para volver a esgrimir el caramillo, los pastores y las zagalas requieren de ese mundo impoluto que les brindan nuestras llanuras y montañas.¹⁶² Bello se dirige entonces a la poesía para pedirle que vuelva los ojos hacia América:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría,
05 tú a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;

¹⁶¹ Conviene recordar que las condiciones de las luchas de emancipación americana no fueron uniformes. Cuba debió aguardar hasta finales del siglo para alcanzar su libertad del coloniaje español. Algunos otros países, incluso, pasarán de manos de un imperio al otro (Puerto Rico, Filipinas).

¹⁶² Aunque lo sean sólo de manera fingida, sus motivos se identifican con el campo.

tiempo es que dejes ya la culta Europa,
 que tu nativa rustiquez desama,
 y dirijas el vuelo adonde te abre
 10 el mundo de Colón su grande escena.¹⁶³

Aquí encontrará todos los motivos a los que tradicionalmente dedica sus cantos: en primer término, el paisaje; en segundo, las grandes hazañas de los héroes; en tercero, un pasado grandioso, acerca del cual es necesario hablar. Y por último, un conjunto de luchas heroicas por la libertad, el máspreciado don del hombre, después de la vida.

La extensa composición (835 versos) anunciada, a la manera romántica, como fragmento de un futuro poema, parte de esa noción del trabajo poético provisional, inacabado, una especie de anticipación expuesta siempre a futuras correcciones. Se abre con un exordio que contrapone las imágenes de Europa y América. La primera, descrita como “culta” “región de luz y de miseria”, en la que la Filosofía ha usurpado el lugar de las artes y donde la corrupción, el crimen y el servilismo amenazan a la libertad. Por su parte, América resalta por su rusticidad: se habla de hombres vestidos de manera primitiva, de una tierra pródiga, de variados climas y culturas, en las que sus habitantes viven en consonancia con la naturaleza. En rápido despliegue, la geografía americana ofrece refugio a la poesía: Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile, México, Quito, Bogotá, las inmensas llanuras, los valles fértiles, las altas cumbres son el motivo de esta segunda sección, donde el paisaje ocupa un lugar cimero. A la descripción del paisaje se une después la evocación de los episodios guerreros. El aliento épico se alimenta lo mismo de las gestas primigenias, las historias míticas, que del pasado remoto (la guerra entre conquistadores e indígenas) o reciente (las guerras de independencia). De la gesta colectiva se pasa a las hazañas individuales: los héroes locales desfilan ante nosotros, desde Moctezuma, Guatimozin y Caupolicán hasta los héroes contemporáneos al poeta (Girardot, Ustáriz, entre otros). El

¹⁶³ “Alocución a la Poesía, en que se introducen las alabanzas de los pueblos e individuos americanos, que más se han distinguido en la guerra de la independencia. (Fragmentos de un poema inédito, titulado “América”); en: *OC* (Vol. 1); *op. cit.*, pp. 1-12. También en Andrés Bello: *Obra literaria* (Selección y prólogo de Pedro Grases); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 50); 1979, pp. 20-40; y en *Poesía de la independencia; op. cit.*, pp. 40-60.

despliegue temático de la “Alocución” define los temas que Bello invita a explorar a los poetas latinoamericanos: la poesía descriptiva, la crónica y la historia antiguas, y las composiciones de corte épico y patriótico, entre otros. La enumeración se corta abruptamente, sin un remate lógico para el total de ideas expuestas en la composición.

Me he detenido en Bello y su *Alocución a la Poesía*, entre otras razones, porque creo que es un punto de partida para la historia de la literatura latinoamericana. Quienes lo han estudiado, coinciden en señalar tal poema como una proclama poética y social que abre el periodo posterior a la Independencia;¹⁶⁴ además, su insistencia en los temas heroicos o de corte dramático, el énfasis en las gestas individuales, el colorido del paisaje, la reminiscencia del pasado prehispánico, todos ellos considerados rasgos románticos, le otorgan un carácter inaugural. Una suerte de exordio dedicado en primer término a la musa lo está también a los americanos mismos a fin de que, por su mediación, encuentren la voz y los temas que exige la construcción de una nueva nacionalidad y su consecuente identidad cultural.

Los poetas americanos, sin embargo, habían anticipado ya diversas respuestas poéticas y político-sociales. Entre 1823, año de publicación del poema de Bello y la fecha oficial de ingreso del Romanticismo literario a nuestras naciones —convencionalmente establecida en 1832, con la aparición de *Elvira o La novia del Plata*, poema de Esteban Echeverría—¹⁶⁵ se escriben y/o editan en diversos países latinoamericanos, pero sobre todo en México, poemas que podemos calificar como románticos, sea por la temática que ellos desarrollan, por los recursos estilísticos que emplean o —y esto es más importante— porque en la vida y en la obra de algunos artistas se advierten ya rasgos de una visión del

¹⁶⁴ Lo indican, entre otros, Henríquez Ureña, quien asegura que “el deseo de independencia intelectual se hace explícito por vez primera” en este poema (ver: *Corrientes literarias...*, *op. cit.*, p. 103); Emilio Carilla, lo describe como un “programa vaticinio”, “poético y social” (En: *El Romanticismo en la América Hispánica*; *op. cit.*, p. 68) y Arturo Usler Pietri, lo considera “la primera declaración de autonomía de las letras del mundo criollo” en el cual “Bello no sólo da el ejemplo sino que formula la misión del poeta hispanoamericano en términos inequívocos” (“Los temas del pensamiento crítico de Bello” prólogo a “Temas de Crítica Literaria”; *op. cit.*, p. xxxv). Rivera-Rodas, por el contrario, contrapone la *Alocución* con el soneto “Renunciando a la poesía” de José María Heredia para contrastar lo que, desde su punto de vista, son tesis neoclásicas presentes en el primero con las románticas del segundo, lectura por demás sugerente que exigiría mayor atención. *Vid. La Poesía Hispanoamericana*, *op. cit.*, pp. 15-22.

¹⁶⁵ Carilla, *op. cit.*, p. 61.

mundo que podemos encuadrar en tal acepción filosófica y estética. Sus antecedentes, como hemos indicado antes, tienen que ver con las diversas formas que adopta el exilio.

Los cuadros de costumbres

La crítica contemporánea¹⁶⁶ concuerda en atribuir el carnet de identidad romántica a Guillermo Prieto.¹⁶⁷ Aun Luis Miguel Aguilar, con las debidas reticencias ante la etiqueta “romántico”, no duda en identificarlo como tal:

Entre nosotros esa corrección romántica se llama Guillermo Prieto o, más concretamente, *La Musa Callejera*. No sólo es el libro de poesía más actual y compacto que produjo el período sino que sus poemas pasan a ser uno de los mayores aciertos dramáticos en la historia de la poesía mexicana. Son ejemplos atinados de un arte social que va a dar tanto al género de la carpa como al género de la Comedia en su sentido más culto [...] Prieto desarrolló un aspecto atrofiado en nuestra poesía romántica: el sentido del ridículo y la posibilidad de combinar las cosas serias con la ligereza descargante y desenfadada. Al romanticismo mexicano habría que reprocharle más que sus engolamientos, la ausencia de eso que sólo es localizable en la obra de Prieto; para decirlo directamente, al romanticismo mexicano le sobró melodrama y le faltó vodevil.¹⁶⁸

José Joaquín Blanco insiste en el carácter popular de su obra, rasgo que asegura su permanencia en la historia literaria del país:

¹⁶⁶ El aprecio por la obra de Prieto es reciente. Recuérdese, al respecto, la manera despectiva con la que Reyes se refiere a él [“El paisaje en la poesía ...” *op. cit.*, pp. 239-245] o la caracterización de su obra como de un “romanticismo superficial” aplicada por Francisco Monterde: “Guillermo Prieto, poeta festivo” en: *Aspectos literarios de la cultura mexicana*; México: UNAM/Universidad. de Colima (La crítica literaria en México, 8); 1987, pp. 66-69.

¹⁶⁷ José Emilio Pacheco define su obra como “inscrita plenamente en el romanticismo”; *vid.*: *Poesía Mexicana 1. 1821-1914*; México: PROMEXA (Clásicos de la Literatura Mexicana); 1992 (2ª edición), p. 97. María del Carmen Millán e Ysla Campbell prefieren poner énfasis en el carácter nacional de su obra, lo que equivaldría a caracterizarlo como romántico. *Vid.* de la primera, “Prólogo” a *Poesía romántica mexicana*; *op. cit.*, p. 14; de la segunda: “Guillermo Prieto y las letras mexicanas” en: “Introducción” a *Cancionero*; *op. cit.*, pp. 33-36.

¹⁶⁸ Aguilar; *op. cit.*, pp. 127-128

Más que en novelas o en el teatro, es en las crónicas y en los poemas “callejeros” de Prieto donde se recogen los rasgos y el espíritu del siglo XIX mexicano. Fue una fortuna que en pleno siglo romántico, la literatura mexicana produjera un gran sarcástico, más próximo a las narraciones, jácaras y letrillas de los Siglos de Oro españoles, que la Ilustración había rescatado, que a la suntuosidad y a la hipersensibilidad de los románticos franceses o alemanes.¹⁶⁹

A través de sus romances y de su poesía popular, patriótica y humorística, desfila una extensa galería de personajes de diversos estratos sociales. La ironía que campea en estos retratos les convierte en un vívido cuadro poético de costumbres. Sin embargo, dichos rasgos poseen un antecedente: aquellos que pueblan el universo narrativo de José Joaquín Fernández de Lizardi.

No dudo en caracterizar al cuadro de costumbres como romántico; pero aquel que nace con *El Periquillo Sarniento* posee una muy clara filiación social,¹⁷⁰ característica que define al Romanticismo hispanoamericano y, en especial, al mexicano, en contraste con sus diversas manifestaciones europeas. Tal hipótesis la había sostenido, ya de antiguo, Agustín Yáñez. Coincidiendo con tal aseveración, Julio Jiménez Rueda rubrica a partir de un vívido contraste entre lo neoclásico y lo romántico del *Periquillo*:

La fe en la ciencia, en el trabajo, en la bondad innata del hombre, en el poder de la educación, son características del setecientos; su anhelo por la libertad, su aspiración mexicana, su afán de pintar una sociedad diferente de la española, el “color local” que tan encendido aparece en su obra, su “barroquismo” en el estilo, son claros indicios de un Romanticismo que está ya en el ambiente. Queda ahí

¹⁶⁹ Blanco [1996]; *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ Roger Picard asegura, específicamente en relación con el Romanticismo francés, que: “Desde el principio, el romanticismo se vió mezclado, de grado o por fuerza, en las luchas de las preferencias políticas e implicado en sus problemas, y quizá sea esto lo que en ciertos momentos envenenara tanto un conflicto, en apariencia puramente literario. Esta íntima conexión de la literatura con la política, tan visible en 1815, se transformó hacia 1830 en una asociación de lo “literario” con lo social.” *Vid.: El Romanticismo social*; México: FCE (Obras de Sociología); 1987 (2ª edición), p. 46. México vive un proceso análogo entre 1830 y 1875, quizás por la influencia que la cultura francesa ejerce en la nuestra. No obstante, al caracterizar la narrativa de Lizardi como “romántico-social” me refiero esencialmente al “afán romántico de reflejar los sentimientos del pueblo” al que alude Mario Calderón en: “El costumbrismo mexicano ¿es una corriente literaria?” en: *Primeras jornadas de literatura mexicana*; Puebla: BUAP (Memoria); 1998, p. 164.

la obra, reflejando el crepúsculo de una época que desaparece anunciando la aurora de otra que nace teñida de sangre por la revolución.¹⁷¹

Si tomamos en cuenta que *El Periquillo Sarniento* fue impreso en 1816, y que el ciclo narrativo de Fernández de Lizardi concluye en 1819, con la escritura de la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* (publicada de manera póstuma en 1832), es fácil advertir que median pocos años entre la apertura estética efectuada por tal narrador y la compenetración del Romanticismo en la literatura mexicana. Cabe advertir, no obstante, que en el género poético se manifestará a través de otros temas como la descripción del paisaje, la evocación del pasado prehispánico o la exaltación de la melancolía. Según veremos en los capítulos siguientes, puedo probarlo, su presencia en la poesía es ya claramente perceptible en la segunda década del siglo XIX.

Por otro lado, quiero dejar asentado lo irrelevante que es, desde mi punto de vista, discutir quién fue el primer romántico mexicano.¹⁷² Los movimientos estéticos hacen explícita una visión del mundo que, por supuesto, se va construyendo paulatina y colectivamente. Para probar tal aserto, voy a examinar a continuación una serie de imágenes poéticas que remiten de manera directa al Romanticismo, con el fin de mostrar su alta frecuencia (lo que apoyaría la tesis de la génesis múltiple), así como su anterioridad respecto de las fechas en que, según la tradición crítica, éste surge en América.

¹⁷¹ “La novela de aventuras y el relato de costumbres” en: *Letras mexicanas en el siglo XIX*; UNAM/Universidad. de Colima (La crítica literaria en México, 1); 1988, p. 111.

¹⁷² Polémica que, por demás, se apoya en el criterio del genio individual, tan caro a los románticos. El honor ha sido adjudicado, entre otros, a José María Heredia, José María Lacunza, Fernando Calderón o Ignacio Rodríguez Galván. *Vid.*, entre otros: Manuel Pedro González: *José María Heredia, primogénito del Romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*; México: El Colegio de México, 1955; Ángel Muñoz Fernández: *José María Lacunza. Estudio y rectificación*; México: Factoría Ediciones (Los Muchachos de Letrán); 1997; Luz López Lira: *Los primeros románticos mexicanos: Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván*; México: UNAM (Tesis); 1955; José Emilio Pacheco: “Ignacio Rodríguez Galván” en: *Letras libres* (1:12); México, Diciembre de 1999; y Fernando Tola: “Rodríguez Galván y la Academia de Letrán”; en: *La jornada semanal* (263); México: *La jornada*, domingo 19 de marzo del 2000.

CAPÍTULO II. LOS POETAS ANDAN EN LAS NUBES...

*El que quiera ver algo debajo del sol,
suba a la cumbre de una verdadera montaña.*

José María Heredia y Heredia

Hay acciones que, por su singularidad, definen el comportamiento de un individuo. La anécdota que voy a transcribir, sin embargo, posee un carácter tan relevante, que permite observar no sólo lo que sucede a éste interiormente, sino también su lugar como sujeto en la historia. Jacob Burckhardt la ha descrito en uno de los tratados más conocidos acerca de la historia del arte italiano,¹⁷³ y Kenneth Clark la asume como propia, de una manera mucho más sucinta. Tiene como protagonista a Petrarca (1304—1374), célebre poeta italiano que inaugura el Renacimiento, a quien ambos estetas consideran como el primer hombre moderno; la transcribo de manera extensa porque se vincula, en muchos sentidos, con esta investigación:

Petrarca era un jardinero en el sentido moderno; no sólo se deleitaba con la profusión decorativa de flores, sino que estudiaba sus costumbres y tenía un libro de apuntes donde anotaba su éxito o su fracaso con ciertas plantas. Finalmente, fue, como es sabido, el primer hombre que escaló una montaña por el mero placer de hacerlo y para disfrutar del panorama. Pero después de haberse regalado unos minutos la vista con el lejano panorama de los Alpes, del Mediterráneo y del Ródano que fluía a sus pies, se le ocurrió abrir al azar su ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín y tropezó con el pasaje siguiente: “Y los hombres se asombran ante las cimas de las montañas, y las poderosas olas del mar, y el ancho lecho de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero a sí mismos no prestan atención”. «Quedé confundido, y pidiéndole a mi hermano (que quería oír más) que no me molestara, cerré el libro, furioso conmigo mismo de estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no hay nada admirable salvo el alma, que, cuando es

¹⁷³ Véase especialmente el capítulo tercero: “Descubrimiento de la belleza del paisaje” en: *La cultura del Renacimiento en Italia* (Versión española, traducción de Jaime Ardal y prólogo de J. Bofill y Ferro); Barcelona: Orbis (Biblioteca de Historia, 18 y 19); 1985. Vol. II, pp. 218-222.

grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma. Entonces, en verdad, me convencí de que ya había pasado bastante rato mirando la montaña; volví hacia mí mismo mi mirada interior, y a partir de aquel momento no salió una sola sílaba de mi boca hasta que llegamos de nuevo al pie de la montaña».

Luego, para insertar la anécdota en el contexto de su estudio acerca del paisaje, el historiador inglés concluye con el siguiente comentario:

Nada podría dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes de finales de la Edad Media. La naturaleza en conjunto sigue siendo algo inquietante, vasto y temible; y abre la mente a muchos pensamientos peligrosos. Pero, en medio de este campo salvaje, el hombre puede hacerse un jardín cerrado.¹⁷⁴

La ascensión al monte Ventoux (próximo a Aviñón), constituye un acto trascendente si se inserta en el marco de la mentalidad de finales del Medioevo: constituye una transgresión.¹⁷⁵ Petrarca, como todos los hombres, está atado a una manera de entender y actuar en el mundo; como poeta, intuye que debe dar un paso más allá; pero como hombre, se da cuenta de que ha roto las reglas del sentido común, puesto que “escalar un monte, sin un designio práctico determinado, era algo inaudito para las gentes que le rodeaban”.¹⁷⁶ Anonadado ante la visión que le sugiere el mundo a sus pies, más allá de las nubes, y reconvenido moralmente por la cita leída al azar, se vuelve sobre sus pasos, envuelto en el silencio. La experiencia imprime en él una huella tan profunda, que prefiere callar.

Muchos datos más pueden desprenderse de la escueta descripción anterior. La cultura, entendida como un conjunto de prohibiciones, inscribe al sujeto en un marco que regula de

¹⁷⁴ Clark: *El arte del paisaje*; Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve, Museo); 1971, pp. 21-22.

¹⁷⁵ César González asegura que en tal periodo, aunque “el hombre está en continuo contacto con la naturaleza [...] su interés no está en la naturaleza misma sino que ésta le sirve sólo como una especie de telón de fondo contra el cual se destaca esa perpetua búsqueda del sentido que es su vida cotidiana.” Al romper ese sentido de “naturalidad” y contemplar que el mundo posee una exterioridad que lo hace ajeno al sujeto, Petrarca irrumpe el modelo del mundo en el cual ha sido formado, lo que motiva su horror. Véase: “La naturaleza en el imaginario medieval” en: *Morphé* (6); Puebla: BUAP, 1992, p. 147.

¹⁷⁶ Burckhardt, *op. cit.*, p. 221.

manera firme su conducta. Al pretender romperlo, el poeta italiano abre camino a nueva manera de concebir el universo; sin embargo, todavía un velo cubre su mirada, y el horror que sugiere aquella infracción le hace volver la vista atrás. Enfrentar la exterioridad del mundo exige a la cultura occidental una actitud que deberá gestarse paulatinamente a través de los siglos. ¿Qué sucede entonces cuando el hombre debe enfrentar con firmeza situaciones consideradas en su época como actos de extrema transgresión? ¿Qué impacto producen en el sujeto? ¿Qué repercusiones tienen en su vida personal y, sobre todo, en su trabajo artístico? Para responder tales interrogantes, examinaré un conjunto de textos del siglo XIX vinculados con la anécdota precedente, porque ella permite hablar acerca de las siguientes asuntos: el lugar del poeta en la cultura, los marcos que definen su hacer y su decir, las fronteras, reales o del orden imaginario, así como las múltiples irrupciones que ellos se han permitido.

Una visita ejemplar

De entre las diversas imágenes y tópicos frecuentes en el arte y en la existencia románticos, las montañas son, quizás, las que registran alta incidencia. Goethe no sólo se detiene a narrarnos la experiencia sobrecogedora de la soledad a mitad de la montaña,¹⁷⁷ sino que la pinta, ofreciéndonos una galería poblada por valles rocosos, colinas desoladas y cumbres imponentes;¹⁷⁸ Etienne Pivert de Senancour (1770-1846), en *Obermann*,¹⁷⁹ novela tan

¹⁷⁷ Abundantes párrafos aluden a tal experiencia; baste citar uno: “Seguimos más allá; aquella ingente aspereza parecía subir cada vez más, tornábanse montañas las mesetas y abismos las honduras. Así, fuéme llevándome mi guía hasta el Hoyo de Urfer, por el que pasé no sin cierto disgusto; lo que hasta entonces viera era, a pesar de todo, sublime, pero aquella tiniebla se lo tragaba todo.” *Vid. De mi vida. Poesía y verdad* (Prólogo de Ernst Robert Curtius) (Cuarta parte, libro XVIII); México: Porrúa (SC, 400); 1996 (2ª edición), p. 469.

¹⁷⁸ “La costumbre, desde chico adquirida, de mirar el paisaje como un cuadro, inducíame a la tentación de querer fijar en el papel aquella región que veía en la Naturaleza como un cuadro, y procurarme así un recuerdo de tales instantes [...] Apremio y prisa obligáronme a valerme de un extraño medio: apenas captaba yo un objeto interesante y con unos cuantos trazos generales lo abocetaba en el papel, iba y le añadía con palabras aquellos detalles que con el lápiz no era capaz de conseguir ni ejecutar, y de tal modo adquiría tal presencia íntima de aquellos panoramas, que luego, al querer evocar cualquier lugar de aquéllos en una poesía o en una narración, en seguida acudía a mi reclamo y ofrecíase a mi alcance” *Ibid.*, (4: XIX), p. 473. La enciclopedia *Historia del Arte* [Barcelona: Planeta-De Agostini, 1998 (fascículo 28, pp.61-63)], inserta uno de estos grabados titulado “Vista del Etna sobre el golfo de Taormina”. El tema central es, como vemos, un volcán.

representativa de la época (según Georges Sand) como *Werther* y *René*, que desafortunadamente no circula más entre nosotros, convierte la ascensión en metáfora de iluminación y sublimidad; Víctor Hugo, en fin, descubre ante nuestros ojos el valor que la naturaleza tiene para el artista romántico en la prolija descripción de su visita a los Pirineos.¹⁸⁰ ¿A qué se debe el énfasis? ¿Qué sentido simbólico alberga la montaña? Javier Arnaldo ensaya la siguiente hipótesis:

El tema majestuoso de la montaña produce sentimientos encontrados de atracción y repulsión, y para este efecto requiere que exista una dualidad previa, un distanciamiento entre objeto y sujeto como el que propicia el pintor al contrastar fuertemente el poder informe de las colosales montañas con la precaria condición del trabajo del hombre, sobre el que se ciernen estas formaciones como un salvaje reto.¹⁸¹

Y más tarde:

El motivo de la alta montaña, habitualmente alpina, satisface un deseo de naturaleza no dominada, no sometida, salvaje y, por lo tanto, absolutamente ajena a toda decadencia humana y a toda corrupción.¹⁸²

La descripción anterior explica la recurrencia al tema alpino en la pintura europea, de la cual son ejemplos William Turner y Caspar Friedrich, entre otros. En literatura, la ascensión a la montaña es tarea (**quête**) de los héroes románticos. Un análisis paralelo al mío, que toma como ejemplo *La nouvelle Heloïse* de Rousseau (1759), novela reputada por la crítica como inicio del movimiento romántico, permite a Javier Herrero a

firmar:

¹⁷⁹ Senancour: *Obermann* (prologée par Georges Sand); París: Charpentier Librairie et Editeur, 1865. Edición española, en traducción de Ricardo Baeza (3 vols.); Madrid: Espasa Calpe (Col. Universal); 1930.

¹⁸⁰ *Viaje a los Pirineos*; Barcelona: José Ma. Olañeta Editor, 2000.

¹⁸¹ “El atractivo de las cumbres” en: *Historia del Arte* (fascículo 39: “El movimiento romántico”); Madrid: Historia 16, 1989, p. 72.

¹⁸² *Ibid.*, p. 73.

No he escogido la imagen del volcán por casualidad. De hecho, voy a centrar la atención precisamente en esta imagen como vehículo privilegiado de la ideología romántica. [...] El héroe romántico suspira por un ideal que parece encontrar en la inmensidad de la naturaleza. Sólo aislado, contemplando desde la cima de una montaña la extensión sin límites de un paisaje alegre, puede sentir *le frisson*, el delirio orgiástico provocado por la comunión con el infinito. Pero pronto comprende que tal infinito es aparente porque si la naturaleza se revela en definitiva incapaz de colmar la necesidad del alma romántica, el amor podría parecer capaz de satisfacer esta pasión ideal.¹⁸³

Más adelante:

Desde la cima de una montaña, el héroe de la pasión contempla la promesa de infinito que evoca la naturaleza. Su corazón, cuando está lleno de alegría, bebe de la copa de la divina felicidad. Dicha alegría viene del amor. Si se seca la fuente del amor, el mundo se convierte en una cárcel o una tumba, y la pasión oprimida estalla en una explosión destructiva y autodestructiva. ¿Qué mejor imagen para expresar esta fuerza emocional que la de un volcán?¹⁸⁴

La sugerencia me parece excelente; si asociamos el relato de Rousseau con la anécdota de Petrarca nos daremos cuenta que el motivo de la ascensión a la montaña está sobrecargado de connotaciones que atañen al lugar del sujeto. Sin embargo, por efecto del corpus estudiado por Herrero (*El trovador*, de Antonio García Gutiérrez), su artículo retoma sólo la perspectiva del volcán como metáfora de la fuerza explosiva y rebelde del deseo amoroso.

Para entender la fascinación por las cimas, sin embargo, hay que rebasar los límites que nos impone hoy la experiencia cotidiana. En nuestros días, escalar la montaña supone un reto a nuestra condición física; para los hombres de finales del XVIII, supuso un complejo acto de reconocimiento doble: en primer lugar, saberse poseedores de una

¹⁸³ “La teología romántica: el amor, la muerte y el más allá” en: Iris M. Zavala (Ed.) [1994]: *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

condición sensible que les hace disfrutar el espectáculo imponente de la Naturaleza, pero también de una racionalidad, colocada en una instancia jerárquica superior. Así, la contemplación de una tormenta, de un volcán en erupción, de un paisaje sombrío, provocan la sensación de dependencia e inferioridad del hombre ante las fuerzas naturales, al propio tiempo que independientes (de sí mismos y del mundo natural) para juzgar, más allá de los deseos y las preocupaciones de la vida diaria. Tal contraposición, deviene la experiencia de **lo sublime**:

Tal como lo hemos definido, sublime es *únicamente* el objeto ante el que sucumbimos como *seres naturales*, pero del que, como seres racionales, como criaturas no pertenecientes a la naturaleza, nos sentimos absolutamente independientes. Así pues, la idea de lo sublime *excluye* cualquier *medio natural* empleado por el hombre para oponerse al poder de la naturaleza. Su única e incondicionada exigencia consiste en cumplir el deber de no competir con ella como seres naturales, de sentirnos libres de sus exigencias merced a la dimensión no natural de nuestro ser, es decir, sirviéndonos exclusivamente de la razón pura.¹⁸⁵

La experiencia de lo sublime exige del sujeto, entonces, una actitud racional que se imponga sobre el horror de saberse singular, débil, efímero. Petrarca no ha podido trascender esa condición y por ello, le ha sido vedada la experiencia de lo sublime contemplativo respecto del paisaje; para vivirla, es necesario dominar el asombro:

Un objeto que se revela como poder de la naturaleza muy superior al nuestro, sin obligarnos, no obstante, a enfrentar su fuerza con nuestra naturaleza física o con nuestra persona como realidad moral, es contemplativamente sublime. Lo llamo así, porque no conmueve tan violentamente el espíritu como para impedirle seguir serenamente en actitud contemplativa. En el ámbito de lo sublime contemplativo, lo esencial es la actividad autónoma del espíritu, pues la realidad exterior pone solamente una de las condiciones, las otras dos tienen que ser cumplidas por el propio sujeto.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Friedrich Schiller: *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*(Tr. José Luis del Barco; edición de Pedro Aullón de Haro); Granada: El Ágora (Hybris, 2); 1992, pp. 79-80. Las cursivas corresponden al editor.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 90.

Es perfectamente comprensible que una experiencia tal adquiriera relevancia luego del énfasis racionalista característico del siglo XVIII. La curiosidad que despierta el mundo natural, sin embargo, debe franquear sus propios límites y conducir al observador a un estado de conciencia en el que convivan horror y fascinación, mezcla de sentimientos que alienta y configura el espíritu romántico.

En la poesía mexicana, he descubierto varios textos que relatan la experiencia de lo sublime. Las referencias poéticas a volcanes o montañas tienen, inicialmente, el matiz de una **imagen**,¹⁸⁷ entendida aquí dicha categoría como representación viva, sensible, de la experiencia de escalamiento; a la vez, fungen como **alegoría**¹⁸⁸ que alude al *topos* social y gnoseológico del sujeto. Veamos por qué. El *Calendario de las señoritas mexicanas para el año de 1838* alberga un texto que narra una experiencia semejante a la de Petrarca. Ignorado por la crítica hasta el momento, resulta invaluable, no obstante, para entender los inicios del movimiento romántico en México. Se trata del extenso artículo titulado “Viaje al Nevado de Toluca”¹⁸⁹ de José María Heredia (1803-1839), una clásica narración de viajes que nos permite avistar los diversos incidentes, peripecias y reflexiones que suscita el encuentro entre una sensibilidad como la suya y la naturaleza agreste.

La anécdota comienza cuando, tras vencer la resistencia natural inherente a la vida sedentaria, así como a su declarada debilidad de salud debido a una arraigada tuberculosis,

¹⁸⁷ Sigo de cerca las definiciones de Dámaso Alonso y Fernando Lázaro Carreter, para quienes la imagen consiste en la relación entre un elemento real (el ascenso al volcán) con otro, de carácter irreal (*topos* social y gnoseológico) y que suele ser el principio de construcción de una alegoría o un símil. *Cfr. Diccionario de términos filológicos*; Madrid: Gredos (BRH, Manuales, 6); 1973 (3ª edición). p. 229 y Federico Sáinz de Robles: *Ensayo de un Diccionario de Literatura* (Tomo I: Términos, conceptos e “ismos” literarios); Madrid: Aguilar, 1956 (2ª edición), pp. 631-632.

¹⁸⁸ “Una alegoría es una imagen continuada a través de todo un poema [o de todo un texto], que va traduciendo a plano metafórico cada uno de los componentes de una esfera real. De este modo, si una realidad A está compuesta de elementos a1, a2, a3..., an, su correspondiente imagen B estará formada por términos b1, b2, b3..., bn, de modo que b1 se halle ligado a a1; b2 a a2; b3 a a3; bn a an. Es decir, cada uno de los miembros de que el plano evocado B consta quedará justificado por uno de los términos de la realidad A” Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*; Madrid: Gredos (BRH, Estudios y ensayos); 1956, p.117; Pelayo H. Fernández, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸⁹ Incluido en *Niágara y otros textos. (Poesía y prosa selectas)* (Selección, prólogo, cronología y bibliografía por Ángel Augier); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 147), 1990. Los números de página corresponden a esta edición.

el poeta de origen antillano, por invitación expresa del pintor inglés James Gay Sawkins,¹⁹⁰ decide explorar la cumbre del Nevado de Toluca. Se dispone como fecha para el viaje el primero de octubre de 1837. Luego de pasar la noche en la Hacienda El Veladero, ya en las faldas del volcán y distante cinco leguas de Toluca, los improvisados alpinistas inician la ascensión, acompañados del señor Iniesta, su anfitrión, y de algunos criados; aquella formidable aventura les brindará la oportunidad de gozar del bello panorama del altiplano mexicano:

La vista descansaba más cerca sobre la parte sudeste del valle toluqueño, desarrollado súbitamente a nuestros pies como un bello panorama, con sus numerosas poblaciones y ricas sementeras, y el hermoso lago de Ateuco, dorado por el sol sin nubes. [...] Poco después empezó a notarse menor espesura en el bosque, y una disminución progresiva en la altura de los pinos, hasta que apenas igualaba a la de nuestras cabezas. Entonces pudimos disfrutar en toda su grandeza la vasta perspectiva que ofrecía la mitad del valle de Toluca, y el aspecto sublime de los pinos altísimos y desnudos que coronan el cráter del volcán, y dibujados en el azul profundo del cielo, se nos presentaban en una proximidad casi aterradora, por la extraordinaria transparencia del aire.¹⁹¹

Hasta aquí la narración, parca en detalles, no mostraría ninguna singularidad; la descripción del paisaje parece ceñida a las convenciones clásicas de una novela de aventuras. Innumerables notas, crónicas o textos autobiográficos de este mismo periodo alimentan la historia literaria con un conjunto de cuadros y estampas que testimonian el asombro de los viajeros ante la grandiosidad del mundo americano.¹⁹² Domina en la primera parte del texto de Heredia una actitud racionalista, explícita en la exterioridad del paisaje, en su objetualidad, característica que no se riñe con su grandeza o su belleza. Más adelante, la vegetación va menguando; al alcanzar el borde del cráter, pintor, poeta y administrador

¹⁹⁰ Emilio Valdés y de Latorre lo consigna indistintamente como Sonkins (p. 143) y Hopkins (p. 159); *Vid.* su *Antología Herediana*; La Habana: Consejo Corporativo de Educación, Sanidad y Beneficencia, 1939; Romualdo Santos [(Selección, prólogo y notas) a: José María Heredia: *Prosas*; La Habana: Letras Cubanas (Biblioteca básica de literatura cubana), 1980. pp. 75-81] concuerda con Augier, a quien concedo crédito.

¹⁹¹ Heredia, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹² *Vid.* especialmente las narraciones de Alexander von Humboldt, Jean Baptiste Louis, barón de Gros, Daniel Egerton, Johann Moritz Rugendas y Carl Christian Sartorius, y el Señor de R... en: José Iturriaga de la Fuente: *Anekdótico de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX* (4 vols.); México: FCE, 1994; también la compilación titulada *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos* (11 vols.) (Compilación de Martha Poblett y prólogo de José Emilio Pacheco); Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

deciden continuar, ya solos, hasta la cumbre más elevada. La peligrosidad del trayecto, la singularidad de la empresa y el estado de ánimo a que somete al poeta el deambular por aquellas soledades, le exponen a una experiencia, existencial y estética, que resultará insólita. Para fortuna nuestra, Heredia la traslada a la escritura:

Tal situación era bien poco segura o agradable para quien, como yo, sólo veía por uno y otro lado profundidades y abismos inmensos. Sentéme, pues, en el ángulo más oriental que forma la base del pico, y me abandoné a la contemplación de un espectáculo maravilloso. El cielo sobre nuestras cabezas, perfectamente sereno, era de un bello azul oscuro, peculiar de aquella región. La luz del sol era tan débil como si se hallara eclipsado en dos tercios de su disco, y su calor apenas era sensible. La luna, en su cuarto menguante, brillaba como plata, y a la simple vista se definían con perfecta distinción las manchas oscuras de su medio hemisferio. No dudo que habría distinguido a Venus, si este hermoso planeta se hubiera encontrado algo más distante del sol. La fuerza de los sonidos había disminuido notablemente en aquella altura. Mi sangre circulaba con mayor velocidad, y sentía impulsos como de lanzarme a los aires.¹⁹³

Nótese cómo contrastan las actitudes de Petrarca y de Heredia. El poeta renacentista admira el espectáculo, pero aparta la mirada con horror. Advierte que se ha extralimitado, que su mirada se emplaza en un lugar reservado a Dios. No lo sabremos jamás, porque ha callado, pero creemos intuir que en ese momento, como típico hombre formado en el espíritu medieval, tiene ante sí la imagen de la tercera tentación: el demonio conduce al Señor a la cumbre del monte y pone ante sus ojos todos los reinos de la tierra.¹⁹⁴ Ante suceso tan terrible, no podría haber más respuesta que la abyección.¹⁹⁵

¹⁹³ Heredia, *op. cit.*, p. 258.

¹⁹⁴ Dos pasajes bíblicos enuncian claramente la interdicción de las cimas: En el Sinaí, Moisés recibe la siguiente indicación: «Pero tú has de señalar límites al pueblo en el circuito, y decirles: “Guardaos de subir al monte, ni os acerquéis alrededor de él. Todo el que se llegare al monte, morirá sin remisión”» (Ex., 19, 12). Pero el pasaje al que aludimos directamente en el texto, es el siguiente: «Todavía le subió el diablo a un monte muy encumbrado, y le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos. Y le dijo: “Todas esas cosas te daré si, postrándote delante de mí, me adorares”. Le respondió entonces Jesús: “Apártate de ahí, Satanás; porque está escrito: Adorarás al Señor Dios tuyo, y a él sólo servirás”». (Mat., 4, 8-10) En: *La palabra de Dios. Biblia para la nueva evangelización*; Santa Fe de Bogotá: Terranova, 1993, pp. 93 (Ex) y 1186 (Mat).

¹⁹⁵ “La abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento. [...] La abyección persiste como *exclusión* o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más “secundarias” como *transgresión* (de la Ley) en la misma economía monoteísta.” Julia Kristeva:

Podemos seguir el curso de la imagen de la ascensión a través de varios autores memorables: Dante Alighieri, san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, por invocar los más conocidos. En todos, sin embargo, la elevación sugiere el reencuentro del hombre con Dios y consigo mismo; es decir, la naturaleza mantiene su condición de interioridad, no existe fuera del sujeto, sino que forma parte consustancial de él. Debemos aguardar a que, siglos más tarde, tras la desacralización instaurada por el Iluminismo del siglo XVIII, el sujeto conciba la contemplación del paisaje como un acto estético susceptible de ser comunicado. La descripción ágil de la aventura, la exactitud con que Heredia ubica altitudes y dimensiones de la mole volcánica y el dominio de la nomenclatura botánica, muestran un excepcional conocimiento del mundo natural. El instante climático se produce cuando, desde la cumbre, el poeta-viajero contempla (referencial y simbólicamente) el mundo a sus pies. A mitad del cosmos, cree estar cumpliendo el papel de demiurgo. He ahí el instante en el que la experiencia se convierte en un acto ejemplar: en ese lugar que prohija la visión de distancia, más allá de los demás hombres, mas allá del planeta mismo, el poeta romántico se define como sujeto integrado con el infinito; hombre y Naturaleza entran en comunión:

¡Aquel admirable cuadro, visto desde mi altura, presentaba la imagen de un mar sólido, en que cada ola era una montaña! Al contemplarlo, me sentía arrebatado irresistiblemente a la época tenebrosa, anterior a la creación del hombre, en que la agencia del fuego central elevó esas desigualdades enormes en la superficie del globo, aún no consolidadas. Poco después, grandes grupos de nubes, formadas al Sudoeste, nos velaron aquel espectáculo, e iluminadas gloriosamente por el sol, pasaron navegando con majestad a unos quinientos pies bajo de nosotros.¹⁹⁶

La reflexión que acompaña tal cuadro, merece un destacado lugar en la prosa del periodo romántico. La naturaleza prohija un cuadro de excitación que hace deambular el ánimo del observador entre el sentimiento de sublimidad y la melancolía:

“De tal abyección, tal sagrado” en: *Poderes de la perversión* (Tr. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman); México: Siglo XXI, 1989 (2ª edición), pp. 26-27.

¹⁹⁶ Heredia, *op. cit.*, p. 259.

A las ideas solemnes, inspiradas por cuadros tan sublimes, siguieron presto reflexiones graves y melancólicas. ¡Oh, cómo se anonadan las glorias y afanes fugitivos de la débil mortalidad ante esos monumentos indestructibles del tiempo y la naturaleza!... Por primera vez había llegado a tan estupenda altura, y es probable que no vuelva a recibir iguales impresiones en el intervalo que me separa del sepulcro. Mi corazón, al que inflamó desde la niñez el amor noble y puro de la humanidad, ulcerado por crueles desengaños y largas injusticias, siente apagarse el entusiasmo de las pasiones más generosas, como ese volcán cuyo cráter han transformado los siglos en depósito de nieves eternas.¹⁹⁷

Por sí mismo, el texto posee un valor singular, ya que muestra la manera en que el sujeto hace suyo, llevándolo hacia la introspección, el mundo exterior, lo que introducirá una nueva actitud del hombre frente al cosmos, distinta de aquella que hemos transcrito sobre un Petrarca apegado todavía a San Agustín.

Para descubrir lo que esta crónica tiene de ejemplar y de representativa del espíritu romántico, habría que contrastarla en primer lugar con un óleo de Caspar David Friedrich (1774-1840). Ya de por sí, este célebre pomeriano, “insociable, sombrío, con una melancolía incurable, este misántropo, que intentó suicidarse [...], es el tipo [clásico] del enfermo romántico”.¹⁹⁸ Al mismo título que William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837), este pintor alemán constituye el prototipo de pintor romántico debido a que:

La capacidad expresiva de sus obras es inconmensurable, por el modo en que conjuga lo real y lo imaginario, la Naturaleza y su interior, el sueño y la alucinación, logrando que el yo romántico invada la Naturaleza, y la transforme a la medida de sus sentimientos.¹⁹⁹

Todo ese sentimiento es perceptible en sus cuadros, que dotan de:

...una nueva dimensión al paisaje, al proyectar en él sus emociones, sus sentimientos, pensamientos, su mundo íntimo, que es lo que da esa fuerza y unidad poética a sus cuadros.²⁰⁰

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ Réau: *op. cit.*, p. 166.

¹⁹⁹ Menene Gras Balaguer: “La pintura romántica” en: *El romanticismo como espíritu de la modernidad*; Barcelona: Montesinos (Biblioteca de Divulgación Temática, 23); 1983, p. 126.

²⁰⁰ *Idem.*, p. 125.

Observemos el cuadro *Viajero contemplando un mar de nubes* (elaborado entre 1817 y 1818) [Lámina No. 2], ya que ha sido considerado, justamente, como emblema del movimiento romántico.²⁰¹ En efecto, el lienzo emplaza en la línea áurea al sujeto, colocado como vértice de una estructura piramidal trabajada en tonos oscuros, y que se yuxtapone a un diluido fondo del que emergen las montañas, como si de sueño se tratase, en medio de un océano de nubes que, como espuma, se estrellan contra las prominencias rocosas. Análogo a otras representaciones, desarrolla el tema de la grandiosidad de la naturaleza, de la analogía entre el sentimiento que embarga al hombre y su consonancia con el mundo natural. En relación con el tema, en una serie de escritos en los que el pintor detalla su experiencia creadora, comenta:

Hace aún algunos años, un austero paisaje de invierno hubiera podido agrandar; ahora no sucede así. Se puede explicar esta aversión en aquellos cuyos sentidos son demasiado obtusos para apreciar el vasto manto blanco, matizado de tintas delicadas, símbolo de pureza, con el que la Naturaleza se envuelve para prepararse a una vida nueva, o también en los que tienen una imaginación demasiado pobre para no ver en la bruma otra cosa que un color gris. Cuando un paraje se envuelve de niebla, aparece más grande, más augusto; exalta la imaginación y excita la curiosidad como una virgen violada. Las vaporosas lejanías atraen las miradas mucho más que un espectáculo inmediato y preciso.²⁰²

En uno de los ensayos más conocidos acerca del Romanticismo alemán, Albert Béguin describe así el cuadro:

...un caminante solitario, cuyo rostro rara vez se distingue, pero cuya actitud toda es pensativa y piadosa, indica hacia qué

²⁰¹ El cuadro encabeza múltiples textos acerca del Romanticismo. El compendio de Menene Gras, ya citado antes, abre con él sin insertar comentario alguno, para destacar su ejemplaridad. Recientemente una enciclopedia en fascículos semanales dedicada a la música del movimiento, abre con él su primer número y acota lo siguiente: “En la página 1, **El viajero** de Caspar Friedrich, es, sin duda, una de las obras más conocidas del gran pintor alemán y, quizá, la que nos evoca con mayor facilidad a los románticos”. “Fascículo 1. Chopin” en: *La gran música del Romanticismo*; Barcelona: Altaya, 1999, p. 3.

²⁰² Citado por Réau, *op. cit.*, p.166

horizontes puede ser arrastrada la meditación humana a la vista de esos cielos, esos árboles y esos océanos [...] el artista procura mostrar la constitución geológica de las rocas, reflejar los fenómenos o las ilusiones de la luz que se diluye en la bruma. Al aislamiento, a la angustia del ser humano en su pequeñez, responde esa vida de una naturaleza en perpetua metamorfosis, lo mismo a través de los siglos de evolución telúrica que a través de los minutos del día y de los incesantes cambios de la luz. Finalmente, en esa armonía del alma con el mundo que la rodea percibimos un acento religioso, aunque muchas veces no haya un símbolo cristiano que lo precise.²⁰³

Me llama la atención la coincidencia temática y de estilo. Al margen de toda connotación simbólica inherente a esa elevación (que permite al hombre mirar con la distancia y la objetividad que solemos atribuir a Dios), encuentro un paradójico estado de simultánea ausencia y presencia: el sujeto está ahí, pero colocado en una instancia superior, lo que le permite ser dueño de la situación, ver más allá, sin por ello alejarse del mundo, de estar ceñido a sus leyes (la supremacía de lo racional frente a lo sensible, de la que hablaba Schiller). El cuadro no refiere, pero evoca una suerte de arrebato, de traslado hacia el mundo de lo imaginario.

A nivel figurativo, resalta, además, un rasgo inherente a toda la estética de Friedrich: todos sus personajes son representados de espaldas. Réau refiere que “quizá se sentía incapaz de pintar de frente” o que “haya querido utilizar estas figuras con un interés secundario en sí mismas para dirigir la mirada del espectador hacia el paisaje”,²⁰⁴ indicaciones que me parecen pueriles. Creo que, en primer lugar, ellas establecen el ambiente de introyección del sujeto en el mundo natural; en segundo lugar, constituye un mecanismo ingenioso a través del cual el pintor inserta a su espectador en el cuadro, lo traslapa, al implantar la mirada de éste en la del personaje representado, lo que resultaría mucho más congruente con la siguiente sugerencia del mismo Friedrich:

²⁰³ Albert Béguin: “El mito del inconsciente” en: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (Tr. Mario Monteforte); México: FCE (LEL); 1954, pp. 163-164.

²⁰⁴ Réau, *op. cit.*, p. 168.

Cierra tus ojos físicos para que veas primero tu cuadro con los ojos del espíritu. Luego, haz que aparezca en el día *lo que has visto en tu noche*, para que su acción se ejerza a su vez sobre otros seres, del exterior hacia el interior.²⁰⁵

Es fácil localizar, en el mismo periodo, escenas similares. La exaltación de la naturaleza llevada a un nivel de misticismo constituye, sin duda, uno de los primeros rasgos del movimiento romántico. Lo encontramos como factor que define al romanticismo inglés: la *alabanza de aldea* adquiere un sentido especial en “El espino” (*The Thorn*), uno de los más conocidos poemas del volumen escrito a dúo por Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y William Wordsworth (1770-1850);²⁰⁶ el misterio de las montañas ocupará un lugar especial en la obra de John Ruskin (1819-1900), por no citar también al cantor, por excelencia, de los bosques norteamericanos, creador del mítico *Walden*, Henry David Thoreau (1817-1862).²⁰⁷

Heredia, en su crónica, evita conscientemente calificar el paisaje como “romántico”; su resistencia es tan explícita, que es capaz de reseñar a Rousseau, Walter Scott, Lord Byron y mencionar novelas como *Atala*, sin involucrar tal término. ¿La razón? Es explícita respecto de la —aparentemente— primera crítica literaria realizada en México, ejercida sobre la obra de Joaquín María del Castillo y Lanzas. Resistencia ante el término, por las implicaciones que éste trae aparejadas en tanto moda literaria, pero no respecto del concepto, que subyace en cuantas alusiones tengan que ver con los autores y obras arriba citadas. Justamente, este sentido peyorativo que adquiere el término, justificará la intensa

²⁰⁵ Citado por Béguin, *op. cit.*, p. 165.

²⁰⁶ En la fracción III del poema, se lee: “Elevado en la cresta más alta de una montaña,/ donde con frecuencia la tormenta terrible del invierno/ corta como una hoz, mientras atravesando las nubes/ lo barre todo yendo de un valle a otro;/ A menos de cinco metros del sendero de la montaña,/ este espino se ve a vuestra izquierda;/ [...] / Y muy cerca de este viejo espino,/ hay una vista maravillosa y llena de frescor/ etc. Similitud en el paisaje, que no en la dramática historia de Martha Ray, una suerte de trágica lamia Véanse las: *Baladas líricas* (Edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa); Madrid: Cátedra (Letras Universales, 135); 1990, pp. 235- 253.

²⁰⁷ La imagen de Walden, vista desde la cumbre de la colina, emerge entre la bruma y los reflejos de luz sobre las aguas, lo que establece una imagen paralela con los cuadros que hemos estado describiendo. Véase “Donde vivía” en: “Walden o La vida en los bosques”: *Henry David Thoreau* (Selección y prólogo de Jorge E. Guier); San José de Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (Serie Pensamiento de América, 2); 1975, pp. 86-93.

polémica en la que se verán envueltos los primeros poetas que escriban como, o se declaren, “románticos”. Los términos de tal debate serán asunto del siguiente capítulo.

Para volver de nuevo al tema, resulta conveniente preguntarnos en seguida: ¿Cómo se refleja el paisaje en los textos poéticos producidos en México en aquellos mismos años? Cumpliendo diversas funciones, el paisaje ha estado presente en la poesía mexicana. Tres notas críticas lo acotan: la primera, de Alfonso Reyes, constituye un examen minucioso de aquellos autores en cuyos poemas es perceptible la presencia del mundo natural y, de manera especial, aquellas configuraciones que pueden identificarse como mexicanas; la segunda, de Manuel Maples Arce, insiste en el nexo entre Romanticismo y sentimiento del paisaje;²⁰⁸ la tercera, de María del Carmen Millán, sigue las huellas de Reyes, se detiene en los mismos autores y poemas que Reyes y propone una clasificación de las modalidades del paisaje, de la que está excluido el Romanticismo.²⁰⁹

De acuerdo con el filólogo regionmontano, “el sentimiento de las bellezas del paisaje es [...] parte integrante de nuestro ser espiritual y forma cuerpo con el patrimonio común de nuestra sensibilidad”.²¹⁰ Destaca por ello la fuerza que el mundo natural adquiere en las primeras crónicas, desde la Colonia hasta el siglo XIX, en las que está presente la admiración europea ante un universo bizarro:

La rica y viciosa naturaleza americana, donde las fuerzas escondidas del bosque parecen gastarse con la abandonada generosidad de una exuberancia perenne, ha sido y es aún, por otra parte, tema obligado de admiración en el Viejo Mundo.²¹¹

Después de un minucioso seguimiento histórico, Reyes examina la obra de los autores más citados del siglo XIX: Pesado, Carpio, Rodríguez Galván, Esteva, Prieto. Llama poderosamente su atención el hecho de que nuestros neoclásicos, y de manera especial

²⁰⁸ *El paisaje en la literatura mexicana*; México: Porrúa, 1944.

²⁰⁹ Reyes, *op. cit.*; Millán, *op. cit.*

²¹⁰ Reyes, *op. cit.*, pp. 209 y 210.

²¹¹ *Ibid*, p.195.

Carpio, recreen, a manera de pinceladas, un paisaje de corte exótico que mucho debe a la inspiración bíblica: Palmira, Jerusalem o, en el extremo, un estereotipo ligado con la tradición hispánica: las ruinas de Itálica. Dos menciones no pueden pasar aquí desapercibidas: Ignacio Rodríguez Galván y José María Heredia. Reyes atribuye a “La profecía de Guatimoc”, el más conocido y citado de los poemas de Rodríguez Galván, varias características tradicionalmente consideradas como románticas:

... toda llena de solemnidad dolorosa, el sentimiento lúgubre del paisaje, desarrollado con lentitud y cierta energía, sirve para provocar los desahogos y los llantos en la noche y la soledad. Rodríguez Galván es poeta de estados de ánimo: las descripciones, los paisajes, aparecen en sus versos siempre acordes con los sentimientos que van a ir fluyendo del espíritu.²¹²

Especial atención le merece la obra de Heredia, “el más celebrado entre los poetas de aquel grupo.” Y afirma que “si no pertenece a México por su nacimiento, nos pertenece por nacionalización, cuando no también por haber consagrado a México uno de sus mejores poemas”.²¹³ Voy a detenerme brevemente en la **etopeya** que de él hace Reyes, porque subraya la concurrente imagen de la ascensión:

Es José María de Heredia, sin disputa, uno de aquellos arcángeles poéticos que imperan siquiera un instante en las más *altas cimas* [...] Heredia es, en fin, un *alto* cantor [...] Y si nunca alcanza por completo el cielo platónico [...] es [...] porque las preocupaciones civiles, a cada instante, le solicitan, le llaman y le obligan a volver los ojos desde *las mayores alturas* hacia el panorama de la tierra.²¹⁴

Dos de sus poemas son considerados como prototipos del paisaje romántico: “En el *teocalli* de Cholula” y “Niágara”. Me detendré brevemente en el primero. Redactado en 1820, llevaba originalmente el título “Fragmentos descriptivos de un poema mexicano”; poseemos dos versiones del mismo, pero la más conocida está fechada en 1832; según Emilio Carilla, “constituye un ejemplo no muy común en la época, de elaboración

²¹² *Ibid*, p. 232.

²¹³ *Ibid*, pp. 233-234.

²¹⁴ *Ibid*, pp. 234-235. *Énfasis mío*.

literaria”, ya que “fija artísticamente el tema de la meditación ante las ruinas”,²¹⁵ uno de los primeros tópicos románticos del canon europeo, inspirado especialmente en los escritos históricos del Conde de Volney.²¹⁶

Con pinceladas ágiles, el poeta acota el paisaje colorido, brillante, de un atardecer en el Anáhuac. Apostado en un flanco del ya derruido templo dedicado a Quetzalcóatl, el **yo poético** evoca la grandeza del antiguo imperio. Lo imponente de la naturaleza, así como esa nostalgia que engendra la vida heroica del pasado, sumerge de pronto al sujeto en tal estado de excitación, que las fronteras temporales se abaten. El poeta utiliza, en esta larga estrofa, imágenes similares a las de aquella crónica de viaje al Nevado de Toluca:

Volví los ojos al volcán sublime,
 75 Que velado en vapores transparentes,
 Sus inmensos contornos dibujaba
 De Occidente en el cielo.
 ¡Gigante del Anáhuac! ¿Cómo el vuelo
 De las edades rápidas no imprime
 80 Alguna huella en tu nevada frente?
 Corre el tiempo veloz, arrebatando
 Años y siglos, como el norte fiero
 Precipita ante sí la muchedumbre
 De las olas del mar. Pueblos y reyes
 85 Viste hervir a tus pies, que combatían
 Cual hora combatimos, y llamaban
 Eternas sus ciudades, y creían
 Fatigar a la tierra con su gloria.
 Fueron: de ellos no resta ni memoria.
 90 ¿Y tú eterno serás? Tal vez un día

²¹⁵ Véase la presentación que del poeta hace Carilla en el ya citado volumen *Poesía de la Independencia*. Ambas citas corresponden a la página 72.

²¹⁶ Carilla evoca de manera inexacta [1975, *op. cit.*, p. 92] la influencia de Constantine François de Chasseboeuf, Conde de Volney, autor de *Las Ruinas de Palmira*, en el Romanticismo hispanoamericano. El texto, publicado en forma de folletín en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires fue leído, como tantos otros autores franceses, en su versión original. Heredia lo rememora, no sólo en el poema “Ante el teocalli...”, sino de manera más directa en “Placeres de la melancolía” y, especialmente, en “Atenas y Palmira”: “...goza placer más puro y más sublime/ el solitario y pensador viajero/ que a la luz del crepúsculo sombrío,/ entre un océano de caliente arena/ contempla el esqueleto de Palmira” [en Heredia 1985, *op. cit.*, p. 85]. La edición española más antigua que he podido localizar en México está fechada en 1823, y es ya la sexta edición: *Las ruinas de Palmira ó Meditación sobre las Revoluciones de los Imperios*; Madrid: Imprenta de Sancha. También: *The ruins; or a survey of the revolutions of empires*; Londres: T. Allman, 1846. La obra de Volney es citada directamente por Simón Bolívar (*Discurso de la Angostura*) y Domingo F. Sarmiento (*Facundo. Civilización y barbarie*).

De tus profundas bases desquiciado
 Caerás; abrumará tu gran ruina
 Al yermo Anáhuac; alzaránse en ella
 Nuevas generaciones, y orgullosas,
 95 Que fuiste negarán... Todo parece²¹⁷
 Por ley universal.²¹⁸

Un sentimiento trágico domina el paisaje. Ya no es la comprensión de la vida como tránsito fugaz, que invita al goce y a la alegría en el presente, como en el clásico tópico del *carpe diem*, sino la certeza de estar sujeto a una ley universal, a la que se encuentra atada la misma naturaleza. Esa certidumbre de la transitoriedad alienta la nostalgia. Una composición menos conocida desarrolla imágenes similares, aunque involucra al sujeto, en mayor medida, con la Naturaleza; se trata del poema titulado “En la apertura del Instituto Mexicano”:²¹⁹

¿Quien puede contemplar sin entusiasmo
 los magníficos cuadros que Natura
 nos prodiga en América? ¿Quién puede
 indiferente ver las tempestades
 45 vestir de oscuridad las anchas bases
 de los Andes altísimos, en torno
 hervir el rayo, retumbar el trueno,
 a torrentes bajar la gruesa lluvia,
 y encima descollar nevadas cumbres,
 50 y dibujarse en el desierto cielo
 inundadas en luz; o lentamente
 ver ir con majestad al Océano
 ríos profundos, inmensos, que parecen
 mares corrientes, o lanzarse airados
 55 de un precipicio, y asordar la esfera
 su tremendo fragor? ¡Oh! ¿Qué hombre frío,
 a vista de unos cuadros tan sublimes,
 no palpita, y se asombra, y en su pecho
 no siente ardiendo levantarse el canto.

²¹⁷ Errata evidente, perpetuada en varias ediciones; el sentido exige: “perece”. Raymundo Lazo la enmienda en Heredia [1985]; *op. cit.*, p. 15.

²¹⁸ Heredia, [1990]; *op. cit.*, p. 108.

²¹⁹ *Ibid*, pp. 80-82.

Los poemas de Heredia coinciden con el paradigma del paisaje romántico, tal y como lo define Friedrich. Las constantes que hemos encontrado en los primeros poemas aparecen ostensiblemente en la crónica de viaje, que es doce años posterior. Están ya, aquí, el asombro ante la naturaleza y la repercusión de éste en la interioridad del sujeto, perceptible en el conjunto de epítetos que el poeta adjudica al mundo natural; la compenetración del sujeto en el paisaje, impregnada de admiración pero que, más que ceñirse en los límites de una descripción objetivista, se atreve a *humanizarlo*: la alta incidencia de sinestesias no sería más que un fenómeno que hace ostensible esta tendencia a antropomorfizar el mundo natural. Sin embargo, a la par, existe también detrás de esa configuración del paisaje, el reconocimiento de un sentido de trascendencia; mirar el mundo desde este lugar, compromete al poeta con la verdad del mundo:

Los románticos sabían que su misión era crear e iluminar con su creación todo el mundo consciente y sentimental del hombre; dirigir su imaginación hacia la realidad que late más allá de las cosas familiares; **eleva al hombre** sobre la rutina mortal de la costumbre, **para darle conciencia de las distancias inconmensurables y las profundidades insondables**, haciéndole ver que la mera razón no basta y que es necesaria la intuición de la inspiración. **Tenían una visión** del hombre y de la poesía **más amplia** que la adoptada por sus racionales y sosegados predecesores del siglo XVIII, porque creían que lo importante era la naturaleza espiritual entera del hombre y a ésta dirigían su esfuerzo y su llamamiento.²²⁰

En otras palabras, la descripción de la naturaleza realizada por los poetas románticos no se detiene en los rasgos externos, fenoménicos. He ahí una diferencia básica con relación a los viajeros. Cuando el poeta romántico mira el mundo desde la cima, está dotando de un nuevo sentido a la naturaleza: no más pintoresquismos (de eso se encargarán, más tarde, los escritores costumbristas): han ascendido para mirar el mundo de una nueva manera. Heredia no es el único romántico que va más allá de las nubes. Otros poetas mexicanos, sensibles en mayor o menor grado a esa nueva forma de percepción que campea en el ambiente cultural del momento, se proponen tareas semejantes, o hablan acerca de los

²²⁰ Bowra, *op. cit.*, p. 34. Énfasis mío

mismos temas. Voy a citarlos para observar la manera en que tratan el tema del ascenso, así como la descripción que hacen del paisaje.

El recorrido se inicia con Manuel Carpio (1791-1860). Confinado en la caracterización de “poeta religioso” ha merecido, entre otros reproches, el denuesto de pintar paisajes que no conoce más que a partir de la lectura. Paradójica parecería, en realidad, su inserción en primer término (convencionalmente, se le ha descrito como *fiel a ideas neoclasicistas cuando ya triunfaban en México las formas románticas*),²²¹ si no advirtiésemos en primer lugar, que su primer poemario se publica a escasos años de circular públicamente la obra de Heredia.²²² En segundo lugar, porque hay en su haber poético dos composiciones de carácter descriptivo cuyos títulos, “El Popocatepetl” y “A la catarata del Niágara”, dejan traslucir una suerte de enigma literario. La coincidencia con Heredia pareciera estar confinada sólo a los títulos, de manera especial en aquel soneto en que describe la famosa catarata norteamericana. No hay punto de comparación entre ambas. No sucede lo mismo en el primer caso, si bien debo aclarar que me refiero al terreno de la experiencia del sujeto, no así al estilo.

La oda narra una situación análoga a la crónica de Heredia: se propone detallar la experiencia de un sujeto que asciende a la cima del volcán más conocido del centro de México, ubicado al oriente de la Mesa Central, así como las reflexiones que tal hecho suscita. El verso clásico (perceptible en su isometría y cuasi-isorritmia),²²³ detalla el derrotero por paisajes análogos:

05 Se huellan faldas plácidas y amenas,
se entra en sus bosques tristes y sombreros,
todos formados de silvestres pinos,
de abetos resinosos y de encinos.
En tan callada soledad los ojos
10 ven arboledas y peñascos duros,
heno blanquizco y peñascos duros

²²¹ Paráfrasis de la presentación que Emilio Carilla hace del autor en *Poesía de la independencia*, op. cit., p. 206

²²² *Poesías de don Manuel Carpio*, publicadas por su amigo don José Joaquín Pesado; México: Imprenta de M. Murguía, 1849.

²²³ Cuasi-isorritmia: cualidad de los versos que poseen un ritmo casi semejante.

- [...]
- 16 En los confines de esta inmensa faja
tan selvosa y magnífica, se mira
sólo la zarza y amarillo musgo.²²⁴

Nada se manifiesta a su alrededor; la soledad envuelve al sujeto. Es perceptible todavía el terror a los espacios abiertos; el anatema contra aquellos que osan escalar las cimas se agita internamente en él y se manifiesta de manera abierta como miedo, como horror al vacío y al abismo. Hoy le llamaríamos “sensación de frontera”:

- ¿Cómo bárbaro el pié puede adelante
atrevido pasar? ¿cómo no tiembla
al tocar de los hielos solitarios
las masas eternas de diamante?
- 25 Allí en la soledad más espantosa
intrépido el viajero se adelanta
sin hallar en su marcha perezosa
ni una ave, ni un insecto, ni una planta.
- [...]
- Entre pavor y admiración sublime
se llega sin saberlo á las orillas
de un abismo espantoso.... él es, el cráter:
- 45 aquí tiemblan las débiles rodillas,
se erizan los cabellos, y el osado
a su pesar exangüe retrocede,
o en vértigo mortal queda postrado.²²⁵

La reflexión lleva al viajero al génesis espantoso: el recuerdo va hacia los instantes de la creación; luego, el presente devuelve al espectador la belleza del paisaje colocado a sus pies:

- 80 Y hoy, desde su alta y prodigiosa cumbre
ven los ojos pasmados y perplejos,
dentro de los lejanos horizontes,
grandes llanuras, azulados montes,
lagos, caminos, pueblos á lo lejos.
- 85 Detrás de los celajes de occidente,

²²⁴ Manuel Carpio: *Poesía* (Edición facsimilar, presentación y apéndices de Fernando Tola); Xalapa: Universidad Veracruzana (Rescate, 23); 1987, p. 218.

²²⁵ *Op. cit.*, p. 219.

teñidos de oro y púrpura lumbrosa,
 cual gigante ve precipitarse
 del sol inmenso el disco reluciente
 más allá de los cerros, y gloriosa
 90 levantarse la luna en el oriente.²²⁶

El poema cierra con una salutación que invoca la transitoriedad de la existencia humana y de los pueblos, y la eternidad del mundo natural, amenazado tan solo por una intervención apocalíptica: la amenaza que se cierne sobre el monte (sobre la naturaleza toda) es la posibilidad de que un astro choque contra el planeta y hunda al monte en el océano, situación que habremos de reencontrar en el siguiente autor reseñado.

Una tercera composición, titulada “Al Monte Orizaba”²²⁷ y escrita por Joaquín María del Castillo y Lanzas (1801-1878), contrasta con los dos poemas anteriores, tanto en tema como en estilo.²²⁸ Se trata del primer poeta mexicano cuyo trabajo literario es objeto de crítica por parte de José María Heredia, de la que no sale bien librado, curiosamente, por considerar que emplea de manera irrestricta el paradigma romántico de moda en Europa.²²⁹ Más tarde transcribiré el sentido íntegro de la polémica. Baste recordar que Heredia le inculpa por exagerar el sentimentalismo, el énfasis en pasajes de corte descriptivo, así como la abundancia de galicismos y términos creados por el propio autor por exigencias de una forzada rima. Como advertiré más tarde, al menos las dos primeras imputaciones constituyen una marca extensiva a los escritores de la época.

El poema es también una Oda, integrada por 15 estrofas, que abre con una descripción a distancia:

²²⁶ *Ibid*, pp. 220-221.

²²⁷ Véase: Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández: *Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX y XX)* (Vol. 1); México: CONACULTA (Letras de la República); 1991, pp. 145-151.

²²⁸ Unas cuantas palabras pintarán de cuerpo entero a su autor. Estudiante de abogacía en la Universidad de Glasgow, y de Teología en el Seminario de Vergara, España; ya reintegrado al país, se desempeña como político de rango menor durante los primeros gobiernos del México independiente, pero es conocido con mayor amplitud por ser el primer traductor de Byron en México. Su conocimiento de la literatura romántica inglesa le hace incursionar en las letras. Publica en las revistas más importantes del siglo XIX y edita en los Estados Unidos una compilación de su obra poética: *Ocios juveniles*; Filadelfia: E. G. Dorsey, 1835.

²²⁹ Heredia: “Revisión de obras. Poesías de Joaquín M. Castillo y Lanzas” en: *El Iris; op. cit.*, vol. II, pp. 82-85.

01 La sombra paso a paso por los llanos
 Los pliegues ora entreabre de su velo
 En ellos envolviendo la luz clara,
 Que allá sobre las cumbres de lejanos,
 05 Pardos montes, que tocan en el cielo,
 Detiéndose al partir, y en prenda cara
 Con sus postreros rayos deja tierna
 Al mortal la esperanza. ¡Monte hermoso,
 Sublime entre los montes! Luminoso
 10 Esplendor te distingue donde eterna
 Guirnalda muestras bella,
 ¡Oh, salve, salve monte de la estrella!²³⁰

Irregular en su composición (plagada de hipérbatos violentos y abundantes ripios), el poema dedica las estrofas siguientes a ensalzar el lugar que el monte ocupa en la memoria del espectador; es un espacio de recuerdos infantiles, en el que la cima adquiere primero el sentido de objeto, y luego, animación mediante el uso de la prosopopeya. En el primer caso, lo definen términos como “majestad”, “austero” “inmóvil”; en el segundo: “amante”. La diferencia básica con los poemas anteriores —además de su construcción irregular— está contenida en la undécima estrofa, la cual establece un fuerte paralelismo por oposición entre el volcán, en tanto fenómeno natural, y la figura misma de su Creador. El contraste, revestido en un juego pronominal (*tú* versus *él*), marcado por el autor a través de letras cursivas, hace explícita una visión del mundo netamente cristiana:

¡Y *él* es sólo inmortal! Pues *tú* que al cielo
 Henchido ora de pompa tu cabeza
 120 Sublimas, riendo en mofa cual si fuera
 Del largo porvenir; *tú* que del suelo
 Eres ornato a un tiempo y gran rareza;
Tú en cuyo voraz seno arde una hoguera,
 En tanto que a la vista en ti suspensa
 125 Feracidad ostentas y alma nieve;
 ¿No habrá, ¡qué! Tu existencia de ser leve?
 ¿O a la par de eternidad, que es sola inmensa,
 Que es sola ilimitada,
 Lograrás ver tu esencia prolongada?²³¹

²³⁰ Hernández Palacios y Fernández, *op. cit.*, p. 145.

²³¹ *Ibid.*, p. 149.

Nuevamente, el tono profético, apocalíptico —como en el caso de Heredia— ofrece por destino a la cima su antónimo, la sima oceánica. Pero ante la destrucción del mundo natural, el poeta instaura a modo de consolación metafísica, la trascendencia del alma:

154 Mas el alma inmortal

[...]

No sentirá turbarse su contento:

160 en medio a aquece caos incontrastable

aún reinará su paz; y pues divina

no le comprende esa feroz rüina,

ni esa suerte ominosa y lamentable,

la hora bella y ansiada

165 aguardará a ser a Dios llevada.²³²

Nótese como, aun cuando el tema es semejante, percibimos de una manera más clara el espíritu cristiano, en el sentido convencional, inherente a la composición. Como cualquier otro escritor anterior al Romanticismo, el autor deja ver a través de su texto, una visión del mundo impregnada de fe, de amor por la sencillez y la rusticidad, es decir, está ubicado en el marco de una cultura que desconoce las desgarraduras. En síntesis, se trata, como Carpio, de un hombre en el que la formación neoclásica se subraya sobre los atisbos románticos porque:

El sentido romántico de la vida se opone frontalmente al de la Ilustración. Ésta aspiraba a una felicidad intramundana que ahora aparece como “doméstica” o “casera”, y que se hacía consistir en riqueza, propiedad y buena administración. Para los románticos la felicidad es, por esencia, una aspiración infinita e irrealizable, trascendente al mundo, más aún, en abierta ruptura con él. Sólo una “eticidad ingenua”, antigua, infantil, ha podido sentir el mundo como hogar de paz y bendición.²³³

No es ésta la mejor composición de Castillo y Lanzas a nivel estético; la consigno aquí, sin embargo, como contraste respecto de otras composiciones, para indicar en ella la visión

²³² *Ibid.*, pp. 150-151.

²³³ José Luis Aranguren, *op. cit.*, p. 57.

neoclásica, a pesar de que existan ya rasgos temáticos o estilísticos que apuntan hacia otra estética. Además de una visión cristiana del mundo, sin desgarres ni dramatismo, advertimos también que el canon retórico (principalmente a nivel de isorritmia) preside su construcción. Otros poemas a propósito de la melancolía y el amor definirán de manera más clara la inserción de este autor en el movimiento romántico.

Muchos poetas más insisten en el motivo de la ascensión con tintes idénticos al poema y la crónica de Heredia. Transcribirlos o enjuiciarlos, aunque sea brevemente, sería sin embargo asunto de una extensa monografía. Me concretaré a enumerarlos, indicando sus rasgos más relevantes. Ignacio Rodríguez Galván, en “La profecía de Guatímoc” [escrita en 1839],²³⁴ mezcla la evocación del pasado prehispánico, lo sobrenatural y la magnificencia del paisaje volcánico, emblema de eternidad; Mariano Esteva y Ulibarri, en “Al Iztacíhuatl” [escrita en 1844],²³⁵ evoca el sentido de grandeza y eternidad, y a través de la sinestesia le personifica, interrogándole si ha visto a Dios; Luis de la Rosa Oteyza le dedica una concisa página descriptiva en prosa, titulada “El Popocatepetl” [1848],²³⁶ donde campea el ensueño y la fantasía; Antonio Carrión, siguiendo muy de cerca a Heredia y a Rodríguez Galván, contrapone la fugacidad de su existencia a la eternidad de la alta cima en “Al Popocatepetl” [1855],²³⁷ “A la vista del Valle de México” [1860],²³⁸ de Ramón Isaac Alcaraz, describe ágilmente el altiplano, rodeado de cumbres volcánicas, en una magnífica estampa que podría anticipar los lienzos de José María Velasco. La imagen romántica del volcán reitera una y otra vez los mismos rasgos en poemas como “En la cumbre de la sierra” [1864],²³⁹ de Clemente Villaseñor; Manuel Payno, en la breve narración en prosa titulada “Orizaba. La montaña de la estrella” [1865]²⁴⁰ alude a esa falta de distinción entre el paisaje de la montaña y el mar, al que refiere como “un fantástico mar

²³⁴ En: Rodríguez Galván (Editor): *El Año nuevo de 1840*; México: Imp. de I. Cumplido, 1840, p. 60.

²³⁵ En: Juan R. Navarro (Editor): *Guirnalda poética: selecta colección de poesías mejicanas, para obsequiar a los señores suscriptores a la Biblioteca Nacional y extranjera*; México: Imp. de Juan R. Navarro, 1853, pp. 110-113.

²³⁶ *Miscelánea de escritos descriptivos*; México: Imprenta de Lara, 1848.

²³⁷ *Ensayos poéticos de Antonio Carrión*; México: Imprenta de V. G. Torres, 1861, pp. 12-17.

²³⁸ *Poesías de Ramón Isaac Alcaraz*; México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1860, pp. 98-100.

²³⁹ *Ensayos poéticos* (Prólogo de José M. Vigil); México: Imp. de J. A. Bonilla, 1874, pp. 193-198.

²⁴⁰ En: *El Año nuevo. Periódico semanario de literatura, ciencias y variedades* (Vol. I); México: Imp. de Abadiano, 1865, pp. 5-9. Lo rescata Fernando Tola en: *Museo literario tres; op. cit.*, pp. 149-167.

atmosférico”; “Adiós a las montañas” [1869],²⁴¹ de José Rivera y Río; “El Popocatepetl” [1865],²⁴² de Aurelio L. Gallardo y “En las montañas” [escrito en esta misma década, pero editado hasta 1895],²⁴³ del santanderino radicado en México Casimiro del Collado. Dicha reiteración pone de manifiesto que la imagen herediana se ha convertido, en el transcurso de tres décadas, en un canon poético para el Romanticismo mexicano.

No puedo concluir ahora, sino de manera parcial. Es necesario revisar todavía otros motivos relacionados con el paisaje, a fin de evidenciar la construcción de una nueva *episteme*, en la que hombre y mundo entran en consonancia para hacer patente una nueva sensibilidad. Me parece, empero, que con todo y su particularidad, el análisis de la imagen de la ascensión ha sido productivo, puesto que permite mirar el lugar del poeta en el mundo. He advertido en Heredia y otros poetas mexicanos que publican entre 1820 y 1832, el germen de una irrupción, perceptible en la mirada, que delata la presencia de rasgos románticos, si bien todavía están aprendiendo a mirar el paisaje “con los ojos del alma”, tal y como asegura una frase que hoy se ha vuelto común pero que, en este periodo, resulta altamente expresiva. Tras estos esbozos iniciales, el modo de percepción y la primacía del paisaje, una de las características esenciales de nuestro Romanticismo, se irán construyendo progresivamente, y alcanzarán su madurez poética años más tarde, cuando el mejor poeta descriptivo, Ignacio M. Altamirano, sea capaz de afirmar, como lo hizo Wordsworth:

...he aprendido
a mirar a la naturaleza, no como en la hora
de la insensata juventud, sino escuchando a menudo
la música triste y sostenida de la humanidad.²⁴⁴

²⁴¹ *Luceros y nebulosas*; México: Imp. y Lit. De J. Rivera, Hijo y Cía., 1869, pp. 84-86.

²⁴² *Nubes y estrellas. Composiciones poéticas*; Guadalajara: Tip. Económica de Luis P. Vidaurri, 1865. pp. 98-100.

²⁴³ *Últimas poesías (1852-1894)*; México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1895, pp. 86-87.

²⁴⁴ Wordsworth y Coleridge, “Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey”, *op. cit.*, p. 335.

Pintores y poetas del paisaje

Hasta aquí, he intentado poner énfasis en la primacía de la mirada sobre la naturaleza. El recorrido efectuado a través de lienzos europeos y textos poéticos mexicanos nos remite al intenso fervor del sujeto hacia la Naturaleza, sentimiento que expresa la comunión entre hombre, cosmos y Divinidad. A trechos, dicho sentimiento aflora como una intensa actitud panteísta, la cual define el lugar (*topos*) y la mirada del artista romántico. Históricamente, las primeras manifestaciones de esta nueva *episteme* tienen que ver con la contemplación estética del paisaje: las *Reveries d'un promeneur solitaire* de Rousseau, las *Baladas Líricas* de Wordsworth y Coleridge, la *Pastoral* de Beethoven, los lienzos de Caspar Friedrich y William Turner, entre tantos ejemplos. ¿Qué hay, sin embargo, detrás de ese sentimiento de empatía hacia el mundo natural?:

Ciertamente, el ascenso del paisajismo dentro de la jerarquía de los géneros pictóricos se debe fundamentalmente a que el romanticismo permitió al hombre decimonónico encontrar un nuevo tipo de relación con la naturaleza, que no partía ya del intelecto puro como la Ilustración lo había inculcado en el neoclasicismo, sino de las regiones más recónditas del alma humana. Se abría así el camino hacia una comprensión más sentimental y poética del mundo natural, en un proceso de humanización del paisaje y un despliegue en toda su capacidad de la sensibilidad del artista para captar la entera belleza que late en cada roca, en cada tronco y en cada sendero, a través de la luminosidad y las vibraciones del color.²⁴⁵

De manera unánime, la crítica considera que la contemplación estética del paisaje es una aportación del filósofo alemán Johann Gottfried Herder, quien reivindica la tradición popular, el estudio del pasado y la observación del mundo natural.²⁴⁶ Discípulo suyo, el barón Alexander von Humboldt (1769-1859) sienta importantes precedentes en el estudio

²⁴⁵ Eduardo Báez Macías: “Eugenio Landesio y la enseñanza de la pintura de paisaje” en: *Historia del Arte mexicano* (Vol. 10); México: Salvat, 1982. P. 1451.

²⁴⁶ Recientemente, Isaiah Berlin ha declarado: “Herder es el padre, el ancestro de todos esos viajeros, esos aficionados que merodean por el mundo desentrañando distintas formas de vida olvidadas, que se deleitan en todo lo que es peculiar, extraño, nativo, en todo lo que está intacto”. Más tarde, enfatiza: “Herder es, sin duda, uno de los padres del movimiento romántico. Es decir, uno de los padres del movimiento cuyas características incluyen la negación de la unidad, de la armonía, de la compatibilidad de ideales, ya sean en el ámbito de la acción o en el del pensamiento”; *op. cit.*, pp. 94 y 96. *Vid.* también H. G. Schenk: “El hincapié en la singularidad”, *op. cit.*, pp. 40-42

de la geografía, las ciencias naturales, las costumbres y la vida cotidiana del continente americano, ejerciendo una vasta influencia en los terrenos de la ciencia, la política y las artes, que sólo recientemente ha comenzado a ser estudiada.²⁴⁷ Su trabajo como naturalista es paralelo al de ilustrador:

Para Humboldt, cada comarca terrestre posee un carácter singular que se pone de manifiesto a través de los diversos elementos constitutivos del paisaje correspondiente: la calidad de la atmósfera (el cielo, la luz), el clima, la altitud, la conformación geológica del lugar, el aspecto de sus habitantes (hombres, animales) y sobre todo el de la vegetación. Al decir de aquel naturalista, las formas de las plantas, su agrupamiento y distribución constituyen el factor determinante de la “fisonomía” de un paisaje, y la obligación del artista sería recrear, con la mayor objetividad posible, esta fisonomía.²⁴⁸

La treintena de volúmenes que integran el *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (publicados en París, entre 1807 y 1834) incluye, en sus tomos XV y XVI, la serie titulada *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810-1813), en la cual se desarrollan dos temas fundamentales para la iconografía romántica: las ruinas heredadas del mundo prehispánico (Cholula, Mitla, Xochicalco) y los volcanes (El Jorullo).²⁴⁹ Como buena parte del material diseñado por el científico alemán se encontraba aún en calidad de boceto, era necesario copiarlo y trasladarlo a las planchas de impresión. En dicha tarea colaboraron varios artistas europeos,²⁵⁰ quienes recibieron así directamente

²⁴⁷ Vid. entre otros: Juan A. Ortega y Medina: *Humboldt desde México*; México: UNAM, 1960; Jaime Labastida: *Humboldt, ese desconocido*; México: SEP (Sepsetentas, 197); 1975; Paul Kirchhoff et al.: *Ensayos sobre Humboldt*; México: UNAM, 1992; Jaime Labastida: *Humboldt y la antropología mexicana*; México: ISSSTE (Biblioteca); 1999; *Idem: Humboldt, ciudadano universal*; México: FCE/SEP/Siglo XXI/El Colegio Nacional, 1999.

²⁴⁸ Fausto Ramírez: “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en: *Historia del arte mexicano, op. cit.*, pp. 143-144.

²⁴⁹ El tópico de los volcanes como motivo estético es tratado extensamente por María Estela Eguiarte: “Gigantes del Romanticismo. Los volcanes y la mirada decimonónica” en: *Los volcanes. Símbolo de México* (Coord. Gloria Blanco y Manuel Zavala), edición de autor, 1992; también Luis Martín Lozano: “Visión de los volcanes” en: *El ángel* (Sección cultural de *Reforma*); México: Editorial Reforma, 5 de enero de 1997, p. 1. [URL: <http://www.mexicanart.com.mx/critics/lozano-txt.html.9/21/2000>. 18.15 hrs.]

²⁵⁰ Entre los dibujantes, se consigna a von Schinkel, Koch y Gmelin; entre los grabadores, Bouquet y Dutterhofer, entre otros.

su influencia y el interés por conocer las nuevas tierras. De ellos, vienen a México alentados por Humboldt, Johann Moritz Rugendas (1802-1858) y Karl Nebel (1805-1855).

La influencia directa de Humboldt en la conformación de la mirada romántica en nuestros escritores es mucho más explícita de lo que podamos creer.²⁵¹ Diversos estudios biográficos certifican, en primer término, que el propio Andrés Bello formó parte de la expedición que, comandada por Humboldt y Aimé Bonpland, parte de Caracas la madrugada del 3 de enero de 1800 y consigue conquistar la cima de la Silla del Ávila (actual Monte Ávila), con una altitud de 2 180 mts. s.n.m.²⁵² No sería ocioso acotar que Bello y los acompañantes hispanoamericanos no alcanzan la cúspide, a la que tendrán acceso exclusivamente los dos naturalistas europeos y sus guías, un par de esclavos negros, quienes portaban el instrumental técnico requerido para efectuar registros barométricos y altimétricos. El joven bachiller en artes contaba entonces con diecinueve años, de manera que la condición física no podría argüirse como motivo del desistimiento. ¿Qué hubo entonces detrás de la *acrofobia* de Bello?

La segunda anécdota es todavía más interesante. El naturalista alemán permanece en Caracas desde julio de 1799 hasta febrero de 1800. Ahí le hubiese conocido también Simón Bolívar, apenas un año y ocho meses menor que Bello, de no haber zarpado en enero del mismo año rumbo a España. Lo cierto es que, con posterioridad a esa fecha, mantienen una fuerte amistad, testificada a través de abundante correspondencia, además de dos encuentros realizados en París y Roma, en 1804.²⁵³ La influencia del naturalista en el prócer

²⁵¹ De hecho, se trata del primer europeo que califica nuestro paisaje como “romántico”. En *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* describe así el Salto de Tequendama: “la impresión que las cascadas dejan en el alma del espectador depende del concurso de muchas circunstancias; es preciso que el volumen de agua que se precipita sea proporcionado a la altura de la caída, y que el paisaje circundante posea un carácter romántico y salvaje”. No insisto en esta tesis hasta no verificar que el término haya sido empleado así, en el original. Lo asegura Labastida, en *Humboldt y la antropología mexicana*, *op. cit.*, p. 38.

²⁵² Vid. Murillo, *op. cit.*, pp. 16-17; Carilla (Comp.) [1979], *op. cit.*, p. 338. Manuel Pérez Vila: “Bolívar y Bello: sus relaciones hasta el fin de la misión a Londres en 1810” en: Óscar Sambrano (Editor), *op. cit.*, pp. 445 y ss.

²⁵³ Algunos de estos documentos se incluyen en Alexander von Humboldt: *Cartas Americanas* (Comp., prólogo, notas y cronología de Charles Minguet); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 74), 1989, especialmente p. 236.

venezolano podría proponerse a título de hipótesis ya que, al menos en dos ocasiones, en pleno clímax de la lucha por la independencia de la Gran Colombia,²⁵⁴ Bolívar cruza los Andes (1819) y asciende al Chimborazo (1823). En otras palabras, la interdicción de las alturas ha sido violada por hombres de la talla del naturalista alemán; pero también, la importancia de su legado es perceptible en la escritura; la experiencia de la ascensión adquiere relevancia y se convierte en *res litterariae*, de ahí que la segunda ascensión a los Andes engendre uno de los únicos textos de factura bolivariana con intención estrictamente literaria: “Mi delirio sobre el Chimborazo”,²⁵⁵ en cuyos rasgos (ascensión; estado paranormal del sujeto que se siente colocado ante el abismo; aparición del fantasma; aprendizaje de un nuevo sentido de la existencia, retorno al mundo) podemos advertir claramente la estructura del relato del Conde de Volney, que ha servido también como paradigma para Heredia y Rodríguez Galván.²⁵⁶

Volvamos, sin embargo, al terreno del arte. Hemos visto ya que en Europa, la pintura, el grabado de carácter científico y la poesía (especialmente la de Wordsworth, Coleridge y Ruskin) habían engendrado una nueva manera de mirar la naturaleza. En la misma época, el arte académico de México se dedicaba, de manera especial, al retrato y a los temas bíblicos, tendencia explicable a partir de su filiación aristocratizante. Los años de tránsito del dominio colonial al régimen republicano se habían traducido, en la práctica, en un decaimiento paulatino de las artes plásticas, mismas que habrían de adquirir impulso hasta

²⁵⁴ Entiéndase el término en su estricta acepción histórica: el término alude al territorio que hoy comprenden las repúblicas de Panamá, Colombia, Venezuela y Ecuador.

²⁵⁵ Véanse los términos en que el Libertador narra el ascenso y la insistencia sobre la figura del naturalista alemán: “Yo venía envuelto con el manto de Iris, desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al Dios de las aguas. Había visitado las encantadas fuentes amazónicas, y quise subir al atalaya del Universo. Busqué las huellas de la Condamine y de Humboldt; seguías audaz, nada me detuvo. Llegué a la región glacial, el éter sofocaba mi aliento. Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes [...] Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo. Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento; tenía a mis pies los umbrales del abismo”. El paralelismo con la crónica de Heredia es puntual; ¡pero el texto está fechado en 1823! *Vid.* Simón Bolívar: “Mi delirio en el Chimborazo”, inserto en: Rufino Blanco-Fombona: *El pensamiento vivo de Bolívar*; Bs. As.: Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 497); 1983, pp. 63-64.

²⁵⁶ Lamentablemente, un análisis más profundo del texto queda fuera, por ahora, de mi objeto. Remito a los interesados al certero artículo de Pablo Mora, quien lo examina desde una perspectiva estrictamente literaria en: “Bolívar escritor ante el espejo de la crítica”: *Especulo. Revista de estudios literarios* (12); Madrid: Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 1999 [URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/bolivar.html>]

1843, fecha en que, por decreto, Antonio López de Santa Anna refunda la Academia de San Carlos. Por esa razón, el paisaje como objeto estético no se manifestará en primer término en México a través de la pintura,²⁵⁷ sino en la colorida descripción de los poemas y la crónica arriba citadas, lo que define esencialmente su carácter innovador.²⁵⁸ Respecto de esta carencia en las artes plásticas, Eduardo Báez asegura:

En la pintura novohispana y en la del México independiente no teníamos tradición paisajística y no sabemos que se haya practicado sino por referencias muy vagas [...] y sin embargo, era éste un género que resultaba indispensable para el desarrollo de un arte nacional y de una estética propia, pues los países iberoamericanos, una vez conquistada su independencia, requerían la afirmación de sus propios valores y esencias.²⁵⁹

El paisajismo pictórico de México surge, entonces, con los artistas viajeros. Como James Gay Sawkins (1806-1878), el pintor inglés que acompaña a Heredia, muchos otros artistas ascienden y recrean el paisaje desde las alturas: además de los ya mencionados Johann Moritz Rugendas y Karl Nebel, se encuentran también los ingleses John Phillips (cronología desconocida), Daniel Thomas Egerton (*ca.*1800-1842); los franceses Eduard Pingret (1788-1875) y Jean Baptiste Louis, Baron de Gros (1793-1870), o el norteamericano Conrad Wise Chapman (1842-1910), entre otros.²⁶⁰

²⁵⁷ La investigación histórica, en tal sentido, arroja datos fehacientes: con excepción del dibujo “Volcán de San Martín, cerca de San Andrés Tuxtla” ejecutado en 1793 por Atanasio Echeverría, integrante de la expedición científica dirigida por José Mariano Mociño, no hay antecedentes nacionales en las artes plásticas. Su carácter estereotipado acusa el interés meramente representacional

²⁵⁸ Corresponde a Heredia el mérito de introducir el paisaje en la literatura mexicana y, probablemente, en la hispanoamericana. Si atendemos a la fecha de publicación de *Fragmentos de un poema mexicano* (1825), entenderemos el sitio especial que éste merece en el marco de nuestra historia literaria. Este hecho valida las tesis de Manuel Pedro González, según las cuales el poema “es uno de los primeros intentos de descripción del paisaje que pueden encontrarse en la poesía americana del siglo XIX” y “representa la alborada de una nueva sensibilidad en lengua española”. Vid: *José María Heredia, primogénito del Romanticismo hispano; op. cit.*, pp. 90 y 100

²⁵⁹ Báez Macías, *op. cit.*, p. 1451.

²⁶⁰ La importancia de los pintores viajeros en la configuración romántica del paisaje mexicano ha sido examinada extensamente en varios volúmenes. Cabe citar los más relevantes: Manuel Romero de Terreros: “Los descubridores del paisaje mexicano” en: *Artes de México* (5: 28); México, 1959; Manuel Moreno Sánchez: “Una teoría del paisaje mexicano” en: *Filosofía y Letras* (revista) (51-52); México: UNAM, julio-diciembre de 1953; Consuelo Fernández *et al.*: *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX* (Catálogo de la exposición homónima); México: Fomento Cultural Banamex, 1991; Elías Trabulse *et al.*: *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Catálogo de la exposición homónima); México: Fomento Cultural Banamex, 1996; Elena Horz *et al.*: *Crónica de México. Estampas mexicanas del siglo XIX* (Catálogo de la exposición homónima); Puebla: Museo Amparo/Banco de México, 1997; Pablo Diener *et al.*: *Los artistas*

Los correlatos pictóricos más próximos a la crónica de Heredia son, en primer término, dos óleos de Daniel Thomas Egerton: “Iztaccíhuatl. Racha de viento en la cumbre” [Lámina No. 3], que acentúa el dramatismo de la ascensión; y la visión en contrapicado del “Cráter del Popocatepetl”, majestuosa perspectiva que coloca al espectador más allá de la cumbre mientras, en lontananza, se observa el paisaje de la altiplanicie; por su parte, Johann Moritz Rugendas consigue un efecto similar en el óleo “Volcán de Colima” [Lámina No. 4]. El tópico de las ruinas prehispánicas, por su parte, posee abundantes ejemplos: después de Humboldt, las litografías y óleos se multiplican: Nebel se detiene especialmente en La Quemada, Egerton estudia los efectos de la luz en Teotihuacán; en relación con la zona maya, destacan los grabados de Frederick Catherwood (1799-1854), Johann Friedrich von Waldeck (1766-1875) y Desiré Charney, entre otros. El paisajismo pictórico propiamente mexicano habrá de iniciarse hasta la segunda mitad del siglo, tras la llegada del pintor italiano Eugenio Landesio (1810-1879),²⁶¹ quien introduce en la Academia de San Carlos la enseñanza de la pintura *au plain air*.

No es casual que el primer procedimiento didáctico empleado por Landesio para enseñar perspectiva a sus jóvenes discípulos, entre los cuales se encuentra José María Velasco, haya sido precisamente la ascensión al Popocatepetl. En tal experiencia fue acompañado por los estudiantes de pintura José Obregón (1832-1902) y Huitrado [sin referencias] y el fotógrafo francés Desiré Charnay, quien toma las primeras vistas estereoscópicas del interior del cráter. Para fortuna nuestra, el pintor italiano refiere la visita en un folleto parcamente ilustrado y que se titula *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*. He aquí la narración del instante climático:

viajeros; México: *Artes de México* (31); México, 1998. Existen también abundantes crónicas de escalamiento efectuadas por viajeros y naturalistas extranjeros. Vid. al respecto: José Iturriaga de la Fuente: *Anekdótico de viajeros extranjeros*; op. cit., y *El Popocatepetl. Ayer y hoy*; México: Diana, 1997.

²⁶¹ “Eugenio Landesio y la enseñanza de la pintura de paisaje” en: *Historia del Arte mexicano* (Vol. 10); op. cit., p. 1451.

Así andando, percibí a mi derecha por el claro que dejaban unas rocas que se elevaban de un despeñadero, un grande y profundo barranco, y subido un poco más arriba me hallé de repente a la orilla del labio; tenía delante de mis ojos la imponente y asombrosa vista del cráter. El aire era allí muy frío y tan recio que creí prudente sentarme en tierra [...] Pocos minutos después disfrutaban ellos también de aquel imponente como pavoroso espectáculo.²⁶²

Ignorada hasta ahora, la experiencia relatada por Landesio podría explicar, entre otros factores, la tendencia de José María Velasco, educado en el canon romántico, a pintar desde múltiples ángulos el Valle de México, con los volcanes de fondo, pero también, he ahí lo esencial, enfocando el paisaje siempre desde lo alto, técnica que habrá de abandonar sólo al final de su proceso creativo.

A mediados del siglo, la iconografía, tanto europea como mexicana, ha acuñado una gran cantidad de nuevos motivos para referir al mundo americano, además de los volcanes y las ruinas: los tipos y las costumbres nacionales, los escenarios urbanos, la vida rural, la vida cotidiana en ambos tipos de espacio y los acontecimientos históricos. La literatura habrá de nutrirse especialmente de ambientes naturales y costumbres, siguiendo el modelo de nuestros paisajistas poéticos más citados: Ignacio M. Altamirano y Guillermo Prieto. Me voy a detener a continuación en el primero, con el fin de indagar hasta dónde llega a desarrollarse el paisaje poético mexicano.

Paisaje objetivado y paisaje subjetivado

A manera de rúbrica, quisiera hacer una última precisión en torno al paisaje. La importancia que reviste para esta investigación radica en que, con frecuencia, la crítica literaria (o estética, en el caso de la pintura) identifica con él al Romanticismo latinoamericano.

²⁶² Eugenio Landesio: *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*; México: Imprenta del Colegio de Tecpan, 1868. Citado por Iturriaga [1997], p.190.

Hablar de paisaje, en términos genéricos, pareciera introducir la noción de exterioridad: imaginamos al sujeto inmerso en actitudes de contemplación y de arrobamiento frente al mundo natural que es, en América, exuberante en sus diversas manifestaciones. Sin embargo, si este fuese el sentido, habría descripción romántica del paisaje desde los textos de los cronistas. En efecto, la pormenorizada descripción que del Nuevo Mundo hacen Cristóbal Colón, Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo, entre otros, implicaría la existencia, siglos antes, de dicho rasgo. Hay, por tanto, dos maneras diferentes de entenderlo: la primera, está ceñida a procedimientos esencialmente descriptivos, ya que el sujeto delimita su condición de exterioridad respecto del objeto evocado (lo llamaré “paisaje objetivado”); en la segunda, por el contrario, hay concordancia entre el estado anímico del sujeto de la enunciación y los caracteres del objeto descrito. Una suerte de “adentramiento”, de proyección del sujeto en el objeto. ¿A cuál de los dos podemos calificar como “romántico”? A propósito de Altamirano, Salvador Reyes Nevares considera que:

A resultas de una mecánica natural, y natural sobre todo en la época del romanticismo, tiende el poeta a asociar el paisaje con sus propios sentimientos, de tal suerte que casi nunca describir es la intención única del poema. El poeta transfiere a su entorno su estado de ánimo y permite que el entorno le transmita a su vez una serie de estímulos, gozosos o melancólicos, que habrán de avivar el contenido emocional que él porta. Entre el sujeto y el objeto hay una comunicación activa, a consecuencia de la cual los elementos de la naturaleza reaccionan ante la pasión humana y ésta se deja influir por ellos. **El paisaje, por tanto, no es un simple escenario, sino que interviene de alguna manera en las actitudes y las sensaciones del poeta.**²⁶³

He aquí el meollo del asunto: Altamirano escribe, en la misma fecha, dos poemas que evocan de manera diferente el terruño; los titula igual: “El Atoyac”.²⁶⁴ Consciente del

²⁶³ “Prólogo” a Ignacio M. Altamirano: *Poesía* (Prólogo y notas de Salvador Reyes Nevares)(*OC*, Vol. VI); México: SEP, 1986, p. 15. Énfasis mío.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 37-40 y 86-87. Evocan también dicho lugar Félix María Escalante [“En las riberas del Atoyac”, en: *Poesías*, México: Imprenta de I. Cumplido, 1856, pp. 182-188] y Agustín F. Cuenca [“A orillas del Atoyac” en: *Poemas selectos* (Prólogo de Manuel Toussaint); México: Ediciones México Moderno (Biblioteca de Autores Modernos); 1919, pp. 85-91].

asunto, Reyes Nevares los clasifica en secciones diferentes: el primero, entre los de carácter descriptivo, el segundo, entre los sentimentales y eróticos.

En el primero, encabezado por el verso “Abrase el sol de julio las playas arenosas”, el **yo poético** configura al río como un **alocutario**, como un interlocutor presente, a partir del pronombre “Tú”; además, utiliza verbos que pueden entenderse simultáneamente como acciones corporeizadas, ejecutadas con intención, o como acciones que remiten al movimiento de las aguas en sentido metafórico. “Correr” y “jugar” son, en tal sentido, términos que pudieran entenderse, en el primer caso, como **sinestesias**; en el segundo, como rasgos que configuran una **imagen** plena de dinamismo:

Tú corres blandamente bajo la fresca sombra
que el mangle con sus ramas espesas te formó:
y duermes tus remansos en la mullida alfombra
que dulce primavera de flores matizó.

Tú juegas en las grutas que forman tus riberas
de ceibas y parotas el bosque colosal:
y plácido murmuras al pie de las palmeras
que esbeltas se retratan en tu onda de cristal.

Veinticuatro estrofas de versos alejandrinos desarrollan los paulatinos cambios ambientales, lumínicos, auditivos y de colorido que se producen entre el mediodía y la medianoche. Las tres estrofas finales son una suerte de despedida melancólica en las que, finalmente, los **epítetos** (“*risueñas orillas*”, “*solitarias peñas*” “*embravecido mar*”) antropomorfizan al paisaje.

La segunda composición (“Nace en la sierra entre empinados riscos”) es más breve. De corte polimétrico, está constituida por seis estrofas escindidas en tres secciones delimitadas por dos líneas punteadas. La escisión gráfica se corresponde, sin embargo, con

tres tonos diferentes de evocación. La primera, constituida por tres estrofas (versos 01-26), nos ofrece una viva descripción objetiva que nos lleva de la sierra (v. 01) al mar (v. 26), de su humilde nacimiento (vv. 01-02) a su estruendosa desembocadura (vv. 25-26), conjunto de secuencias construidas utilizando el **clímax** o **gradación**:

Nace en la sierra entre empinados riscos
humilde manantial, lamiendo apenas
las doradas arenas,
y acariciando el tronco de la encina
y los pies de los pinos cimbradores.

Por un tapiz de flores
desciende y a la costa se encamina
el tributo abundante recibiendo
de cien arroyos que en las selvas brotan.

En la segunda sección (dos estrofas, 19 versos), el yo poético equipara la impetuosidad del río con el sentimiento amoroso. La comparación se ciñe también al procedimiento de gradación: la esperanza (v. 34) deviene pena (v. 37), desgracia (v. 38), exasperación (v. 41) y, finalmente, desdicha (v. 45). Como consecuencia de la analogía, los epítetos son aquí también antropomorfizados (“*ingrata* fortuna”, “*fin violento*”, “*río ciego*”, etc.):

¡Oh! Cuál semeja tu furor bravío
aquel furor temible y poderoso
de amor, que es como río
dulcísimo al nacer, mas espantoso
al crecer y perderse moribundo
¡de los pesares en el mar profundo!

La tercera y última (una estrofa, 9 versos), yuxtapone ambos destinos trágicos, natural y humano (el agotamiento del río (vv. 46-50) se corresponde con el olvido (vv. 51-54)), y ofrece la moraleja:

Así también, la dolorosa historia
de una pasión que trastornó la vida,
sólo deja, extinguida,
su sepulcro de lava en la memoria.

Nos encontramos aquí frente a una pareja de excelentes cuadros descriptivos del paisaje. Cada uno, sin embargo, apunta hacia direcciones diferentes. Es el primero, un cuadro sensual: sonidos, colores, movimientos configuran de una manera casi pictórica —si me es permitido el abuso— una exótica escena tropical; es una muestra de paisaje “objetivado”. La segunda, por el contrario, inicia de manera descriptiva pero retoma, en su tramo medio, el sesgo alegórico; por su equiparación con el sentimiento, rasgo humano por excelencia; se trata de un paisaje “subjetivado”. Si nos atenemos de manera estricta a la definición de Reyes Navares, el segundo se inclinaría más hacia una visión romántica del paisaje. Paradójicamente, todas las antologías que conozco²⁶⁵ incluyen “El Atoyac”, en su versión objetivada, y lo consideran como canon de paisaje romántico en la poesía mexicana. Aquélla otra, sin embargo, recuerda en mayor medida esa interiorización que Víctor Hugo define con tanta claridad:

Poco a poco el paisaje exterior, que miraba vagamente, había desarrollado en mí este otro paisaje interior al que denominamos ensueño. Tenía la mirada vuelta y abierta a mi interior, y ya no veía la naturaleza, veía mi espíritu. No podía decir lo que hacía en este estado al que sabéis que soy propenso; recuerdo solamente de una manera confusa que me quedé unos minutos parado ante una enredadera en la que iba y venía una hormiga y en mi ensueño este espectáculo se traducía en esta idea: Una hormiga en una enredadera. El trabajo y el perfume. Dos grandes misterios, dos grandes consejos.²⁶⁶

Compenetración que, también en Europa, exigió varias décadas para consolidarse. Sólo hasta bordear la mitad del siglo, en 1843, en ocasión del viaje a los Pirineos, el escritor francés aprehende y formula por escrito el sentido último de la ascensión a los montes, que ya Heredia, desde 1825, había avistado:

²⁶⁵ La incluyen, entre otros: Alí Chumacero: *Poesía romántica*; México: UNAM (BEU, 30); 1941; María del Carmen Millán: *Poesía de México. De los orígenes a 1880*; Bs. As.: EUDEBA (Serie del Nuevo Mundo); s. f., pp. 97-100; María del Carmen Millán: *Poesía Romántica Mexicana*; México: Libro Mex (Lira); 1957, pp. 94-97; Agustín del Saz: *Antología general de la poesía mexicana (Siglos XVI-XX)*; México: Bruguera (Joyas Literarias), 1977, pp. 200-202; Luisa Amada Solís: *Poesía romántica mexicana*; México: Libro-Mex (Poesía, 43); 1980, pp. 94-97; José Emilio Pacheco: “Poesía Mexicana I: 1810-1914” en: *La poesía: Siglos XIX y XX*; México: PROMEXA (Clásicos de la literatura mexicana); 1992 (2ª edición), pp. 119-122.

²⁶⁶ Víctor Hugo, *op. cit.*, p. 71.

Las cimas de las montañas son para nosotros especies de mundos desconocidos. Allí vegeta, florece y palpita una naturaleza refugiada que vive aparte. Allí se emparejan, en una especie de himeneo misterioso, lo arisco y lo maravilloso, lo salvaje y lo apacible. El hombre está lejos, la naturaleza está tranquila. Una especie de confianza, desconocida en los llanos en los que la bestia oye los pasos humanos, modifica y sosiega el instinto de los animales. Ya no es la naturaleza inquieta y apagada de los campos. La mariposa no huye; el saltamontes se deja coger; el lagarto, que es a las piedras lo que el pájaro a las hojas, sale de su agujero y os mira cuando pasáis. No hay más ruido que el viento, más movimiento que la hierba abajo y la nube arriba. **En la montaña el alma se eleva, el corazón se sana; el pensamiento participa de esta paz profunda. Uno cree sentir muy cerca el ojo abierto de Jehová.**²⁶⁷

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 90. Énfasis mío.

CAPÍTULO III. REPENTISTAS, COPLEROS Y POETASTROS

En el capítulo anterior, definí al Romanticismo como un particular modo de percepción de la realidad. El sujeto advierte un día que el marco donde está inscrita su experiencia, resulta estrecho; que le es necesario abatir las fronteras y dilatar su horizonte. El primer signo que lo define es la irrupción, el desgarramiento de esa suerte de velo gnoseológico que cubre la mirada. Por ello es altamente significativa la imagen del ascenso. Hemos visto también que la construcción de una nueva **episteme** conduce al hombre a confrontar el horror a los abismos, cualesquiera que sea su naturaleza. El proceso de ruptura respecto de un paradigma precedente, sin embargo, es gradual; no toma como unidad la existencia de un sujeto sino, a veces, la de varias generaciones. Por ello es arbitrario considerar que el espíritu romántico —como cualquier otra visión del mundo— se consolide de una vez y para siempre en una fecha específica o por mediación de un autor determinado.

Pero el Romanticismo, tal y como lo percibo en la experiencia humana que dejan entrever los poemas y la crónica de Heredia, no es una actitud exclusivamente estética frente al paisaje;²⁶⁸ en la expresión del poeta se advierte ya un conjunto de actos y valores que dejan entrever una nueva cosmovisión, una manera especial de ser en el mundo, diferente de la de otros escritores, contemporáneos suyos:

Lo “romántico” —como dice Marcel Brion— es un estilo y una concepción de la vida; romántico es algo que se expresa de una determinada manera, no limitado en el tiempo y en el espacio, aunque hay una determinada época que sirve de base a todas las manifestaciones románticas y en que se delimita un género literario y unas concepciones artísticas: “Romántico lo es todo en la época que se clasifica de romántica”. Esta afirmación categórica, tal vez

²⁶⁸ “De ordinario, cuando se menciona el término «Romanticismo», se piensa en una época —y sobre todo en una época de la literatura— que se sitúa entre finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX; se piensa también en múltiples tópicos que se generalizan a todas las manifestaciones que se pueden incluir en el ámbito literario correspondiente al período citado; se piensa en determinados autores, cuyas biografías se asocian con determinados héroes creados con ellos, a los que se identifica con la melancolía, la actitud irreconciliable del individuo con respecto a la sociedad, el amor trágico, la rebeldía, la aventura, y otras características reductoras de lo que realmente representó originalmente el movimiento romántico en determinado momento histórico”. Gras, *op. cit.*, pp. 13-14.

inexacta, permite a este autor defender que el Romanticismo no es un periodo de la historia (del arte, de la poesía, de la música o de la filosofía), sino cierto *estado del alma* o estado anímico que se manifiesta en obras de arte, cuyos creadores pueden situarse mucho antes de principios del siglo XIX y prolongarse hasta muy entrado dicho siglo. Lo que se ha dado en denominar el *nous* romántico es precisamente lo que constituye la esencia del Romanticismo y sólo después de buscar sus orígenes se entenderá la magnitud del fenómeno.²⁶⁹

Podemos extraer diversas consecuencias de ello. Si el Romanticismo no es una cualidad o una propiedad, ni siquiera un conjunto de rasgos estilísticos, sino una manera de ser, vivir e interpretar el mundo, entonces el sujeto no *es* un romántico, sino que *vive* románticamente. Es posible comprobar tal situación si revisamos los aspectos biográficos más relevantes de los artistas del periodo. No hay discrepancia entre arte y vida: la mayor parte de los creadores inscritos en dicho padrón, poseen una personalidad tan novelesca como su obra misma, lo que motiva la existencia de grandes mitos detrás suyo. Jóvenes trasgresores, bohemios, patriotas, excéntricos como Lord Byron, el aristócrata viajero que escandaliza a los integrantes de su clase con unas costumbres consideradas como “insanas”, pero que termina por ir, con pleno convencimiento, en los instantes de gloria, a morir a mitad de la lucha de independencia del pueblo griego;²⁷⁰ Federico Chopin, el genio incomprendido, en perpetuo destierro, alimentado por el amor de una mujer (Georges Sand) a todas luces trasgresora; la pareja de Percy y Mary Shelley, viajeros permanentes, colocados en un estado de pobreza que no agobia su genio creador;²⁷¹ Ludwig van Beethoven, enamorado eterno de una musa de nombre inconfesable; Víctor Hugo, en perpetua recriminación contra un emperador espurio; y tantos más...

En el caso de nuestro país, los expedientes personales de Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Juan Valle, Manuel Acuña, entre otros poetas, albergan igualmente

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁷⁰ *Vid.* el interesante libro de Gabriel Matzneff: *Lord Byron. La perversión diaria* (Tr. de Jordi Marfa); Barcelona: Laia (La aventura humana); 1987.

²⁷¹ Nigel Leask nos ofrece un animado cuadro sobre la vida y las relaciones personales de Lord Byron y los Shelley en: “El rumor del cuerpo” (Tr. de Carlos Chimal); en: *Biblioteca de México* (40); México: CONACULTA, julio-agosto de 1997, pp. 41-44.

una gran cantidad de incidentes que denotan la pasión interpuesta en sus actos personales.²⁷² Un solo dato puede atestiguar la intensidad con que cada uno toma la vida: la mayor parte de ellos no llega a cumplir los cuarenta años. El mito de la individualidad y el genio llega a tales extremos que aún los defectos físicos son elevados a la categoría de paradigma; más de un poeta mexicano cojeó falsamente para equipararse, cuando menos en el modo de caminar, a Byron, hecho que enaltece el sentido del humor mexicano.

La vida personal de los artistas del período podría constituir un expediente interminable para estudiar al Romanticismo *in vivo*; nos mostraría la actitud rebelde frente a los convencionalismos sociales, su inspirada existencia, su misticismo por la naturaleza, su afán por vivir de acuerdo con valores propios. Pero sería asunto de una investigación de otro carácter: sociología del arte, historia de las ideas o de la cultura, psicoanálisis del arte, etc.²⁷³ Sin excluir del todo esta perspectiva, quisiera centrarme aquí exclusivamente en las repercusiones de lo social en la poesía. Después de haberme aproximado a la manera en que el poeta mira y reflexiona acerca de su lugar en el mundo, quisiera observar el punto contrario: ¿Cómo mira la sociedad mexicana del siglo XIX al poeta romántico? ¿Cómo es evaluado su trabajo artístico? ¿Qué calificativos merece de parte de críticos, intelectuales y público lector? Tales interrogantes tienen que ver con el estatuto del poeta en la sociedad.

A continuación, me detendré en una serie de notas de crítica literaria, prólogos y estampas costumbristas que describen al poeta romántico mexicano. Quiero demostrar que en la apreciación del quehacer poético mexicano intervienen diversos factores: *históricos*, porque el proceso de adaptación de los postulados románticos es gradual. Conforme avance el siglo, la resistencia mostrada hacia un estilo literario considerado al inicio como europeizante, ajeno a nuestra configuración cultural, irá cediendo en la medida en que

²⁷² El primero, aristócrata pero de filiación liberal, conoce el destierro durante la dictadura de Antonio López de Santa Anna; el segundo, muere en el extranjero, solitario y envuelto en la añoranza; el tercero, ciego, es lapidado en las calles de Guanajuato por las fuerzas conservadoras; el último, en fin, pobre y solitario, termina suicidándose.

²⁷³ Para el contexto europeo, por ejemplo, son altamente sugerentes los trabajos de Paul Bénichou: *La coronación del escritor*; México: FCE (LEL); 1981 y *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*; México: FCE (LEL); 1984, ya que abordan las diversas alternativas que los románticos ofrecen a la cultura moderna. Actitudes y propuestas éticas tales como liberalismo, humanismo, herejía, utopía, nuevo cristianismo y otros más, hacen patente el papel subversivo de los románticos.

ciertos cánones adquieran prestigio y validación social. En no escasa medida, en tal proceso intervienen también criterios *políticos*: el papel intervencionista de Inglaterra, Francia y España durante los primeros cuarenta años de México como nación independiente, supone una actitud de rechazo a las innovaciones europeas por parte de ciertos sectores; esta reticencia sin embargo, será superada ampliamente cuando, más allá de la primera mitad del siglo, Víctor Hugo haga público su rechazo a la política intervencionista de Napoleón III en México, y proclame los indisolubles lazos entre Romanticismo y Liberalismo. Esta declaración detonará la adhesión franca de los intelectuales mexicanos, cuando el movimiento ya está declinando en Europa.

Justamente porque en el análisis del papel social del artista intervienen factores extraliterarios, me veo en la necesidad de hacer una acotación previa que considere las condiciones socio-históricas y políticas del país durante el siglo XIX. Para desentrañar con profundidad tales nexos, hay que escindir su estudio en diferentes fases. Así, José Luis Martínez define cuatro diferentes tonos culturales: el primero, de 1816 a 1836, caracterizado por la sobrevivencia de “formas aún dieciochescas y un débil neoclasicismo” en el que “aparece la literatura de combate o insurgente” y “se inicia tímidamente una nueva literatura en la que predominan los temas patrióticos, los primeros rasgos de color local y los planteamientos doctrinarios”; el segundo, de 1836 a 1867, donde “comienza a actuar la primera generación propiamente mexicana, [...] abunda la poesía, se inicia la novela sentimental y folletinesca, comienza a existir el teatro y se realizan empresas culturales considerables”; el tercero, de 1867 a 1889, signado por el fuerte “impulso nacionalista y la concordia que predica Ignacio Manuel Altamirano”; por último, de 1889 a finales del siglo, cuando “una nueva generación impone un cambio radical de tono y de ideas estéticas”: la generación modernista.²⁷⁴

²⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 1023-1025. Incluido también en: *La expresión nacional*; México: CONACULTA (CM); 1993.

Desde una perspectiva de la historia política y de las ideas estéticas, Fausto Ramírez propone también cuatro etapas para describir el arte del siglo XIX, ampliándolo unos decenios más, para considerar satisfactoriamente ciertas manifestaciones que anteceden y rebasan el siglo estudiado. Propone considerar el primero, de 1781 a 1821 como el periodo de las reformas borbónicas y la introducción del arte neoclásico; el segundo, de 1821 a 1857, caracterizado por la persistencia del neoclasicismo, la visita y producción de los artistas extranjeros y la imposición del proyecto cultural de la facción conservadora; el tercero, de 1857 a 1867, en el que adquiere singular importancia la impugnación liberal al proyecto conservador; finalmente, el cuarto período, de 1867 a 1921, en el cual el proyecto liberal se afianza, se incentiva el nacionalismo estético y se impulsa una actitud esencialmente ecléctica.²⁷⁵ Para los fines de una descripción mucho más exacta del Romanticismo mexicano, creo oportuno retomar este segundo criterio, añadiendo algunas acotaciones necesarias para entender la relación entre poesía y sociedad. Es justamente el estatuto social del quehacer literario lo que permite introducir variantes.

Me parece que entre las diversas artes, la literatura debe conquistar su propio prestigio social a través de una serie de combates que van desde la asimilación del canon académico, restringido a las “Nobles Artes”, según reza el título de la Academia de San Carlos, hasta la abierta irrupción social de los modernistas. Combates en el sentido literal del término, porque están expresados a través de controversias que se hacen explícitas en las preferencias de los editores para imprimir libros acerca de temas determinados, en las páginas consagradas a la literatura por los diarios, en los prólogos de los libros, en los poemas mismos, en la crítica, en fin, que ellos y sus autores reciben. El tono acre de que están investidas inicialmente, así como su paulatina moderación y, al fin, el franco entusiasmo que adquieren en el cierre del período estudiado, ilustran un progresivo triunfo de las letras sobre las armas y sobre el canon académico precedente, pero también el triunfo del escritor romántico por conseguir un estatuto y una valoración positivos dentro de la sociedad; todo ello implica una profesionalización paulatina del quehacer poético.²⁷⁶

²⁷⁵ “El arte del siglo XIX” en: *Historia del Arte Mexicano; op. cit.*, pp. 1216-1217.

²⁷⁶ Luis Mario Schneider estudia la polémica más destacada del Romanticismo, sostenida entre Ignacio M. Altamirano y Francisco Pimentel, pero hay otras más, como veremos a continuación. *Vid.* “El Romanticismo” en: *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*; México: FCE (Popular, 136); 1975.

Para constatarlo, propongo abordar el estudio del siglo XIX como escindido también en cuatro fases: la primera, de adopción del canon, misma que va desde 1781-1785, fecha en que es fundada la Academia de San Carlos, hasta 1826, en que por vez primera, una revista literaria mexicana (*El Iris*) menciona la existencia del Romanticismo como corriente estética y rebate enérgicamente sus postulados; el segundo, entre esa fecha y 1839, en que los intelectuales mexicanos discuten la conveniencia de adoptar modelos europeos, se produce la adhesión progresiva a la corriente romántica y se funda la primera asociación literaria signada ya por tales características (la Academia de Letrán); la tercera, de 1840 (fecha en que los defensores del casticismo literario libran el último combate público contra el Romanticismo) a 1869, fecha de publicación de *El Renacimiento*, la célebre revista dirigida por Altamirano y José María Esteva que marca el simultáneo triunfo de las ideas liberales y románticas; por último, de 1869 a 1873, año en que se produce el suicidio de Manuel Acuña, el último gran romántico mexicano y la consiguiente disolución de la Sociedad Literaria Netzahualcóyotl.

Habría que recordar que el lugar del poeta estuvo, durante la Colonia, confinado a la corte, en la que cumplía la función de ensalzar al poder del monarca y sus representantes.²⁷⁷ Numerosas muestras de literatura popular poseen un carácter transgresor y son, por ende, perseguidas, subrogadas de la cultura oficial. La lírica se nutre de temas y motivos estereotipados: el amor se sujeta a las estrictas reglas de la cortesanía.²⁷⁸ El trabajo poético se encuentra supeditado al fausto cortesano, a un grado tal que la escritura, plagada de emblemas y fórmulas estereotipadas, se convierte en un elemento más de los túmulos erigidos en honor del monarca hispano y los altos dignatarios eclesiásticos y de la administración colonial o como aval de los valores que sostienen el edificio colonial.²⁷⁹

²⁷⁷ Vid. entre otros, José Pascual Buxó: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*; Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.

²⁷⁸ Vid. José Pascual Buxó: “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía” en: Margarita Peña (Comp.): *Cuadernos de Sor Juana*; México: UNAM (Textos de Difusión Cultural); 1995, pp. 119-141.

²⁷⁹ Vid. Margo Glantz: “La razón de la fábrica: el discurso edificante” en: *Los discursos sobre el arte* (Memorias del XV Coloquio Internacional de Historia del Arte); México: UNAM, 1995, pp. 285-290.

Las Loas de Sor Juana constituyen un buen ejemplo de esa escritura cortesana.²⁸⁰ Apenas unos ejemplos escapan a la norma: quizás los más destacados sean Luis de Sandoval y Zapata (¿1618?-1671) y José Vasconcelos, “el negrito poeta” (¿1700?-¿1760?); el primero, por su carácter trasgresor, que hizo pasar desapercibida su obra durante varios siglos;²⁸¹ el segundo, por su extracción popular.²⁸² La predilección por la historia y, de manera especial, por aquellos temas relacionados con la teología o la religión, permiten demostrar la supremacía del canon metropolitano en los diversos géneros ensayados por los escritores de la Colonia.

Las innovaciones filosóficas y científicas que trae aparejadas el siglo XVIII, hoy conocidas bajo el nombre de La Ilustración, signarán la sociedad europea y, más tarde, repercutirán en América. Ellas reconocen, en primera instancia, la igualdad de los hombres ante la ley, así como la necesidad de un buen gobierno, orientado a conseguir la felicidad y el bienestar social, y a encauzar racionalmente los esfuerzos hacia el progreso económico. En el arte, dicha transformación se manifiesta como un deseo de “representar la naturaleza del hombre, los valores intrínsecos de la vida diaria y aun el goce de los sentidos”.²⁸³ Adquiere así importancia la enseñanza de las artes a través de una institución pública que aliente el estudio de los modelos clásicos y que reconcilie la habilidad manual —en apariencia, innata— con el discernimiento y el ejercicio continuos: el arte comienza a adquirir el rango de un estudio profesional aprendido en las Academias. A ello obedece la fundación de la Academia de San Carlos (análoga a aquélla creada por Luis XIV en el siglo XVII). El primer efecto de la Academia en el terreno social y estético tiene que ver con el prestigio social asignado ahora a sus discípulos:

²⁸⁰ Octavio Castro demuestra esa hipótesis en *El pensamiento político de Sor Juana*; Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

²⁸¹ *Vid. Obras* (Estudio y edición de José Pascual Buxó); México: FCE (Letras Mexicanas); 1986.

²⁸² La leyenda del Negrito poeta parece otra aportación del Romanticismo mexicano. Se trata de un personaje de extracción popular, celebrado por su ingenio excepcional. De hecho, la primera mención escrita del mismo la debemos a José Joaquín Fernández de Lizardi; en *El Periquillo Sarniento* [México: Porrúa (SC, 1), 1976, pp. 253-254] se introducen diversas anécdotas acerca del mismo. Sin embargo, su difusión más amplia se produce al amparo de esa tendencia hacia lo popular que caracteriza el gusto romántico. Véase: Simón Blanquel: *Calendario del Negrito poeta*; México: Imprenta de Tomás S. Guardia, 1855. Eduardo Matos Moctezuma abre la controversia en torno a su inexistencia en *El Negrito poeta mexicano y el dominicano ¿Realidad o fantasía?*; México: Porrúa (SC, 344); 1980.

²⁸³ Luis Martín Lozano: “El dibujo neoclásico francés en tiempos de cambio: La Academia del siglo XVIII al siglo XIX” en: *Arte de las Academias. Francia y México/ Siglos XVII-XIX* (Programa de la Exposición homónima); México: CONACULTA, 1999, p. 5.

La fundación de la Real Academia de las Tres Artes Nobles de San Carlos de la Nueva España, entre 1781 y 1785, marcó el inicio de un cambio esencial, a corto y a largo plazo, en la posición del artista en la sociedad y en la división de las tareas artísticas. Bajo las premisas del liberalismo y del mercantilismo que movían a las reformas borbónicas, los estudios profesionales que ofrecía la Academia permitieron a sus jóvenes discípulos modificar su condición de artesanos para convertirse en artistas e incluso aspirar a la obtención de un título a la conclusión de su carrera, como lo establecían los estatutos sancionados por el rey.²⁸⁴

Fuente de prestigio y de valor social, los dictados de la Academia tienden a sobrestimar los modelos clásicos, considerados como quintaesencia de civilización y progreso. La importación de libros, lienzos y esculturas de Europa y la reproducción continua de tales modelos constituye la base del academicismo, entendido como una tendencia estética que reconoce la existencia de paradigmas, normas, jerarquías y géneros inspirados en la antigüedad clásica. La influencia de las artes nobles, sin embargo, se extiende a todos los ámbitos de la vida cotidiana, y se prolongará temporalmente más allá de mediado el siglo XIX.²⁸⁵ Quizás uno de los ejemplos del género poético supeditado a las artes nobles lo represente el conjunto de poemas compuestos a propósito de la erección de la estatua ecuestre de Carlos IV en el Zócalo de la Ciudad de México;²⁸⁶ esa subordinación del prestigio social de las letras ante las artes manuales parece ensombrecer —salvo

²⁸⁴ Angélica Velázquez: “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en: Gustavo Curiel *et al.*: *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*; México: Fomento Cultural Banamex/ CONACULTA, 1999, p. 155.

²⁸⁵ Fausto Ramírez refiere la extensión del modelo neoclásico a las artes restantes incluso más allá de obtenida la independencia: “El cambio estilístico propiciado oficialmente introdujo también en el contexto novohispano una novedosa conciencia de la importancia de las cualidades estéticas específicas de las formas, en relación con el estilo en boga. [...] Ahora si importaba ajustar las obras a los principios estéticos que a la sazón regían, y acatarlos rigurosamente. De ahí la significación cardinal concedida a la Academia, supuesta depositaria del “buen gusto” moderno, y la función que llegó a desempeñar sancionando y regulando la calidad de la producción propia y ajena. Desde este momento quedó fijado el papel vertebrador que tendría en el desarrollo del arte decimonónico” “El arte de la afirmación nacional” en: *Historia del arte mexicano* (Vol. 9); *op. cit.*, pp. 6-7. En relación con las jerarquías de prestigio social en las artes, *vid.* también, en el mismo volumen: Sonia Lombardo de Ruiz: “Las Reformas Borbónicas y su influencia en el Arte de la Nueva España” (especialmente pp. 38-40). Sobre la importancia de la Academia de San Carlos en el desarrollo artístico de México, *vid.*: Luis-Martín Lozano (Coordinador): *Arte de las Academias, op. cit.*

²⁸⁶ José M. Beristáin *et al.*: *Cantos de las Musas mexicanas con motivo de la colocación de la estatua ecuestre de bronce de nuestro augusto soberano Carlos IV*; México: Imprenta de Ontiveros, 1804.

excepciones honrosas, como las que nos ocupan— el panorama literario desde finales del siglo XVIII hasta el advenimiento del Romanticismo.

A pesar de la supremacía concedida al arte académico, ya desde los primeros años del siglo XIX se encuentra en germen su transformación. La carencia en nuestro continente de un movimiento ilustrado sólido, permite la conformación de un gusto ecléctico, en el que conviven influencias barrocas, neoclásicas y rasgos que, de manera progresiva, apuntan hacia el Romanticismo. Un grupo de sacerdotes provincianos —algunos de ellos participaron en el certamen antes mencionado— sienta las bases de tal irrupción. Escasamente estudiados, los poetas que integran la *Arcadia Mexicana* hacen suyo el Academicismo y lo trasladan a la literatura. Francisco Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809), Anastasio María de Ochoa y Acuña (1783-1833), José María Villaseñor (¿?-¿?), Mariano Barazábal (1772-1807), José Miguel Guridi y Alcocer (1763-1828), entre otros, reunidos en torno al *Diario de México*, su órgano de difusión, constituyen la primera de muchas asociaciones literarias del siglo XIX.²⁸⁷ Aquellos fingidos pastores, escudados en raros y poco eufónicos nombres, producen una literatura que suena artificial si consideramos que se produce en el periodo de crisis del sistema colonial. Quienes los han estudiado se explican la búsqueda de aquel edénico mundo como impulso de escape ante una cultura urbana, impregnada de normas estrictas.²⁸⁸ El corro de pastores y zagalas ingenuas, en trance de conocer el amor a mitad de parajes ilusorios, sin embargo, cedió paso a un tono acentuadamente erótico que se fue alejando de la idealización académica. Los últimos poemas de fray Manuel Martínez de Navarrete, mayoral de aquel fingido cortejo, y aun aquellos de corte religioso que José Manuel Sartorio dirige a la Virgen

²⁸⁷ Para un estudio más profundo, *vid.* Alicia Perales Ojeda: *Asociaciones literarias mexicanas Siglo XIX*; México: Imprenta Universitaria, 1957, pp.32-35 [También en México: UNAM (IRS), 2000]. Una muestra representativa de su producción poética se encuentra antologada en: Justo Sierra *et al.*: *Antología del Centenario* (2 Vols.) (Edición facsimilar); México: SEP/Cultura, 1985.

²⁸⁸ Luis Miguel Aguilar, “Árcades e insurgentes: la poesía mexicana 1800-1839”; *op. cit.*, especialmente pp. 13-62; María del Carmen Pérez Hernández: *La Arcadia de México. La primera asociación literaria del país*; México: Universidad Pedagógica Nacional (Educación, 7); 1996.

María, nos invitan a considerar que el Romanticismo acusaba ya su presencia en los poetas de la *Arcadia* mexicana, a través de ciertos rasgos amorios desde el despunte del siglo.²⁸⁹

El segundo periodo del proceso, caracterizado por la búsqueda de autonomía del arte poético respecto de las restantes artes, se inicia a escasos años de consumada la independencia; los sucesos más relevantes del mismo giran en torno a la difusión del Romanticismo y su consolidación como paradigma estético. José María Heredia es también precursor en las tareas de edición y de crítica literaria, al editar las primeras publicaciones periódicas mexicanas que difunden creación literaria y discuten las nuevas teorías. *El Iris. Periódico crítico y literario*²⁹⁰ (México: 1826), órgano informativo en el que colaboran también los italianos Claudio Linatti y Prevost (1790-1832) y Florencio Gally (se ignoran sus datos de nacimiento y muerte), constituye “el primer pilar de nuestra prensa literaria del siglo XIX”.²⁹¹ Por tal motivo, Heredia, es uno de los introductores de la literatura romántica en México.²⁹² A guisa de ejemplo, el artículo que aparece en el cuarto número (sábado 25 de febrero de 1826), hace una semblanza biográfica de Lord Byron:

Algunos han pretendido persuadir que debe su celebridad á su rango distinguido y á su carácter novelesco más que al mérito real de sus escritos. Pero no somos de esta opinión: sus poesías, sin tener los requisitos que los críticos escogen para llamarse clásicas, tienen un mérito singular é indisputable, sacado de la sensibilidad profunda de su corazón y del fuego de su fantasía. Los objetos de sus descripciones, en general orientales, se presentan en sus versos mágicos con los mismos colores vivos y brillantes con que se retrataron en su imaginación encendida. Los afectos que presta á sus personajes son de aquellos que solo salen de su corazón sensible, generoso, y abrumado y agriado por el infortunio y la injusticia de los hombres. Se dice que Byron vivió atormentado por disgustos domésticos, y las poesías en que se refiere á ellos son acaso las mas

²⁸⁹ Menéndez y Pelayo advierte en su poesía amoriosa, y en particular en sus *Ratos tristes* “cierto fervor melancólico, que es como tibia aurora del sentimiento romántico”; cfr. el prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos* (vol. I).

²⁹⁰ Heredia [1988]; *op. cit.*

²⁹¹ *Op. cit.*, p. xxiii.

²⁹² “Su cultura neoclásica, unida a su conocimiento de los nuevos autores, hicieron de él un guía ideal en la etapa de desorientación que México atravesó durante los primeros años de su vida independiente [...] (pero) la formación académica de Heredia no le impidió gustar de la literatura fundada en la sensibilidad y la fantasía”; *op. cit.*, p. xviii.

interesantes. Reina en ellas un abandono, una ternura melancólica, un sentimiento de injusticia tan verdadero y tan profundo, que al leerlas nadie puede ser indiferente á los dolores del poeta. Sin duda estas desgracias dieron á sus obras el tono de misantropía que en general reina en ellas, y agitaron su espíritu en término de hacerle insufrible la permanencia en su patria.²⁹³

Se ha repetido con insistencia que Heredia (como Bartolomé de Olmedo o Andrés Bello) tiene una formación neoclásica; sin embargo, la actualidad de sus lecturas en un momento histórico en el que la circulación de las novedades bibliográficas ofrece tantas dificultades, así como las diversas experiencias a que ha estado expuesto (exilio, desarraigo, orfandad, estar consciente de la necesidad de una transformación social, etc.), aunadas a una estricta formación de espíritu clásico y humanista, según atestiguan varios de sus contemporáneos, conforman en él un criterio sólido. Quizás sea ésta una de las ventajas de la liberalización en el uso de la imprenta, que México conoce a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y que explica también el otro caso fundacional de la narrativa mexicana: José Joaquín Fernández de Lizardi.

A pesar del limitado número de alfabetizados, la ejecución colectiva, social, de la lectura extiende sus beneficios no sólo entre las clases ilustradas. Sin la apariencia formal del libro, tal y como lo concebimos actualmente, circulan de manera profusa revistas, folletos, pliegos y calendarios²⁹⁴ en los que, a la par del santoral, la polémica de corte político y doctrinal, las “informaciones útiles” (recetas de cocina, consejos, datos astronómicos, etc.) y las novedades (moda, avisos publicitarios) se insertan las primeras composiciones poéticas o los breves e incipientes experimentos de la cuentística propiamente “mexicanos”.²⁹⁵ Las publicaciones creadas y dirigidas por Heredia (las revistas literarias *El Iris* (1826), *Miscelánea* (1829-1832), *Minerva* (1833),²⁹⁶ y el diario *El Argos* (1826)) tienen tal carácter: discuten la problemática política que vive el país, pero

²⁹³ *Op. cit.*, pp. 27-28.

²⁹⁴ Un estudio profundo acerca del tema es desarrollado por Isabel Quiñones: *Mexicanos en su tinta: Calendarios*; México: INAH (Obra diversa); 1994.

²⁹⁵ *Vid.*, entre otros: María del Carmen Ruiz Castañeda: “Revistas literarias del siglo XIX” en: *Fuentes humanísticas* (4:8); México: UAM, septiembre de 1994.

²⁹⁶ Heredia: *Minerva. Periódico literario* (Edición facsimilar) (Presentación, notas e índices de María del Carmen Ruiz Castañeda); México: UNAM (NBM, 26); 1972.

también traducen y reseñan a los autores europeos más recientes y, lo que es más importante para nuestra literatura, publican a nuestros jóvenes escritores.

En *El Iris* se encuentra la que quizás sea la primera nota de crítica literaria publicada en México; está dedicada a Joaquín María del Castillo y Lanzas (1801-1878), a quien he citado en páginas anteriores. Por aquellos años, Castillo había fundado en el puerto de Veracruz el primer periódico del México independiente, titulado *El Mercurio*, y fungía como redactor de una revista omniscia, *La Euterpe*, que incluía los ejercicios literarios de noveles poetas porteños inclinados a la escritura. Sin duda, el interés que suscita en él la cultura le convierte en vendedor de suscripciones de *El Iris* en el puerto de Veracruz, situación que no le pone a salvo de la pluma de Heredia. Habiendo remitido a éste sus ejercicios literarios, especialmente el poema “Serafina de la Selva”, se convierte en el primer poeta mexicano de quien se ocupa un crítico literario. Para mostrar de manera detallada el tono áspero de la nota, la transcribiré *in extenso*:

El cuadernito que tenemos a la vista contiene algunos extractos de un poema en cuatro cantos, titulado **Serafina de la Selva**. A la verdad que desearíamos contener en los jóvenes la manía de contarnos con mas ó menos felicidad sus aventuras amorosas, que por la mayor parte solo producen lo que los ingleses llaman **scholl-boy's poetry**- [...] El autor de este artículo debe confesar con candor que no está exento del mismo defecto, y que en la edicion de sus Poesias se dejó llevar por los impulsos de su corazon, mas bien que por las reglas de la crítica. Empero, no por eso aprobará en otros lo que censura en sí. [...] El lenguaje está muy lejos de ser puro. La fraseología es en muchos trozos afrancesada, y no faltan palabras tan impropias como **esplendorosa, vulnerantes, engrabados, fureza, blandurosa, &c**, que se conoce son hijas de una admiración escesiva á la escuela de Cienfuegos.²⁹⁷

Heredia critica al bisoño poeta por incorporar galicismos y neologismos cuya presencia sólo podía justificarse a partir de exigencias métricas o de la rima. El asunto está —dice Heredia— en ser un buen poeta, no un mal rimador. Hay sin embargo, una expresión que

²⁹⁷ *Op. cit.*, Vol. II, pp. 82-83.

resulta clave para entender el lugar del Romanticismo en su poética; asegura que el buen poeta nunca debe “dejarse llevar por los impulsos del corazón”. Citado frecuentemente como uno de los primeros escritores de inclinación romántica, la medida de su contención en el terreno de la crítica literaria resulta, sin embargo, sintomática de cierto énfasis en el nivel de la expresión, que es característico de otros críticos de la época; tal criterio aparecerá nuevamente en las notas de Justo Gómez de la Cortina (1799-1860). Luego, Heredia asegura que tales procedimientos son propios de la moda literaria (perceptibles en la emulación de los poemas de Nicasio Álvarez de Cienfuegos), en los que el poeta atiende más a la rima que a la expresión, lo que anula su creatividad. La afición al neologismo o a la rima forzada, sin embargo, será una marca extensiva a otros poetas; pero... ¿esa frecuencia no invitaría a considerarlo, en una segunda posibilidad interpretativa, como un intento romántico de romper los límites impuestos por el lenguaje a la expresión poética?²⁹⁸

Apenas concluida la segunda década del siglo, el Romanticismo mexicano cuenta ya con buen número de adeptos, pese a que la crítica se convierta, en ocasiones, en abierta invectiva. La discusión está inserta en un marco más amplio, a saber: ¿La cultura, y por ende, la literatura nacionales, deben tomar en consideración los modelos europeos o, por el contrario, deben mantener su casticismo? La segunda nota de crítica literaria que conozco está signada por esta interrogante inicial y tiene como protagonista a una de las figuras más curiosas del periodo: el polígrafo y diplomático José Justo Gómez de la Cortina. Por su extracción aristocrática, el Conde de la Cortina se educó en España, donde alternó socialmente con los grandes poetas de la época (Manuel José Quintana, Gallego, Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, entre otros) y, al volver al país, se convierte también, como Heredia, en impulsor de la literatura. A diferencia de aquél,

²⁹⁸ “Evidentemente, en lo que tiene que ver con el léxico, el Romanticismo es también el primer paso moderno revolucionario, ante el cual sólo cabría invocar la agudeza y el ingenio barrocos [...] El Romanticismo, que propone una nueva visión del mundo, trae consigo por consiguiente un conjunto de unidades y campos léxicos novedosos o cuando menos reestructurados sobre los preexistentes de uso distintivo neoclasicista [...] Un factor de primer orden, puesto muy en uso por los prerrománticos y que también se dejó sentir en el Romanticismo como resultado de sus propósitos de liberación estética y lingüística, estriba en la creación de neologismos.” Pedro Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*; Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15); 1988, pp. 138-139.

empero, el Conde ejerció desde las páginas de *El Zurriago literario* un tipo de crítica en la que es notorio el criterio de autoridad.

En el número 544 de *El Siglo XIX*, José María Esteva había publicado, con dedicatoria a Guillermo Prieto, el extenso poema titulado “La orgía”,²⁹⁹ que posee como trasfondo una reprensión acerba contra las clases privilegiadas por su actitud indiferente ante la desdicha de los desheredados, temática romántica por excelencia, con fuertes vínculos político-sociales. Asegurando que sus invectivas tenían un trasfondo lógico y gramatical, el Conde cuestiona el poema desde el punto de vista ético. Más agresiva es, sin embargo, la reseña con la cual saluda la aparición de *El Año Nuevo de 1837*,³⁰⁰ volumen compilado por Ignacio Rodríguez Galván donde se recogen los trabajos iniciales de la Academia de Letrán,³⁰¹ el primer cenáculo literario decididamente romántico. Se trata de un folleto de 42 páginas, impreso por Ignacio Cumplido, y que se denomina *Ecsamen crítico de algunas de las piezas literarias contenidas en el libro intitulado el Año Nuevo*, de escasa circulación pero de gran impacto. Justo Gómez revisa minuciosamente los textos ahí incluidos, poniendo en evidencia el sentido global, la coherencia lógica y gramatical, la excelencia estética de los asuntos tratados y su pertinencia ética. No hay autor que salga bien librado.

La respuesta debe aguardar hasta la edición del segundo anuario de la Academia. En las primeras páginas de *El Año Nuevo de 1838*, dos notas hacen patente el desagrado que produjeron las apreciaciones de don Justo. En efecto, en el anverso de la portada, se inserta la siguiente cita de Malon de Chaide:

²⁹⁹ *El Siglo XIX*; (2ª. Época); (II:544); México, 3 de junio de 1843. Jorge Ruedas de la Serna consigna como fecha el 22 de mayo. Vid. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*; México: UNAM (IRS); 1996, p. 59, nota 4. El poema está incluido en: *Poesías de don José María Esteva*; Veracruz: Imprenta de J. M. Blanco, 1849, pp. 186-196.

³⁰⁰ Ignacio Rodríguez Galván *et al.*: *El Año Nuevo de 1837* (Edición facsimilar) (Estudio preliminar de Fernando Tola); México: UNAM (IRS), 1996.

³⁰¹ Asociación literaria fundada en 1836 e integrada por escritores de la talla de Guillermo Prieto, José María y Juan Nepomuceno Lacunza, Manuel Tossiat y, posteriormente, Ignacio Rodríguez Galván, quien fungirá como editor de los citados anuarios.

Digo, pues, que ai hombres, que con no ser ellos para nada.... Toman por oficio decir mal de todo aquello que no va medido con su grosero juicio. Tienen otra cosa rara, digna de tales sujetos, i es: que si oyen algo fuera de lo que ellos han leído en quatro autores de Gramática, lo asquean tanto, i lo burlan, i mofan de tal suerte, como si solo aquello, con que ellos han desayunado su entendimiento, fuese lo cierto, i de fe, i lo demas fuese patraña i sueño. Bien sé, que el ingenio humano no se contenta de una manera, ni con las mismas cosas; i así de lo que á unos parece bien de eso mismo murmuramos otros, i aquellos admiran, i engrandecen, lo que estos abominan, i burlan.³⁰²

La siguiente página, abre con un comentario breve de la redacción, según el cual:

El primer número de esta obra publicado en 1º de enero de 1837, ha sido objeto de alabanzas i de críticas: las primeras nos han servido de estímulo, las segundas, en cuanto han sido justas i decentes, de leccion.³⁰³

Pero ello no habría pasado de lo anecdótico, si Rodríguez Galván, a la sazón editor de los volúmenes, no hubiese inserto una extensa nota, fechada el 19 de octubre de 1837, que resulta especialmente relevante para nuestro tema. Se trata del ensayo titulado “Un coplero mexicano del siglo XIX” que, en un tono oscilante entre la seriedad y la ironía, responde con firmeza al Conde de la Cortina. En primer lugar, explica el término “coplero”:

Al adoptar la palabra coplero en vez de poeta, no se crea que es por afectacion o pedantería, sino porque la delicada edad, en que por desgracia vivimos, no puede sufrir frase alguna que no esté en su rigurosísima significacion; i como tiene oídos tan finos que

.....*convulsión padece*
con el silabizar de Garcilaso,
¡tan delicado tímpano es el suyo!

³⁰² Ignacio Rodríguez Galván: *Año Nuevo 1838* (Edición facsimilar, vol. II); México: UNAM (IRS); 1994, p.

II.

³⁰³ Rodríguez Galván, *op. cit.*, p. III.

No puede tolerar que se bautizen con el pomposo título de poetas, hombres que no han podido mover los corazones de nuestra generación, porque tampoco los movería Cervantes ú Homero; porque leer una composición métrica a un sábio de nuestro país i de nuestro siglo es lo mismo que írsela a recitar al Popocatepetl.³⁰⁴

Pasa a continuación a describir el éxito económico y la popularidad que reciben los artistas europeos y los contrasta con la situación del poeta mexicano, asediado por la miseria, cercado por la maledicencia, obstaculizado en su trabajo por una crítica que se ceba malévolamente sobre él. El cuadro que Rodríguez Galván pinta, parece oscilar entre el humor y la ironía:

...es un hombre sensible, desgraciado: su destino le ha impelido a escribir coplas: en ellas encuentra su único consuelo, su placer, su enagenamiento: cuando él escribe pinta sus infortunios, i al pintarlos siente el placer de un viajero que relata sus aventuras, de un soldado que recuerda sus campañas. Además, desea la gloria; decir que la desea, no es decir que la consiga: ansía un laurel en su cabeza; mas ve que aun no le ciñe; entonces se anima, olvida el mundo i sus padecimientos: solo piensa en la gloria: ¡sublime pasión!³⁰⁵

El retrato que el redactor hace de su personaje, está de acuerdo con el estereotipo actual del poeta romántico (idealista, incomprendido, enfebrecido por la creación poética, desfalleciente, desesperado) y halla correspondencia con una estampa de la que hablaré más tarde. De todos esos rasgos, deseo poner énfasis en su relación con la sociedad:

El coplero querria huir de la sociedad que detesta; porque los demas hombres no simpatizan con él, porque elogian i palmorean a un raquíico repentista que, con la ropa en la mano, arroja bocanadas de disparates a una turba necia e incivil; i en fin, porque a él le mofan, i le atormentan, i le desesperan. Quisiera esconderse en una

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 147. No podía haber alusión más directa al Conde de la Cortina, pues recientemente había publicado una nota en *El Siglo XIX* dedicada al poeta castellano. Véase: "Garcilaso" en: *Poliantea*; México: Imprenta Universitaria, 1943. Pp. 112-116.

³⁰⁵ Rodríguez Galván, *op. cit.*, p. 155.

caverna; pero se contenta con permanecer en su retiro: allí, por mas que se afanen los hombres, no le pueden impedir que se embriague de placer; que vuele a otro mundo que no es el de los mortales...³⁰⁶

El cuadro pintado por Rodríguez Galván es una respuesta irónica contra los modelos hispanizantes que propone el Conde de la Cortina, cuyo criterio dice estar apoyado en la lógica y la gramática. La alusión a Cervantes y, sobre todo, a Garcilaso así lo confirman. En adelante, el retrato físico y moral del poeta romántico resulta bastante elocuente, ya que habla del menosprecio con que una sociedad escasamente ilustrada mira al artista. Más adelante, tendré oportunidad de volver al tema. Si miramos hacia el presente, nos parece que el retrato del *coplero* introduce un tópico que vamos a encontrar con cierta frecuencia en el periodo y que, hasta ahora, ha sido poco estudiado en el contexto mexicano: el malestar del poeta frente a la sociedad.³⁰⁷

En síntesis, en el ambiente intelectual de México de 1838, es perceptible la pugna entre hispanistas y nacionalistas descrita por Schneider,³⁰⁸ misma que evidencia la discusión pública de los postulados románticos, en contraposición con el canon heredado del periodo colonial. Me parece, sin embargo, que la diferencia entre un bando y el otro se va diluyendo progresivamente. Coincido con Fernando Tola cuando afirma:

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 157.

³⁰⁷ El tópico es desarrollado, entre otros, por Tomás Ruiseco: "El canto de un suicida" en: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1852. Pp. 120-124; José Rivera y Río: "El poeta y la noche" en: *Obras poéticas de José Rivera y Río*; México: Tipográfica de Andrés Boix, 1857, pp. 141-144; Ramón Isaac Alcaraz: "El poeta" en: *Poesías de Ramón Isaac Alcaraz*; México: Imprenta de I. Cumplido, 1860, pp. 83-96; Julián Montiel: "El poeta y la creación" en: *Flores y lágrimas: poesías*; México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1861, pp. 107-110; Aurelio L. Gallardo: "El poeta" en: *Nubes y estrellas. Composiciones poéticas*; Guadalajara: Tip. Económica de Luis P. Vidaurri, 1865, pp. 71-73; y Emilio Rey: "A un bardo" en: *Poesías*; México: Tipográfica de Neve, 1868, pp. 135-137.

³⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 71-119. También Ángel Rama apunta los rasgos más relevantes de la controversia; sin embargo, considera que su génesis es de índole generacional, no política: "La polémica neoclásicos-románticos fue, como he dicho más de una vez, una típica discusión de familia, *i. e.* un debate dentro de una clase social que era la exclusiva propietaria de las letras y la educación: los hijos discreparon de los padres en una primera demostración de la ruptura generacional que la civilización burguesa había aportado al mundo occidental como un mecanismo identificado con su dinámica y su progreso". *Vid.* "Autonomía literaria americana" en: *La crítica de la cultura en América Latina* (Selección y prólogo, Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez); Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 119); 1985, p. 73. José Luis Martínez, siguiendo a Moisés González Navarro, considera ambos factores al correlacionar postura política y rango generacional: liberal-juventud y conservador-vejez; indica, además, la existencia de excepciones. *Vid.* "México en busca de su expresión"; *op. cit.*, pp. 1019-1020.

...en México, y concretamente en la Academia de Letrán, habían dos posiciones extremas: la llamada “clásica”, que correspondía a personas con una preparación más profunda, más amplia, más educada y más discreta; y la llamada “romántica”, que era más espontánea, más subjetiva y más contundente. Pero en el fondo de los dos grupos, y como base poética, se hallaba un tenue romanticismo, como el de Pesado o Carpio, o uno exacerbado, como el de Rodríguez Galván -que además era bastante exclusivo: ¿tendremos que hacer referencia al lugar común de la tan famosa y mentada discreción mexicana?-, y uno temático, como podría ser el de Fernando Calderón. Pero todos, eran románticos. Desde 1836 y hasta la llegada de los modernistas, no hay un poeta mexicano que no tenga influencia romántica. **Ahora, si me dices que lo romántico es la exageración, el sentimentalismo extremo, el desgarrarse las ropas y llenar las obras de muertos, venganzas y amores frustrados, entonces tendremos que replantearnos el significado y la definición del romanticismo.**³⁰⁹

No creo, sin embargo, que la falta de distinción entre una y otra escuelas obedezca a desconocimiento por parte de los escritores. A estas alturas del siglo, con la tarea de divulgación que periódicos y revistas literarias han realizado acerca de los modelos europeos, en México eran ampliamente conocidos los postulados del Romanticismo.³¹⁰ Los integrantes de la Academia de Letrán, del Liceo Hidalgo, y más tarde del Ateneo Mexicano (las primeras asociaciones literarias del país), dedican especial atención a la reflexión estética. Tales asociaciones dieron a conocer, por ejemplo, el célebre prólogo al *Cromwell*, identificado extensamente como *Manifiesto Romántico*.³¹¹ No tardarán nuestros escritores en reaccionar vivamente a favor o en contra de las tesis ahí formuladas. Destacaré solamente los planteamientos de dos de ellos, por su proximidad temática con esta sección. El primero es José María Lafragua (1813-1876), encargado de leer aquel conocido texto de Hugo en la sesión inaugural del Ateneo Mexicano, en 1844. Con aquella lectura como trasfondo, Lafragua aseguraba que:

³⁰⁹ Fernando Tola de Habich: “Prólogo: Diálogo sobre los *Año Nuevo* y la Academia de Letrán” en: *El Año Nuevo de 1837, Op. cit.*, p. lxi. *Énfasis mío.*

³¹⁰ Baste revisar los índices de las principales revistas literarias mexicanas para confirmar el intenso interés que suscitan Byron, Hugo, Lamartine y Schiller entre redactores y lectores.

³¹¹ Véase: Víctor Hugo: *Manifiesto Romántico* (Traducción de Jaume Melendres; Introducción de Henri de Saint-Denis); Barcelona: Península (Col. Nexos 37); 1989.

Dos genios, [...] Madame Staël y Chateaubriand, en el cementerio de pueblos, sacerdotes y reyes, entre los escombros de la tribuna, de los tronos y de los altares, pulsaron la lira de los bardos cuando aún sonaban los ecos de los clarines, y fueron en el mediodía los heraldos de la actual literatura, cuyo primer acento había sido pronunciado por los labios del Dante. El norte, desbordado por la segunda vez para destruir un imperio, introdujo con la restauración su propia escuela, que extraña a las influencias y vicisitudes de la latina y de la árabe, había ya bajo las nieblas de su cielo y entre la nieve de sus montañas, inspirado los gigantescos y sublimes pensamientos de Klopstock, de Schiller y de Göethe en Alemania; de Shakespeare, de Milton, de Byron y de Walter Scott en Inglaterra.³¹²

Sin embargo, luego de admitir a tales escritores como modelos, culmina su razonamiento con una encendida crítica:

Cuanto más viva es la sensibilidad, menos activo debe ser el remedio: cuanto más profunda es la inteligencia, más fuerte debe ser la impresión; porque en el primer caso basta la dulce voz de los afectos: en el segundo se necesita el grito aterrador de las pasiones. Se necesita sacudir violentamente la máquina social, para que sus resortes, enmohecidos por la helada indiferencia, vuelvan a ponerse en movimiento, y los seres inteligentes sean también a lo menos por un momento seres sensibles. Lejos estoy de aprobar las exageraciones del romanticismo.³¹³

Líneas adelante, define de manera concreta su desavenencia, contrastando la función de la historia y de la literatura; ahí se pronuncia por un tipo especial de esta última, cuyas funciones sean:

Refiera ésta [la historia] en hora buena los acontecimientos tales como hayan sido; pero guárdese mucho aquélla [la literatura] de acabar de corromper el corazón al expresar el pensamiento de la sociedad. Pinte a ésta sin exagerarla: forme un cuadro de las costumbres para mejorarlas; y por entre los recuerdos de lo pasado

³¹² En: "Carácter y objeto de la literatura" en: *El Ateneo Mexicano* (Vol. 1); México: 1844. Reproducido por: Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 73. Nótese que en el padrón romántico se encuentran insertos también Dante, Shakespeare y Milton.

³¹³ *Ibid*, pp. 73-74.

y los ejemplos de lo presente deje columbrar al hombre una esperanza de felicidad para el provenir.³¹⁴

Hay una nueva objeción contra el romanticismo y ahora el criterio es temático. No es ya la contextura estilística de los poemas, sino el asunto que tratan (la exageración en las pasiones), lo que se convierte en materia de discusión.

Como contraste, un escritor coetáneo, Luis de la Rosa (1804-1856), sanciona positivamente lo que Lafragua ha puesto en entredicho. Ateneísta, como aquél, la disertación “Utilidad de la literatura en México”,³¹⁵ del intelectual zacatecano, asegura que:

Mientras el hombre tenga afectos y vivas conmociones, mientras las pasiones despedacen su corazón, mientras su espíritu perciba las bellezas de la naturaleza, mientras la virtud excite entusiasmo, la beldad amor, la amistad un cariño ardiente y fraternal, el valor admiración, la fama alabanzas y la gloria aplausos y esperanza de inmortalidad en la memoria de los hombres y, en fin, mientras el género humano no cambie de organización y se abata hasta el nivel del asno y del caballo, en los que no hay entendimiento, la poesía será necesaria al hombre para describir los portentos de la naturaleza, para entretener las penas del corazón y aliviar sus dolores con plácidas ilusiones y con delirios halagüeños, para desahogar sus afectos, para pintar los estragos de las pasiones y, en fin, para enseñar la virtud en un lenguaje que podemos llamar divino, porque no es dado usar de él sino a aquel a quien Dios ha dotado de imaginación y sobre quien ha derramado su inspiración como un raudal de fuego, como una lluvia de luz, como un soplo de amor que vivifica a nuestra alma, la agita y la enardece.

Descripción tan entusiasta habla del convencimiento del autor en torno a una corriente estética que reivindica la pasión. Corresponde con mayor propiedad, empero, a Francisco Zarco (1829-1869) ofrecernos la versión idealizada del poeta romántico. Un breve artículo con fecha de escritura de 1851, pero publicado en *El Presente amistoso* al año siguiente,

³¹⁴ *Ibid*, p. 74.

³¹⁵ En: *El Siglo XIX*; México: 20 y 21 de julio de 1844; también: Luis de La Rosa: *Obras I. Periodismo y obra literaria* (Recopilación, prólogo y notas de Laura Beatriz Suárez); México: UNAM/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996. Reproducido en: Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 97.

constituye una lección de historia de la literatura que tiene como finalidad ensalzar la figura del poeta. La apología parte de considerarlo como superior al resto de la humanidad entre otras razones, porque:

En su frente brillan purísimas las luces del genio, sus miradas son de fuego, el entusiasmo se pinta en su semblante. Ninguna inteligencia como la suya tiene facilidad para comprender grandes verdades: la naturaleza es para su mente una rica y elocuente revelación; las flores y las cascadas; las aves y los torrentes; las montañas y el rayo, hablan al poeta en un idioma sublime que sólo él comprende. El poeta pasa por la sociedad como un ave perdida, suele seducirla o estremecerla con sus cantos; pero atrevido y valiente la arranca su careta, la revela su espantosa deformidad, e impasible desprecia el odio y la persecución insensata de sus contemporáneos porque comprende que es grandiosa su misión, que no viene al mundo a halagar las pasiones, ni a inclinar su frente a los errores, sino a ensalzar la verdad por desagradable que sea a los que la escuchan.³¹⁶

Para probar tal hipótesis, Zarco describe lo que desde su punto de vista, ha sido tarea del poeta a lo largo de la historia y en el momento presente. Según él, se trata de un sujeto:

que comprende y adora lo bello, que es el intérprete fiel de la naturaleza, que en alas del espíritu se eleva a la morada de los arcángeles, que produce blandas emociones, que hace palpar de ternura el corazón, que reanima la esperanza y la fe, que canta el valor y el heroísmo, que condena a los tiranos, que revela a la sociedad la causa de sus males...³¹⁷

Sin embargo, pese a desempeñar un papel casi mesiánico, su vida está asociada con el sufrimiento y la carencia:

este ser privilegiado, con su inteligencia superior, con su imaginación de fuego, con su culto por todo lo grande, es casi siempre desgraciado porque jamás encuentra realizados sus deseos, o porque no halla lo que anhela con afán: un poco de amor, un poco de gloria... [...] El vate siente latir su corazón, anhela la relación

³¹⁶ “El poeta” en: *Escritos literarios* (Selección, prólogo y notas de René Avilés); México: Porrúa (sc, 90); 1980, p. 219.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

sublime del espíritu, los goces purísimos del alma, y sólo halla indiferencia, o necia estimación.³¹⁸

Luego del túmulo erigido en su entorno, inicia un recorrido por las temáticas que ellos abordan, lo que convierte tal sección en un repertorio de alusiones a los autores románticos, europeos y mexicanos, que considera destacados. Entre los primeros, alude a Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, Manuel José Quintana, Lord Byron, entre otros. De los mexicanos, está Carpio a la cabeza, seguido por Pesado, Rodríguez Galván, Marcos Arróniz, Francisco González Bocanegra, Fernando Calderón, Guillermo Prieto, entre otros. El artículo culmina con una imagen plenamente romántica del poeta:

El poeta siente con vehemencia; sin sentimiento no hay poesía. Ésta es el eco, la expresión de las pasiones y del entusiasmo, expresión que no imitarán jamás las almas frías, como no se imita la voz del océano, ni de las cataratas espumosas. Nunca la frente del poeta se inclina humilde ante el tirano; nunca las cuerdas de su lira lo arrullan blandamente, sino que, por el contrario, despiertan y animan a los pueblos para que quebranten sus cadenas.

Y grande como es la misión del poeta, su destino es el infortunio y el aislamiento del corazón. Su alma es superior a las ruines ambiciones de la sociedad, y así, no le satisfacen sus pompas, ni sus galas; desea un amor tan espiritual, tan ardiente, tan intenso, que sólo una mujer con alma de poeta puede amarlo como él tiene necesidad de amar y de ser amado... Las otras mujeres, las de imaginación fría, las de instintos avaros y ambiciosos, son para el poeta iguales a impuras cortesanas...

¡Pobre poeta! Amor, gloria y libertad, bastarían a tu corazón y a tu genio... y nada de lo que anhelas encontrarás en el mundo. Tal vez al dejar la tierra, gozarás de esos ensueños de ventura. ¡Pobre poeta!³¹⁹

La exaltación de Zarco, que pudiera hacernos creer en el triunfo total del Romanticismo como estética, tiene su contrapartida en los cuadros de costumbres.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 222.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 224-225.

Los Mexicanos se retratan

Una de las estampas más curiosas y ricas —en todo sentido— que nos ha legado el siglo XIX, lo es sin duda el curioso y escasamente conocido volumen titulado *Los Mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales, por varios autores*,³²⁰ “primoroso libro -casi olvidado a causa de su rareza [...], de esas obras inolvidables en las que nuestros bisabuelos dejaron no sólo su pasión, su amable espíritu de crítica, su calurosa mexicanidad;”³²¹ se trata de una serie de estampas y cuadros de costumbres que retratan los personajes más curiosos de la sociedad decimonónica. Desfilan por sus páginas, las vívidas descripciones, entre otros, del aguador, la chiera, el barbero, el cómico de la legua, la costurera, el sereno, la china, el estanquillero, el mercero, por citar aquellas figuras que los tiempos modernos han hecho desaparecer. Las estampas escritas fueron elaboradas por un grupo, en ese entonces anónimo, en el que Enrique Fernández Ledesma (editor del facsímil) y el bibliógrafo Juan B. Iguínez reconocen las plumas de Juan de Dios Arias, Hilarión Frías y Soto, Pantaleón Tovar, José María Rivera, Niceto de Zamacois e Ignacio Ramírez “El Nigromante”, acompañadas de excelentes litografías de Andrés Campillo y Hesiquio Iriarte.

Merece especial atención el extenso cuadro dedicado a “El poetastro”, que Ledesma identifica como manufactura de Frías y Soto en colaboración con José María Rivera. No solamente la imagen [**Lámina No. 5**], reproducida en innumerables textos dedicados a la historia general y a la historia del arte mexicano del siglo XIX, posee especial relevancia.³²² El texto escrito constituye un documento de inapreciable valor porque refiere, de manera crítica, al estereotipo del poeta romántico (en términos generales), su extracción social, sus actitudes, su léxico, etc. En un primer momento, el lector se siente impulsado a buscar, a

³²⁰ México: Imprenta de M. Murguía y Compañía, Portal del Águila de Oro, 1854, 296, pp. Edición facsimilar. México: Biblioteca Nacional de México y Editorial Neolitho, 1935.

³²¹ “Una joya bibliográfica e iconográfica de mediados de siglo”, Prólogo de Fernández Ledesma a la segunda edición citada, p. v.

³²² Clementina Díaz y de Ovando lo describe así: “Uno de los retratos más sugerentes es, acaso, el del “poetastro”, en el que Iriarte ironizó con regocijo y gracia la actitud romántica exagerada de un poeta que en vano espera la divina sonrisa de la musa”. Véase: “El grabado comercial en México 1830-1856” en: *Historia del Arte mexicano* (Vol. X); *op. cit.*, p. 1409.

partir de los múltiples datos ahí insertos, una identidad histórica. No es difícil reconocer al colaborador de *El Ómnibus* que escribe poemas del siguiente corte:

¡¡¡HASTÍO!!!

*Raquítico el hastío secó las flores
que brindaban la esencia embriagadora
¡Rasgóse el velo! Y pena destructora
A el alma dióle abrojos punzadores!...:
Sin fé, sin creencias por el mundo vago
En medio de la raza embrutecida,
De hiel amarga la memoria henchida!
¡¡¡Henchida el alma de siniestro estrago...!!!³²³*

Al margen de la identidad del autor satirizado, es posible leer la estampa como una suerte de crítica literaria expresada por la vía del humor. Esa intuición resultaría aventurada si no la confirmara un volumen paralelo, firmado por el mismo Frías y Soto, el **Álbum fotográfico**,³²⁴ donde volvemos a encontrar al mismo personaje, trazado ahora con intenciones del todo diferentes, aunque mantenga como telón de fondo el tono de crítica hacia ciertos poetas románticos. La comparación de unos juicios y de los otros, relacionados todos no sólo con la configuración social, cultural y ética del poeta (en abstracto), sino también con el estilo, temas y, sobre todo, fuentes literarias, permite entender este cuadro —realista, de costumbres— como una crítica dedicada a aquellos escritores que han llevado el canon romántico a sus extremos. Para una comprensión más

³²³ En efecto, la edición de *El Ómnibus. Periódico literario, agrícola y fabril, de religión, variedades y avisos* (páginas 2 y 3) del miércoles 14 de febrero de 1855 recoge las 23 estrofas de “Hastío” (los triples signos de admiración fueron colocados, con intención satírica, por Frías y Soto), signadas por Luis Gonzaga Ortiz (1825-1894). La referencia, por tanto, existe. Véase: Frías y Soto, *op. cit.*, p. 121. Las cursivas corresponden al original. El texto de Ortiz coincide con la cita, pero debió ser conocido por el autor de la estampa antes de su edición. Hay, sin embargo, un segundo poema con el mismo título, léxico similar y el abuso de admiraciones; cronológicamente anterior a la estampa; se trata del poeta andaluz José Casanova, cuyo ¡¡Hastío!! Inicia: “Dejadme en paz, mujeres/ ya no encuentro en mí ¡ilusión beleño!!!/ No al corazón fascina!...” en: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1851, pp. 99-101.

³²⁴ “Álbum fotográfico” sección de *La orquesta. Periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas*. (Números 68/92) México: Imprenta Literaria, 1861. Reimpreso como volumen, con edición, prólogo y notas de Andrés Henestrosa, México: Las Letras Patrias (2) (Separata); abril-junio de 1954, pp. 84.

amplia, es necesario añadir progresivamente a la descripción, todo un conjunto de datos que retratan al poeta aludido. Los cuadros literarios de Frías y Soto configuran una suerte de acertijo múltiple: miran de frente hacia personajes históricos, pero de soslayo, constituyen un prisma en el cual se refractan múltiples facetas. Vamos, pues, a asomarnos a algunas de sus caras.

El *poetaastro* de Frías y Soto es joven y osado. Bajo el influjo de una pasión hiperbólica, escribe en el estilo de las gacetillas en boga por aquellos años:

En efecto, un cajero es capaz de sentir, de enamorarse y de querer expresar su amor. Ha leído las variedades de nuestros periódicos, y tomó tanta afición al verso, que creyó que era el mejor órgano para expresar su pasión a Tulitas, la hija de un retirado, cuyo balcón, es decir, el de la casa en que vivía la niña, estaba frente a la vinotería (*sic*) que sirve de nido ó larva á nuestro futuro poetaastro.³²⁵

Véase el mecanismo del humor. La primera afirmación, de carácter serio, es puesta en entredicho por el absurdo que implica la improvisación; la carencia de luces se suple mediante la lectura de las novedades, lo actual, la moda, que tal es el rango adjudicado a la inclinación romántica.³²⁶ En efecto, la extensa nota, fechada en marzo de 1855, alude directa o indirectamente al auge que, por mediación de España, ha adquirido en México una escuela que había visto luz desde los últimos años de la centuria precedente. Pero el error no radica en afiliarse a ella a destiempo, sino en última instancia a su improvisación y arrebatos característicos:

Desde aquel día nuestro hombre trata de seguir la senda del Parnaso; y como apenas comienza **á hacer pininos** en el arte, los robos y los plagios le sirven de andaderas. Desde entonces también cuanto hay en la naturaleza, sea poético ó prosaico, todo tiene que pagar su contribución á la musa de nuestro poetaastro, y no hay para él en el mundo cosa que no sea digna de la trompa épica, ó de la lira, guzla ó plectro, instrumentos que según él pulsa diariamente, aunque nunca los ha visto.³²⁷

Con mayor precisión, líneas adelante, acota:

³²⁵ Frías, *op. cit.*, p. 120

³²⁶ Bajo este subtítulo era común que los periódicos del XIX insertaran las colaboraciones literarias.

³²⁷ *Ibidem*.

Hasta aquí el vate se ha formado con la lectura de novelas y periódicos: ellos son su principal estudio, el secreto de su ciencia, el **busilis** de su fecundidad, la fuente de su charlatanería, y el jugo y sustancia de sus versos.³²⁸

Hay instantes en que, sin embargo, el tono de acerba crítica se vuelve contra el movimiento en su conjunto, del cual se transcriben, incluso, términos que le son inherentes. Ahí, entonces, un pecado hasta ese instante mortal, pero individual, adquiere el rango de pecado original, imputable a todos aquellos que militan en la corriente:

Desde entonces, el Poetastro se volvió romántico, y según él supo elevarse sobre la idiota muchedumbre, colectivo y epíteto que nos abraza a tí y á mí paciente lector, por haber cometido el pecado enorme de no andar á revueltas con **hadas y crespones, sedas y huríes, magas y vestiglos, vampiros y querubes, terremotos y cataclismos.**³²⁹

El estado de *acedia*, el *tedium vitae* es una de las tendencias más acusadas del escritor romántico. Fingida o no, esa melancolía enfermiza es lanzada contra el rostro de los románticos en su conjunto, y convertida en una verdadera acusación:

A los ocho días de haberse vuelto romántico, nuestro prógimo se aburrió del mundo y de la raza de Adan, y tuvo la galantería de decírnoslo por medio de una composición publicada en cierto periódico, en el cual vieron muchos la revelación del génio, mientras nosotros solo vimos una boleta en regla para tener entrada franca en San Hipólito.

Los excesos románticos, así, son confinados por Frías, representante de un mundo racional, reflexivo, realista, al espacio de la demencia. No termina ahí la caricatura. Más adelante, se

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 121.

lo describe como envuelto en una serie de paradojas. La conclusión no puede ser más irónica:

Con todo esto ¿dudan vdes. que sea el hombre mas feliz del mundo aquel que, merced á sus escelentes sentidos, tiene siempre á su disposición las sombras chinescas, la linterna de Robertson, el diorama de Daguerre, y el afaneidoscopio de Rousseau y de Chevalier?

En resumen, mil y un detalles permiten configurar al poeta romántico como apóstata, como un actor que finge cada uno de sus estados anímicos:

Han de estar vdes. que las mugeres y los poetastros son parecidísimos, y tanto ellas como ellos dedican toda su vida á la mentira, al coqueteo, y á agradar á los demás. Por lo mismo, el poetastro, ese hombre consagrado á la vigilia y al dolor, es nada menos que un mozo rollizo, mofletudo y de megillas encarnadas. Duerme mas que un marrano bien cebado, come al igual de un estudiante; y en el teatro y los cafés, y en todas partes, rie y se refocila con más ganas que un payo en la maroma, al oír las gracias del payaso.

El texto escrito ofrece una auténtica visión caricaturesca, fársica, a través de la cual Frías y Soto se burla de ciertos poetas románticos, a los que considera malos escritores de versos, como poetas gacetilleros que toman el Romanticismo exclusivamente en sus apariencias externas. ¿Qué sucede, sin embargo, con los poetas auténticos, con aquellos en quienes reconoce una formación estricta, profunda?

De menor extensión y, sobre todo, con diferente tono, las tres páginas consagradas a “El poeta” en el *Álbum fotográfico* anuncian la extinción de los poetastros, esos “reclutas de la poesía”, condenados a “vegetar en cualquier rincón de la sociedad”, y ensalzan una nueva figura. Obsérvese su contundencia:

Sólo nos queda el poeta.
 Pero el poeta es hoy todo.
 La tribuna, el periodismo, el poder, los laureles de la
 victoria, todo lo ha arrebatado para saciar su alma

sedienta de gloria.³³⁰

La descripción actual, en tono serio, termina por abandonarse también a la idealización, lo que la hace semejante, por refracción, con las imágenes y el estilo de aquellos poetastros que, en el volumen anterior, Frías había vilipendiado. Veamos cómo los describe:

El poeta, en nuestro suelo meridional, brota como esas plantas del trópico que abren sus pétalos y exhalan sus perfumes más embriagantes bajo el viento eléctrico de la tempestad, cuando el rayo ha hecho correr más pura y más rápida la savia de su raíz.³³¹

El texto cuenta cómo aquellos jóvenes indolentes, desaliñados, que han cantado los placeres y desilusiones de la juventud, colocados a mitad de la contienda, se lanzan a la lucha, inflamados por el patriotismo. Luego acota:

Esa juventud entera se lanzó llena de fe y de desesperación acaso, a una lucha imposible: y alterna sus cantos épicos alentando a los soldados nacionales, con los tiros que cambiaba con el invasor. Para cantar las glorias del Imperio, sólo habían quedado los poetastros.³³²

De manera que ya contamos con una pista firme para concluir nuestras indagaciones. Según Frías, los poetastros eran, en 1854, los seguidores del movimiento romántico, sin distinción alguna; ahora, en 1861, lo son exclusivamente aquellos que se agrupan en el bando conservador. Ni siquiera se enuncia su nombre. Caso contrario sucede con los liberales, a quienes caracteriza personalmente, dividiéndolos en dos grupos: aquellos que, convertidos en guerrilleros, esgrimen simultáneamente armas y letras y los que, habiendo optado por el exilio, manifiestan a distancia su apoyo hacia la lucha liberal. Tras el triunfo de la República, su tarea consiste en restañar las heridas de la guerra:

Y allí cantan, las lágrimas vertidas, la sangre vengada, las baladas del destierro, las canciones del vivac, las trovas de la familia.

³³⁰ Frías, *op. cit.*, p. 18.

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibid.*, p. 19.

La espada quedó como una ofrenda en el altar de la Patria. Nadie piensa más que en la reconstrucción de la República, en la erección de una era de civilización y progreso.³³³

¿A qué poetas, de los que conocemos, se refiere? Desde luego, conociendo la historia literaria nacional, sabemos que:

Al frente de esa falange de poetas van Prieto el trovador nacional, Ramírez el sabio del siglo y la honra de México, y Altamirano el bardo de los bosques del sur, y Peredo el Marcial de nuestra sociedad, y Ortiz el sentido, el tierno músico del alma, y Chavero el trovador calderoniano, y Ramírez el original, y otros muchos que se anuncian con muy buenos preludios para nuestro porvenir nacional.³³⁴

Observemos cómo ahora, tras la contienda de la Reforma y la desastrosa intervención extranjera, el juicio de Frías ha variado significativamente: aquel “poetastro”, a quien se inculpaba por sus excesos pasionales y sensiblería, se convierte ahora en un “tierno músico del alma”.

Son bastante notorios los factores interpuestos: no es el mérito estético, en última instancia, ni la inserción en un movimiento literario lo que los ha salvado para la gloria literaria; al juzgar el mérito de los poetas, se ha deslizado el criterio político. Debemos reconocer que los nombres conservados hasta ahora por la historia y la crítica literaria coinciden, en su mayoría, con la militancia en el bando triunfante. Quizá en ello tenga que ver la proximidad entre la escuela romántica y el liberalismo.

³³³ *Ibid.*, p. 20.

³³⁴ *Ibidem.* Frías consigna aquí, entre otros, a Manuel Peredo (1830-1890), médico, dramaturgo y poeta, censor de la Academia Mexicana de la Lengua; a Luis G. Ortiz (1832-1894), poeta y novelista, traductor de Byron, Tíbulo y Virgilio; a Alfredo Chavero (1841-1906), abogado, dramaturgo e historiador; y a José María Ramírez (1834-1891), poeta y diputado, director del periódico *La Orquesta*, quien toma las armas contra la intervención francesa. Para referencias más amplias, *vid.* María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo: *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*; México: UNAM (Instituto de Investigaciones Bibliográficas), 2000. En el Apéndice I consignaré los poemarios publicados por cada autor.

El poeta romántico mira la sociedad

Las páginas anteriores bosquejan la gesta del poeta romántico mexicano durante la primera mitad del siglo XIX. Vilipendiado, escarnecido, estigmatizado como artificioso o exagerado, intenta sobrevivir en el entorno de una sociedad que busca la estabilidad política. Durante los primeros cuarenta años de vida independiente, protagonizan múltiples debates en torno a un nuevo proyecto cultural que, o respeta el canon académico impulsado desde la Academia de San Carlos, o apuesta por un nuevo modelo, venido de ultramar. Buena parte de ellos, reivindica la segunda alternativa; los otros, sin embargo, no están a la zaga: se sienten seducidos también por las novedades, si bien colocan al margen la axiología heredada de la colonia. Además, esta contraposición se enriquece añadiendo tendencias propias. La amalgama así obtenida, habrá de gestar ese “Romanticismo a la mexicana” de mitad de siglo, cuyas trazas he seguido desde 1821.

La guerra de Reforma y la Intervención Francesa producen cambios vertiginosos. Identificados en su mayoría con la causa liberal, a la vuelta de una sola década a los poetas se les consagra un sitio privilegiado en la así denominada “República de las letras”. Ha sido necesario, entonces, que un suceso extraliterario invite a recuperar su figura y a justipreciar su función en la sociedad. Como en la República platónica, la redención del poeta depende directamente de poner la pluma al servicio del bienestar ciudadano. Sin embargo, esta conclusión resultaría tendenciosa si no mirásemos, siquiera de una manera apresurada el reverso de la moneda, a saber: ¿cómo mira el poeta su sociedad?

El prejuicio reinante acerca del poeta romántico, en particular, del mexicano, lo encasilla en el terreno de la cursilería y la artificiosidad. Se consideran sus textos como ramplones y se los califica como epígonos de los grandes autores europeos. Se ve en el modelo la virtud, la originalidad; se critica al discípulo su servilismo, su falta de autenticidad. De entre las virtudes exaltadas en el modelo, se encuentra la rebeldía frente a la sociedad. Se insiste en el carácter trasgresor del poeta europeo. No nos hemos dado cuenta que nuestro país posee también bardos que cuestionan el estado de la sociedad.

Nuestros inconformistas, sin embargo, están ocultos en las bibliotecas. Las antologías no han rescatado ese rico filón y el lector les desconoce. Temas silenciados que retratan de manera viva una mentalidad transgresora, como la orgía, o el satanismo, han sido adjudicados a la estética modernista debido al desconocimiento de su génesis romántica. El prejuicio moral que antologadores, críticos y editores del siglo XIX desplegaron sobre dicho aspecto de nuestra literatura, constituyó una eficaz medida de silencio para temas disonantes en el terreno moral. Los siguientes párrafos están destinados a mostrar esas facetas ocultas del Romanticismo mexicano, que nos permitirán reflexionar acerca de la actitud del poeta ante una sociedad frecuentemente hostil hacia su persona y su trabajo creativo.

He asegurado antes que la irrupción romántica no está restringida a los órdenes estético o estilístico. La impugnación social tiene que ver, fundamentalmente, con factores éticos. La historia, en este sentido, nos proporciona múltiples datos que acreditan la revuelta no sólo literaria, sino también en el terreno de las costumbres, llevada a cabo por poetas, narradores y dramaturgos del periodo. Las diversas excomuniones que pesaron sobre los escuálidos hombros de Fernández de Lizardi se extienden a todos aquellos sucesores suyos que ven en la escritura un acto de subversión. Detrás de ella hay, de manera implícita, una moral diferente y un nuevo sentido religioso. Para comprender dicha tendencia, habría que desligar, sin embargo, ambos términos de su sentido ortodoxo; reivindicando su libertad de creencias, los románticos proponen una manera substancialmente diferente de entender la ética y la relación entre el hombre y Dios.

Como “herejía romántica”, Paul Bénichou refiere especialmente una tendencia específica de la literatura francesa que, a su manera, desarrollan también los poetas mexicanos en el periodo 1821-1850: la magnificación de la mujer, a quien se percibe como agente de una nueva redención, la cual se hace extensiva incluso a Satanás.³³⁵ Tal exaltación del principio femenino se advierte, en términos prácticos, en la reivindicación de los derechos y la exaltación del papel femenino. Ya que la moral convencional establecía el

³³⁵ “Temas de la herejía romántica” en: *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*; México: FCE (LEL); 1984, p. 397.

nexo entre “mujer” y “carne” y que, por ende, detrás suyo palpitaba la noción de pecaminosidad, los románticos confrontan esta asociación, e intentan restituir su inherente naturalidad a la relación amorosa, de allí la insistencia que ponen en el tema amoroso y, sobre todo, en la libertad sexual. Este nuevo sentido impregna un conjunto de poemas escasamente estudiado, que alude a orgías y bacanales.

He citado con anterioridad un poema de José María Esteva, que provoca la acerba crítica del Conde de la Cortina. El poeta recrimina a los poderosos su insensibilidad hacia el sufrimiento de los menesterosos. La “Orgía” es, en este sentido, vista de manera negativa:

Cruja en los labios el beso,
y con fingidas ternezas,
requebrándose amorosas
hablen las perjuras lenguas.

Cruja en los labios el beso,
En tanto con luces bellas
Miradas os dan los ojos
Mintiendo placer en ellas

[...]

“los que estáis en esa orgía
cantad, alegres, cantad”,
Mientras llorando en las calles
El infeliz huerfanillo
Con tono tierno y sencillo
Invoca la caridad

Tal vez en ese momento
Por su destino arrastrado,
Crudo y amargo tormento
Sufriendo está un desgraciado
Pudiendo tan solo
Sentir y llorar
Cantad vosotros, cantad.

De la Cortina soslaya la crítica social inherente al poema, e increpa a Esteva el uso de un tema considerado como lesivo para la ética vigente, pasando por alto que la intención del poema es, justamente, enjuiciar a los transgresores:

Puede ser que nos conteste el señor Esteva que estos consejos aparentes son la crítica o el vituperio de los mismos vicios; pero en este caso le diremos: 1º, que la intención moral está demasiado encubierta; 2º, que es inútil o superflua la crítica de vicios *extraordinarios*; y 3º, que si hay algún hombre a quien puedan reprocharse con justicia semejantes horrores, es *una excepción* de las reglas generales, y por consiguiente, no debe servir de asunto para una oda, ni es objeto digno de ocupar el pensamiento de un poeta, porque es objeto que sale fuera de lo natural, y el poeta no debe esperar gloria, ni utilidad ninguna, de pinturas que repugnan a la naturaleza; así como un pintor sensato jamás aspirará a adquirir fama pintando monstruos o pedazos de carne en estado de putrefacción. Hacemos al señor Esteva estas indicaciones con tanto mayor interés, cuanto que estamos viendo todo el partido que puede sacar de su fecunda imaginación: no necesita más que temprarla un poco.³³⁶

Tales juicios corresponden a una estética (de remanentes aristotélicos) que establece la correspondencia entre belleza y bondad, entre finalidad artística y enseñanza moral, equivalencia que los románticos deciden romper. No obstante, los vicios extraordinarios, las excepciones, la transgresión, ocupaban las páginas literarias mucho tiempo atrás. Uno de los primeros poemarios publicados en el país después de la independencia canta justamente, entre invocaciones alegóricas de corte neoclásico, los placeres de la embriaguez:

Ya no cantes, mi Musa,
de Venus las zozobras...
¡Oh Baco lisongero,
que los sentidos logras
infundir tal deleite
Cual vanidad nunca obra!
Inflama el tibio pecho,
para entonar tus honras,
y haz, dulce Dios, que salgan

³³⁶ Fernando Tola: *La Crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX; op. cit.*, pp. 31-32.

sin vanidad mis odas.³³⁷

Esteva había utilizado el término para referir a una vida de desenfreno, de placeres carnales y alcohol, para contrastar una existencia que desconoce todo tipo de control, con la de quienes se ven acosados por el hambre, la pobreza y la orfandad. El poema, había sido respuesta a una composición homónima, escrita por Guillermo Prieto y publicada en el mismo diario, en su edición del 2 de marzo de 1843. Esta última composición, sin embargo, posee otro carácter: desarrolla el tópico clásico del *carpe diem*:

Que salten los corchos, que broten los vinos,
que hierva en los vasos ardiente el licor;
los ojos risueños, los pechos desnudos
provoquen deleites con lúbrico ardor.

Aromas exhale lascivas las flores;
que muelle la esperma despida su luz,
y allá en las cortinas resbale perdida,
en franjas de plata y en velos de tul.

Las frentes quemando reciba latiendo
el mórbido seno de tierna beldad,
y en grato desorden su blando cabello,
voluble acaricie la lánguida faz.

Los gases revuelen la mente aturdiendo,
los gritos, las copas resuenen también,
y el eco convulso de trémulos besos,
y risas, palmadas y... viva el placer.³³⁸

Ante la certeza del carácter efímero de la existencia, el **yo poético** yuxtapone la celebración gozosa. El poema recoge motivos considerados en ese momento como heréticos: la sensualidad exacerbada (que muestra uno de los primeros desnudos poéticos de México), la embriaguez, el triunfo de la carne sobre el espíritu, etc. He aquí unas cuantas estrofas que

³³⁷ Juan José Martínez de Lejarza: “Bacanal” en: *Poesías eróticas. Anacreónticas. Odas. Letrillas. Sonetos; Poesías heroicas: Odas. Sonetos. Epigramas*; México: Imprenta de Martín Rivera, 1827, pp. 22-23.

³³⁸ “¡Orgía!”, en: *El Siglo XIX*; México, 2 de marzo de 1843. P. 3. Incluido en *OC* (Tomo XI); *op. cit.*, p. 216.

reconsideran el destino final del hombre; en ellas, la rebeldía romántica toca los límites de la blasfemia:

En medio a los astros asoma la duda,
que equívoca indica mortal porvenir,
en todo la duda, la duda tremenda:
“Es cierto tan sólo llorar y sufrir.”

[...]

Pensar en que el alma nació del Eterno,
hermana del ángel, rival de la luz;
y sólo a nuestra alma le dio por herencia
el llanto y la duda del negro ataúd.

Pensar en que el alma cruzó por el mundo
cual cruza entre el fango de arroyo el cristal,
y allí se sepulte, y allí se confunda,
y allí se evapore más leve que el gas.

¡Ah, no! Muy más bello cortar de la mente
con goces vedados el vuelo fatal,
y al ebrio lo libre su estúpido sueño,
sentir que lo cubre de muerte el cendal.

[...]

Más vino, muchachas; más besos, hermosas,
impúdicos cantos de férvido amor,
gocemos, que pasan violentas las horas,
y aguarda a la puerta gimiendo el dolor.³³⁹

Es verdad que la embriaguez y la celebración plena de gozo es un tópico clásico. Pero la exaltación de la vida y el placer que hay en este poema nada debe a Anacreonte, sino a los goliardos, a esa tradición poética subterránea, carnavalesca, que ha sido considerada como un acto de peligrosa irrupción.³⁴⁰ Por ello, más que a Esteva, las siguientes consideraciones morales del Conde de la Cortina parecen estar dirigidas directamente a Prieto

³³⁹ *Ibid.*, pp. 218-219.

³⁴⁰ El motivo orgiástico habrá de adquirir mayor vigor en los umbrales del modernismo. Baste invocar al respecto los poemas “Crápula” y “Soneto. A Baco” de Antonio Plaza, el romántico “maldito”, incluidos en: *Álbum del corazón*; México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1870.

...la pintura de la crápula y del envilecimiento del hombre, nunca podrá *interesar* a un corazón noble y sensible; únicamente producirá en él, sentimiento de horror y de disgusto.³⁴¹

Por ende, la desavenencia que hacia el Romanticismo muestra el Conde de la Cortina y, con él, las buenas conciencias de México en aquella cuarta década del siglo XIX, está motivada por razones de índole ética, no estética. Es lo que permiten entrever las siguientes consideraciones:

...todo poeta y aun diremos todo hombre dotado de imaginación ardiente y de corazón tierno, debe por necesidad ser *romántico*, y vivir en continua lucha con su entusiasmo y con sus pasiones. Pero, por Dios, entendámonos en cuanto a *romanticismo*. No creemos que éste pueda consistir jamás en la manifestación de ideas extravagantes, ni en acciones indecorosas, o propias de la locura. No creemos que el lenguaje *romántico* consista en acumular maldiciones, blasfemias y palabras furibundas: tampoco tenemos por *románticas* esas pinturas de libertinaje y de atrocidad que hacen estremecer el corazón, cuando no irritan la bilis, y que contribuyen únicamente al trastorno de toda idea de orden social [...] Nosotros creemos que el *romanticismo* no degrada las pasiones, ni envilece al hombre: al contrario; ennoblece aquéllas, y no pocas veces las lleva hasta el heroísmo y si todas las pasiones son esencialmente *románticas*, la del amor lo es sobre todas; pero al mismo tiempo, es muy difícil manejarla con acierto, porque se necesita grande habilidad para combinar en esta pasión lo físico y lo moral, cuando se trata de pintarla en todo su fuerza, esto es, produciendo grandes resultados.³⁴²

Si la embriaguez y la exaltación de la carne provocan resistencia, ¿qué reacción habrán suscitado los poemas dedicados a Satanás? El silencio creado a su alrededor es, sin duda, mucho más elocuente. Los románticos no solamente muestran solidaridad hacia los seres proscritos de la sociedad (de allí la reivindicación del pirata, el verdugo, el reo, el bandido o la prostituta, entre otros), sino que la extienden hacia el proscrito máximo, el arcángel rebelde.

³⁴¹ Tola, *op. cit.*, p. 33.

³⁴² *Ibid.*, p. 43.

De abril de 1839 data “El ángel caído”; Ignacio Rodríguez Galván ha retomado sin duda las imágenes guerreras de *El paraíso perdido* de Milton porque a lo largo de las primeras doce estrofas dominan inusuales estampas de paisaje sombrío, de lagos de fuego en los que la opresión de las simas acrecienta la ira del arcángel derrotado:

I

Del negro abismo en la región oscura
 En profundo estupor y abatimiento
 Hundida yace la legión impura
 Que el Señor despeñó del firmamento:
 No tristeza, no llanto, no amargura
 Aparece en su rostro macilento,
 Mas en sus ojos tétricos se advierte
 Odio, rabia, furor, rencor de muerte.

II

Unos en derredor la vista giran
 Y cierran con temblor la yerta mano,
 Otros creciendo en cólera se miran,
 Otros sonríen con desprecio insano;
 A calmar su despecho en vano aspiran
 Ocultar su dolor tratan en vano:
 Es el rostro cual lago transparente,
 Que descubre del fondo la corriente.³⁴³

Esa estampa negra sirve como marco para un extenso parlamento (8 estrofas), a través del cual Satán convoca a sus huestes a erigirse como un poder contrapuesto a aquél de la luz. La manera en que el poeta construye imágenes que refieren a la ira y al espíritu de venganza, poseen una fuerza dramática inusitada:

1

Tú que Dios te proclamas soberbio,
 Tú que eterno y potente te nombras,
 Y nos hundes rabioso en las sombras
 Que se agitan en esta mansión;
 No en tu efímero triunfo te goces.
 No en la suerte confíes injusta,
 Aun me queda una mano robusta,

³⁴³ Rodríguez Galván [1994], *op. cit.*, pp. 108-109.

Aun me queda un feroz corazón.

2

Si tú tienes el cielo por reino,
 Si un ejército tienes altivo,
 Tengo yo corazón vengativo
 Que un ultraje no olvida jamás.
 Y falanges de espíritus fieros
 Que á seguirme anhelosos aspiran,
 Y si acaso con fuerza respiran,
 Gemir hacen el cielo y temblar.³⁴⁴

Las siete estrofas finales, nuevamente descriptivas, muestran la rearticulación de los ejércitos del mal, así como los objetivos y estrategias que habrán de llevar a cabo para cumplir su venganza:

XVII

Los escuadrones de ángeles caídos
 Llenan los campos, lomas y laderas,
 Y de sangre los lagos corrompidos
 De bateles se cubren y banderas.
 Al combate feroz apercebidos
 Braman cual si bramaran roncas fieras,—
 Y las pesadas armas empuñando,
 la señal del combate están ansiando.

XVIII

Satán en un veloz razonamiento
 Enciende su valor, su enojo y brío,
 De la manera que al soplar del viento
 De las llamas aumenta el poderío.
 Ya en ligero agitado movimiento
 A surcar se preparan el vacío,
 Ya en grito universal que el alma aterra
 Dicen con hueca voz: “¡Venganza y guerra!”³⁴⁵

Se trata de una temática inusual, excluida. Los arrestos de un poeta joven como Rodríguez Galván, me parecen realmente impresionantes; por ello, el silencio que la crítica tiende a su alrededor adquiere mayor elocuencia. Otros autores desarrollan el mismo motivo, aunque

³⁴⁴ *Op. cit.*, p. 112.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 115-116.

con menor fuerza poética y dramática: a Epitacio de los Ríos el tema se le va de las manos con facilidad, ya que se mantiene en la descripción;³⁴⁶ Aurelio L. Gallardo lo retoma lateralmente, en una estrofa inicial, configurándolo como el primer poeta que canta el exilio.³⁴⁷ No es sino hasta 1879, en que Guillermo Prieto lo recupera con la dignidad literaria que esta figura había mostrado originalmente. También extensa, la composición muestra una faceta introspectiva poco usual, particularmente en las estrofas del parlamento:

“¿No soy presa del quebranto?
¿No ardo en perpetuos enojos?
Pues ¿por qué no hay en mis ojos
ni los anuncios del llanto?
¿Por qué aislado con mi espanto
cuando busco distracción,
y, fundida la creación,
pienso que cede a mi anhelo,
entonces descubro un cielo
para ver mi maldición?

“Y solo y solo en mi pena,
y momento por momento
renovando el pensamiento,
siempre arrastro mi cadena.
Y no de angustia me llena
lo que tanto padecí,
lo que me hiere, ¡ay de mí!,
y mi suplicio mantiene,
es ver que todo un Dios tiene,
y no hay un Dios para mí.”³⁴⁸

Bénichou explica la presencia de Lucifer en la literatura francesa como un motivo que introduce el contraste entre ley humana y ley divina:

El tema del rescate de Satanás, tal y como aparece en esta primera mitad del siglo XIX, tiene también sus correspondencias con un problema social contemporáneo. El deísmo de las Luces niega la existencia de las penas eternas en el momento en que son discutidos

³⁴⁶ “Los ángeles rebeldes” en: Juan R. Navarro (Editor): *Guirnalda poética; op. cit.*, pp. 251-253

³⁴⁷ “El poeta” en: *Nubes y estrellas; op. cit.*, pp. 71-74.

³⁴⁸ “Satán y el cielo” en: *Versos inéditos*; México: Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879, pp. 82-87. [Incluido en *OC* (Vol. XII), pp. 11-14].

el sistema penal y la tortura judicial: la dignidad de Dios y la del hombre litigan juntas en el mismo proceso [...] El tema de la caída y del rescate se mezcla entonces a la doctrina de una penalidad más humana; se considera la supresión del mal en su fuente misma, y se trabaja en justificar la redención de Satanás, al mismo tiempo que la regeneración del criminal pasa a ser propuesta como el fin supremo del sistema penitenciario. El deseo de suprimir de una manera o de otra el infierno cristiano se ha abierto paso muy pronto en el romanticismo, y se ve este deseo inspirando desde sus primeras muestras a la nueva poesía sagrada.³⁴⁹

El nuestro es, sin duda, un caso diferente. Aquí no hay afán de redención, sino apertura total para tocar temas prohibidos. Me parece, en tal sentido, mucho más próxima la propuesta de Andrea Hoare:

La actitud decimonónica hacia Satanás ilustra la simpatía de los románticos por los proscritos de la Ilustración. Después del *Paraíso Perdido* de John Milton, Satán adquirió proporciones heroicas, identificándose los románticos cada vez más con el ángel expulsado, llegando a acusar al cristianismo por haberlo exiliado. No hay que mal interpretar estos razonamientos, los románticos no creyeron en Satanás, lo adoraron como figura política, retórica y filosófica, además de fuente de expresión poética.³⁵⁰

Ya que el alto clero constituye una de las más visibles extensiones del poder monárquico en el país, al que rige no sólo desde el nivel de la conciencia, sino también política y jurídicamente, debía ser identificado como fuente de opresión. La presencia de Satanás en Rodríguez Galván y en Prieto debe entenderse, entonces, como auténtico acto de subversión intelectual y moral que se yergue, justamente, desde las trincheras de la literatura, contra ese poder.

³⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 399-400.

³⁵⁰ “Del *Signum Diaboli* al *Genius Diaboli*. Una visión del Romanticismo” en: *Crític@ virtual*; Santiago de Chile, 17/10/2000. [URL <http://www.Mav.cl/critica/ohare.html>. 10/5/2000, p. 2.

CAPÍTULO IV: ROMANTICISMO Y MELANCOLÍA

*El Romanticismo no es en absoluto ridículo:
es una enfermedad como el sonambulismo o
la epilepsia. Un romántico es un hombre cuya
mente empieza a desvariar.*

Cyprien Desmarais:
Essai sur le classique et le romantique, 1825.

Ya antes revisé el estatuto del poeta en la sociedad decimonónica. He reconocido las diferentes fases que conducen al paulatino ascenso en la valoración social de la escritura literaria, proceso al que denominé “profesionalización del quehacer poético”. Dicho proceso ocupa la primera mitad del siglo XIX y alcanza sus momentos climáticos tras haber concluido la Guerra de Reforma. Afirmé también que, en buena medida, la intervención de Francisco Zarco, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez e Ignacio M. Altamirano en las cúpulas del poder contribuyó de manera decisiva en dicho reconocimiento. Las diferentes notas de crítica literaria transcritas permitieron observar cómo el poeta romántico osciló, entre 1826 y 1867, de la estulticia a lo visionario.

Para explicar la sanción negativa inicial, destacué diversos factores histórico-políticos; sin embargo, la aversión que ciertos sectores de la sociedad mexicana muestran en sus primeros años hacia el coplero o poetaastro obedece a muchos otros elementos. Quisiera, en este momento del análisis, introducir un segundo factor: se trata de la actitud de transgresión del orden ético que, en última instancia, es el terreno en el que se asienta la controversia, aparentemente literaria o política, entre poetas conservadores y liberales. De un asunto similar, pero en el contexto de la literatura francesa, se ha ocupado Picard, para quien:

Los diversos reproches que se han dirigido contra el romanticismo pueden reducirse a tres motivos principales de acusación: ser el colmo del mal gusto, representar en sí el mal moral y el haber roto con las tradiciones nacionales. [...] Ya

veremos, al analizar los caracteres esenciales del romanticismo, cuán ilegítimos son esos ataques, hasta el punto de que nos sentimos tentados a veces de dudar de su buena fe.³⁵¹

En las páginas precedentes, desarrollé el primer y el tercero de los reproches. Me voy a detener a continuación en el segundo, que trae a colación el tema de la melancolía. Me parece importante porque ella explica no sólo el rechazo inicial hacia el poeta sino también, de manera paradójica, la asunción en la vida cotidiana del *tedium vitae* como rasgo romántico. La paradoja consiste en que, en el transcurso de dos décadas, lo que era considerado como un pecado se convierte en una moda, deliberadamente asumida, en el terreno de lo real o de lo imaginario, como rasgo que define un temperamento romántico. En otras palabras, quiero insistir en el carácter trasgresor de los primeros poetas románticos mexicanos, puesto que al ensalzar la melancolía, inauguran una controversia que rebasa el terreno de lo literario; dicho tema reintroduce la imagen del artista como “outsider”,³⁵² como un sujeto que cuestiona el sistema ético cristiano al proclamar, de manera abierta, actitudes de desencanto ante la existencia.³⁵³

La **acedia** es, según la antigua teología, un gran pecado puesto que, por su mediación, el Bien ya no es deseado; el sujeto se muestra indiferente ante él.³⁵⁴ Reivindicarla, asumirla como canon o convertirla en objeto encomiable significaba, en aquella época, un acto esencialmente trasgresor. Por ello, me parecen relevantes —en el terreno de la historia de

³⁵¹ Roger Picard: “La batalla romántica” en: *El Romanticismo social*; México: FCE (Obras de Sociología); 1987 (2ª edición), p. 22.

³⁵² Aseguro que se trata de una “reintroducción”, porque el carácter trasgresor del artista está documentado desde la Edad Media, época en que los artistas, especialmente los actores de comedia, no podían ser inhumados en “tierra santa”. Por su parte, la catalogación del poeta hispanoamericano como “outsider” proviene de Jean Franco, quien la aplica al modernismo. Veremos aquí que los románticos habían abonado ya el terreno. Véase: “Introducción: El artista y la conciencia social” en: *La cultura moderna en América latina* (Tr. Sergio Pitol); México: Joaquín Mortiz (Confrontaciones, Los Críticos); 1971, pp. 9-21.

³⁵³ Adriana Yáñez anota respecto de los poetas europeos: “Los románticos, al igual que los surrealistas, nos recuerdan, nos hacen ver, que la vida no es un “estar vivo”. [...] La vida humana es acción, erotismo, sorpresa, pasión, asombro, riesgo. Y ese riesgo debemos asumirlo [...] Vivir la vida a fondo. Vivir hasta los límites de nuestras propias fuerzas, sin importar el precio. Hasta las fronteras de nuestra propia conciencia, de nuestra propia racionalidad. Hasta la locura, hasta el suicidio. En los mexicanos, encontramos una actitud similar. Véase: “El negro sol de la melancolía”; *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁴ Para estas notas, sigo de cerca las prolíficas líneas de investigación que, respecto de la literatura europea contemporánea, propone Alberto Ruy Sánchez en: *Con la literatura en el cuerpo. Historias de literatura y melancolía*; México: Taurus (Serie Pensamiento); 1995.

las ideas y de la cultura— algunos poemas de José María Heredia,³⁵⁵ un redactor del periódico liberal *El Observador*,³⁵⁶ Joaquín María del Castillo y Lanzas³⁵⁷ y José María Lacunza,³⁵⁸ entre otros. ¿En qué consiste su singularidad? Frecuentemente se acusa a nuestros poetas de artificiosos, falsos, de asumir las características extremas del canon europeo, sin reivindicar sus rasgos revolucionarios. Y no quisiera ser tan pueril como para asegurar simplemente que éstos y aquéllos se parecen, que se mueven por el mismo impulso y que escriben acerca de los mismos temas, sino también demostrar que las condiciones históricas (sociales, políticas, colectivas e individuales) por las que atraviesa el artista, pero de manera especial el poeta mexicano, explican ese desencanto con el que, ellos también, miran la existencia.

Debo añadir, además, que desconocíamos la existencia de tales composiciones porque las antologías del periodo las ignoraron.³⁵⁹ El conocimiento fragmentario acerca de la obra de los primeros románticos, muchos de los cuales no alcanzan a ver publicada su obra, así como el proceso de selección operado por los primeros compiladores e historiadores (Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio, entre los primeros,³⁶⁰ Francisco Pimentel,³⁶¹ entre los segundos), hereda al siglo XX un tema excluido por factores esencialmente

³⁵⁵ Tanto Lazo como Augier incluyen “Placeres de la melancolía” con la acotación de que se trata sólo de fragmentos escritos en 1825. Véase Heredia [1985] *op. cit.*, pp. 57-61; y [1990] *op. cit.*, pp. 115-122.

³⁵⁶ S./a. (Suscrita por una “z”): “Oda a la melancolía” en: *El Observador de la República Mexicana. Periódico semanario* (Tomo 1), México: Imp. de Galván, miércoles 29 de agosto de 1827, p. 13.

³⁵⁷ “La melancolía” en: *Ocios juveniles; op. cit.*, pp. 49-55.

³⁵⁸ “La melancolía”; fechado el 30 de noviembre de 1837, es publicado en: Ignacio Rodríguez Galván (Editor): *El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso*; México: Librería de Galván, 1838, pp. 254-255. Lo recoge también Ángel Muñoz Fernández, *op. cit.*, pp. 69-70

³⁵⁹ La presencia de dicho tema está documentada en los escritos de Cadalso, Larra y Cienfuegos, entre otros poetas españoles. Véase al respecto: Russell Sebold: “Tediato, «el más infeliz de los hombres»: El arte de las *Noches lúgubres*” en: *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*; Madrid: Gredos (BRH, Estudios y ensayos, 215); 1974, pp. 147-197; Susan Kirkpatrick: “Larra and the Spanish «mal du siècle»” y Claire-Nicole Robin: “Larra y el «mal du siècle»” en: Albert Dérozier (Editor): *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*; Besançon: Université de Besançon, 1983; y Lillian von der Walde: “*La escuela del sepulcro*, de Cienfuegos” en: *Signos. Anuario de Humanidades* (5:1); México: UAM, 1991, pp. 295-305, por citar los más destacados.

³⁶⁰ Ambos escritores llevan a cabo las primeras compilaciones poéticas en la célebre colección “El Parnaso Mexicano”, serie de 30 cuadernillos (13 x 9 cm, 96 páginas), impresos quincenalmente entre 1885 y 1901 en la imprenta de la Librería “La Ilustración”. Para mayores referencias véanse el índice y las acotaciones cronológicas de Fernando Tola: “El Parnaso Mexicano (Material de trabajo)” en: *Museo Literario tres*; México: Premià (RJ); 1990, pp. 191-221.

³⁶¹ *Historia crítica de la poesía en México*; México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892 (2ª. Edición).

extraliterarios.³⁶² No es sino hasta años recientes, con la tarea de rescate en las bibliotecas públicas y la compilación de las obras completas de aquellos primeros poetas, que comenzamos a recuperar esa y otras facetas ignoradas de nuestra producción literaria.³⁶³ El tema está vinculado estrechamente con la producción estética, especialmente con la del periodo que me ocupa.

La melancolía no es, según nuestra concepción contemporánea, un malestar o afección nerviosa análoga a la depresión, sino más bien un término médico con el que se designaba uno de los cuatro humores que, según la terapéutica antigua, integran el cuerpo, y bajo cuyos efectos se engendra un temperamento retraído, frío, con tendencia hacia la soledad, el mal humor, la tristeza obsesiva, pero también la reflexión, la inclinación hacia la poesía y la filosofía. En su descripción y terapéutica concurren los filósofos y médicos más conocidos de la antigüedad, como Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Avicena y Paracelso; pero quizás el tratado que más haya influido en la noción que de ella tienen los artistas, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, sea la *Anatomía de la Melancolía*³⁶⁴ que Robert Burton (1576-1639), clérigo, filósofo y médico inglés publica en 1621. En su tiempo, tal escrito constituyó un escándalo entre los sabios universitarios por la manera en que, desprendiéndose del conocimiento médico tradicional, fundamentado en la teología cristiana y el conocimiento médico clásico, propone una nueva dimensión para estudiar y tratar dicha afección; una dimensión moderna, ya que aun reconociendo la naturaleza

³⁶² Por otro lado, el estudio histórico de la literatura surge recién a finales del XIX; hasta ese momento, el lector medio tiene acceso exclusivamente a compilaciones, antologías o revistas literarias. *Vid.* al respecto: Roberto González Echevarría: “Álbumes, Ramilletes, Parnasos, Liras y Guirnaldas: fundadores de la historia literaria latinoamericana” en: Julio Ortega y José Amor (Edit.): *Conquista y contraconquista: La escritura del Nuevo Mundo (Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)*; México: El Colegio de México/ Brown University, 1994.

³⁶³ Por lo demás, el interés clínico y terapéutico se había desplazado hacia otras explicaciones psicogénicas, principalmente aquellas emanadas del pensamiento freudiano quien, por cierto, también se interesa por el tema. Sólo recientemente, los trabajos de Jean Starobinski han suscitado interés, particularmente en el terreno del arte. Al respecto, *vid.* *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*; París: Juillard, 1989; también Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*; Madrid: Alianza editorial, 1991; Susan Sontag: *La enfermedad y sus metáforas*; Madrid: Taurus (Pensamiento), 1996; Julia Kristeva: *Sol negro. Depresión y melancolía*; Caracas: Monte Ávila Editores (Estudios, Serie Psicología), 1997.

³⁶⁴ Una selección del mismo fue publicado en Bs. As.: Espasa Calpe (Austral, 669); 1947. Todas las citas corresponden a esta edición; para mayor comodidad en las referencias y las ampliaciones que resultan necesarias para una mayor comprensión de la presente síntesis, abreviamos como *AM*, consignando el número de página. Recientemente circula el texto íntegro, publicado en Madrid por la Asociación Española de Neuropsiquiatría, en 1997.

humana como tendiente a la corrupción a causa del pecado original, describe las manifestaciones anímicas y propone una terapéutica, lo que presupone la observación atenta del fenómeno como un hecho del todo natural, en el que no influyen más la predeterminación o el castigo divino.³⁶⁵ Burton acuña un nuevo saber médico que con el paso de los años consolida la opinión común acerca de la melancolía; más tarde, podremos reconocer este punto de vista en conocidas obras de arte (dos litografías de Alberto Durero y Caspar David Friedrich, un óleo de José Agustín Arrieta y la imagen poética de la melancolía en poetas europeos e hispanoamericanos); por esa razón, me detendré en ella extensamente.

En términos generales, la teoría médica de los humores³⁶⁶ —vigente hasta el siglo XVIII— consideraba al cuerpo humano como integrado por cuatro líquidos: sangre, flema, bilis y atrábilis (bilis negra o melancolía). A cada humor corresponde un color, un elemento, una estación del año, una edad del hombre, la dirección de un viento, un punto cardinal, una consistencia y una temperatura. El cuadro anexo muestra la distribución de algunos de estos rasgos. Concebida por los autores clásicos como una enfermedad, la melancolía se comporta, según ellos, como un tipo de perturbación cerebral que afecta el ánimo y la imaginación; sin embargo, dicha concepción se modificó radicalmente durante la Edad Media ya que, como comenta de la Fuente:

los místicos y teólogos de la época tropezaron con una fuente de desorientación: las ideas de culpa y de condenación que tiene el enfermo deprimido. Obsesionado en que ha pecado gravemente, le atribuía a ello la causa de sus males. El melancólico se desprecia a sí mismo y para colmo, piensa con insistencia en el suicidio (el mayor de los pecados). No obstante, algunos religiosos de mente esclarecida fueron

³⁶⁵ Ruy Sánchez asegura que: “lo que ellos [los doctores universitarios] esperaban de él era un rígido tratado de controversias teológicas, como se usaban entonces, no un ensayo sobre el corazón del hombre. Les demostraba que un libro puede ser muy personal sin dejar de ser certero en su saber, e incluso divertido sin dejar de ser reflexivo y hasta irónicamente melancólico”; *op. cit.*, p. 18.

³⁶⁶ Humor: “cualquiera de los líquidos o sustancias fluidas del cuerpo, que contribuyen a su conservación y preservación” *AM*, p. 37.

identificando a la melancolía como algo diferente al pecado y a las tentaciones del demonio.³⁶⁷

He ahí la importancia de Burton: restituir a la afección su carácter esencialmente fisiológico. En su célebre estudio, el doctor inglés examina las diferentes causas que le eran atribuidas por el conocimiento tradicional, pasando de lo sobrenatural (designios divinos, intervención de espíritus, demonios, magos o hechiceros, influencia de los astros) a lo natural (vejez, herencia, mala alimentación, aire viciado, ejercicio inmoderado) y lo psíquico (pasiones y perturbaciones del ánimo). La descripción es pormenorizada; el espíritu de investigación que muestra Burton en este texto constituye un relevante punto de partida para el saber médico contemporáneo. Con base en tales observaciones y deducciones, considera que la melancolía puede manifestarse de múltiples maneras³⁶⁸ y admite la existencia de tres tipos de padecimiento:

la primera es causada sólo por trastornos cerebrales y recibe el nombre de melancolía mental. La segunda, relacionada con el gran simpático, se origina de todo el cuerpo y ocurre cuando el temperamento es exclusivamente melancólico. La tercera tiene su principio en los intestinos, el hígado, el bazo o el mesenterio, y es la llamada melancolía hipocondríaca o ventosa, que Laurentio subdivide en hepática, esplénica y mesentérica, según las partes de donde procede.³⁶⁹

Me interesa resaltar aquella del segundo tipo. Es la **atrábilis** en sentido estricto; se produce luego de un proceso de corrupción de la bilis negra, proceso que puede ser resultado de una predisposición orgánica o de un hábito, y la cual se manifiesta a través de estados —transitorios o permanentes— de tristeza, angustia, descontento, irritación o torpeza que darán origen a una actitud permanente en el sujeto: el temperamento melancólico.³⁷⁰

³⁶⁷ Juan Ramón de la Fuente: “Las moléculas de la melancolía” en: *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* (475); México: UNAM, agosto de 1990, p. 12.

³⁶⁸ “Cabe distinguir la melancolía cálida, la biliar —más violenta—, la flemática, que supone pesadez o embotamiento y, por último, la sanguínea, la más benigna de todas.”; *AM*, p. 32.

³⁶⁹ *AM*, pp. 39-40.

³⁷⁰ “Il y a la «noire mélancolie» et la «douce mélancolie»; l’une est morbide, proche de la folie, et par nature, dramatique; l’autre est saine, statique, plutôt poétique ou romanesque. Pourquoi le même mot? C’est tout le problème. L’expression tautologique de «noire mélancolie» rappelle sa signification médicale: excès de bile noire et épaisse, d’où procèdent lourdeur et opacité, taciturnité et misanthropie”; Jean Sgard: “Mélancolie”

Como temperamento, (manifestación externa de la conducta que puede expresarse hasta en ochenta y cuatro diferentes tipos), se advierte a través de diversos síntomas. Físicamente, está asociada con una complexión delgada, la delicadeza y aspecto marchito del cutis, la mirada hundida, los ojos carentes de brillo, la tendencia al insomnio y las frecuentes pesadillas; en relación con la conducta, el melancólico manifiesta estados de obsesión, miedo, ansiedad, intranquilidad, y tendencias hipocondríacas. En casos extremos, dicha afección hace al hombre proclive a la locura. En contrapartida, los sujetos que la padecen suelen ser sensatos, discretos y de amplia cultura. Es un mal de artistas y filósofos, de allí el nexo con estas reflexiones; quizás donde podamos notar claramente tal afinidad sea en la descripción conductual. Transcribiré casi literalmente sus características, con el fin de hacer evidente el paralelismo.

Los melancólicos manifiestan un estado de disgusto generalizado (el *tedium vitae* latino), actitud acompañada por una gran inconstancia en los deseos, al punto que la existencia les resulta insoportable, lo que explicaría ciertas tendencias suicidas que, con frecuencia, no llegan a ejecutarse debido a su inherente abulia.³⁷¹ En lo referente al terreno amoroso, manifiestan una actitud de apasionamiento furibundo, pero de corta duración, aunque en el fondo posea ciertos matices de ginecofobia.³⁷² Con todo, aun cuando la melancolía alcance sus más altos grados, el sujeto manifestará un pensamiento lúcido y penetrante porque la soledad, el apartamiento, alientan la creación y la reflexión.³⁷³ En esencia el artista es, en los términos médicos de Burton, un enfermo, un sujeto que se aparta de los demás. Pero la concepción médica no es sino reflejo fiel de la imagen que la sociedad le otorga: en términos benignos, era caracterizado como una persona desdichada, inconforme y sombría; en los casos extremos, como loco, maníaco o suicida. Es decir, se

en: *Dictionnaire International des Termes Littéraires (ENESLIT)* [URL (<http://www-ditl.unilim.fr/11/2/2000/19.35> hrs.)]

³⁷¹ H. G. Schenk refiere a tal actitud como “la enfermedad romántica del alma” y la atribuye a un extendido nihilismo. *Op. cit.*, p. 81 y ss. Uno de los términos más extendidos para designarla, el “spleen”, es un término inglés que designa al bazo, órgano secretor de la bilis negra, de acuerdo con la medicina antigua.

³⁷² Hay aquí una suerte de trampa para el lector contemporáneo. La *diagnosis* de Burton refiere directamente al género masculino, sin embargo, la mayor frecuencia de la afección se registra, según él, entre mujeres.

³⁷³ Para una descripción más amplia, véase “Síntomas de la melancolía”; *AM*, pp. 126-137.

trata de un trasgresor. Este nexo causal entre melancolía y creación estética permeará el pensamiento médico no sólo de finales del Medioevo, sino que se prolongará, con los trabajos de Marsilio Ficino, hasta el Renacimiento y los inicios de la época Moderna.³⁷⁴ Voy a detenerme a continuación en dos manifestaciones estéticas que aluden a la melancolía, con la finalidad de observar la relación entre arte y enfermedad.

En primer término, Alberto Durero nos brinda, a través de uno de sus más conocidos grabados, la alegoría que titula *Melencolía I* [**Lámina No. 7**]. En medio de una construcción abandonada, se advierte la abrumadora acumulación de objetos de origen y utilidad diversos; dicho desorden obedece a que la melancolía es considerada como causa de la pereza, muy próxima al pecado de acedia. En el centro, un sujeto sedente, absorto, con claro gesto malhumorado, cuya mirada se encuentra perdida en la reflexión. Abundan las interpretaciones, pero la que resulta afín al tema aquí tratado indica que Durero identifica a los artistas con rasgos que los hacen únicos y geniales: atormentados por la creatividad, sometidos a sus impulsos, huraños, solitarios, una suerte de “mito tan artificial como efectivo, puesto que se ha mantenido hasta nuestros días”.³⁷⁵ En tal estereotipo han sido ubicados los artistas románticos.

Me he detenido brevemente en la litografía de Durero porque constituye antecedente directo de otra estampa litográfica homónima [**Lámina No. 8**], elaborada aproximadamente en 1803 por Caspar David Friedrich para ilustrar una edición de Ossian (el falso poeta céltico inventado por Mc Pherson), que no llegó a realizarse. Esta segunda ilustración muestra a una joven mujer rodeada por árboles muertos, cardos y rocas, que encarnan el

³⁷⁴ Una descripción muy amplia entre vida artística y melancolía está desarrollada en el clásico texto de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía*, ya citado. A partir de dicho texto, Roger Bartra asegura: “...la melancolía se ubica como uno de los ejes fundamentales de la cultura renacentista. La novedad no se halla en el interior de la explicación, que sigue encerrada en las teorías antiguas y medievales, sino en la irradiación del fenómeno melancólico hacia amplias esferas de la cultura y de la vida social renacentista: esta explosión de la melancolía tendrá en Europa grandes repercusiones y consecuencias duraderas” en: *El siglo de oro de la melancolía*; México: Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 53-54.

³⁷⁵ Sigo de cerca la lectura propuesta en el compacto correspondiente a Caspar David Friedrich, serie *Genios de la Pintura*; s.l. (¿Barcelona?); Ediciones Dolmen, 1998.

espíritu melancólico de la reflexión, la soledad y la fragilidad del arte y la belleza.³⁷⁶ Su inserción tampoco es casual, ya que presenta un conjunto de rasgos que encontraremos, apenas unas líneas más adelante, en las composiciones que los poetas mexicanos dedican al tema. Resalta, en primer término, la actitud de apartamiento del mundo cotidiano. El melancólico huye; Burton indica al respecto que:

el apartamiento voluntario del trato social [...] hace asemejar al sujeto a una esfinge, a un ser que vive fuera de la realidad. [...] La soledad [...] suele ser agradable al principio a los melancólicos: les gusta pasarse el día entero tendidos en el lecho, convertirse en custodios permanentes de sus viviendas, pasear en lugares solitarios, especialmente entre pintorescas alamedas, por bosques o a orillas de un arroyuelo y meditar sobre cosas placenteras o predilectas. Pero quien esto hace acentúa su melancolía, cuanto más construye castillos en el aire o cree representar un drama o siquiera ser un simple espectador.³⁷⁷

La mirada perdida, el sitio solitario, agreste, la vegetación cerrada, el contraste entre el abigarrado mundo vegetal y el cielo claro, etc. Todo en el cuadro denota...

la inquietud emocional del *Sturm und Drang* romántico alemán y el romanticismo más tenebroso. Las figuras pasarán a ser meros contempladores pasivos del paisaje, empuñados ante su grandeza y su inescrutabilidad.³⁷⁸

No necesito añadir más términos a la descripción, puesto que resulta harto elocuente. La melancolía se convierte, así, de “enfermedad” en “lugar común”, de ahí que su valor social se invierta. Ella será la expresión del sujeto frente a un mundo que le resulta cada vez menos comprensible y seguro.³⁷⁹

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *AM*, p. 114.

³⁷⁸ *Genios de la Pintura*, *op. cit.*

³⁷⁹ En esta descripción, sigo de cerca las propuestas de Jean Starobinski. *Vid. La mélancolie au miroir*, *op. cit.* Además: Carmelo Colangelo: “Melancolía, idealidad y utopía (Enrevista con Jean Starobinski)”; en: *La jornada semanal* (NE:166); México: *La jornada*, 16 de agosto de 1992, pp. 35-38; y Francine Bernot *et al.*: “Mélancolie” en: *ENESLIT*; *op. cit.* s/n. Es evidente también el uso de metáforas para referir al mal, lo que confirma una de las hipótesis de Susan Sontag, según la cual “La tristeza le hacía a uno «interesante». Estar triste era señal de refinamiento, de sensibilidad. Es decir, ser falto de poder.” *Op. cit.*, p. 37.

Si la melancolía es patrimonio del ser humano³⁸⁰ habría que considerar al siglo XIX, periodo de crisis frecuentes, como la época en que ella hace eclosión. No ociosamente, recibió el nombre de **mal del siglo**. Para verificar tal línea interpretativa, pasaré ahora al análisis de los poemas, no sin antes recordar la definición de Víctor Hugo, válida no solamente para el contexto del Romanticismo europeo: “la melancolía es muchas veces la alegría de estar triste...”³⁸¹

Poetas de cuarenta y cinco kilos³⁸²

Hasta donde lo permiten mis actuales lecturas, corresponde nuevamente a José María Heredia el mérito de inscribir en la poesía mexicana la temática romántica del *spleen*. De 1825 data “Placeres de la melancolía”, poema extenso, dividido en siete partes y que, en todas las ediciones, está signada por una acotación singular: se indica que sólo son fragmentos de un poema presumiblemente más extenso.³⁸³ La encabeza un epígrafe conformado por los versos 193 y 194 del poema “A Fileno. Consolándole en una ausencia” de Manuel José Quintana (1772-1857) [“Yo lloraré, pero amaré mi llanto/ Y amaré mi dolor”], que sirven como anticipación al lector del tema a tratar. En la citada composición, el **yo poético** se dirige a un amigo (detrás del cual se halla la advocación pastoril del también poeta español Félix José Reinoso (1772-1841), para expresarle su más sentida solidaridad debido al abandono de que ha sido objeto por parte de su amada. Cierra la composición invitándolo a buscar la soledad, lo que da pie a introducir los temas del nostálgico lamento que produce la ausencia del ser amado y la solidaridad del amigo:

³⁸⁰ En términos freudianos, el hombre vive escindido permanentemente entre el deseo y la insatisfacción debido a su inherente necesidad de vivir en sociedad. La melancolía es, por ende, una de las respuestas a las presiones del **Super-yo**.

³⁸¹ *Viaje a los Pirineos*; Citado por Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 18

³⁸² “Cuando joven, no hubiera aceptado como poeta lírico a nadie que pesara más de 45 kilos” La frase, de Théophile Gautier, es citada por Sontag, *op. cit.*, p. 35.

³⁸³ “El fragmentarismo se constituyó en un importante polo de atracción favorecido por la evanescente incompletez significativa e ideológica de su constitución. El Romanticismo osciló así entre lo fragmentario y la totalización orgánica, ya en el texto artístico, ya en el texto teórico o filosófico; y opuso al espíritu canónico clasicista el discurso fugaz, el apunte poemático o teórico-crítico, lo inacabado, lo imperfecto en relación analógica con las pulsiones del espíritu y de la vida.” Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XIX, op. cit.*, p. 26.

Busca la soledad, ella en sus brazos
 dio siempre al triste favorable asilo;
 y dulce y melancólica, en su seno,
 220 renovando memorias deleitosas,
 templará tu amargura.³⁸⁴

Frente a la tesis central del apartamiento y la soledad que propone Quintana a Fileno, Heredia antepone sin embargo aquel otro sentido de melancolía, entendida como gozo en la tristeza, que propone más tarde Víctor Hugo. Veamos ahora la composición de nuestro poeta en sus diferentes secciones.

El primer fragmento refuta la tesis central del poema de Quintana: ni el apoyo que brinda la amistad ni el alejamiento por los campos, fórmulas predilectas por los escritores neoclásicos, engendran olvido a quien se encuentra de amor cuitado; al dolor y la soledad, deviene la sensación de vacío; el sufrimiento abate al enamorado, quien no halla más consuelo que abandonarse a la creación prohijada por la melancolía:

Entonces tú, gentil melancolía,
 Serás bálsamo dulce que suavice
 Su árido corazón y le consuele
 40 Más que el plácido llanto de la noche
 A la agostada flor. Yo tus placeres
 Voy a cantar, y tu favor imploro.
 Ven: tonos blandos a mi voz inspira;
 Enciéndala tu aliento, y de mi lira
 45 Tiempla con languidez las cuerdas de oro.

A continuación, el sentimiento de ausencia de la amada cede paso al recuerdo de la patria lejana: la añoranza de Cuba ocupa un conjunto de versos de carácter descriptivo en los que, a la par que el **yo poético** recuerda las noches tibias, iluminadas por la bruma lunar, alude entre líneas a las ilusiones allí forjadas. Cabe recordar que la composición está signada en una fecha muy próxima al decreto español que condena a Heredia al destierro. Una

³⁸⁴ En: *Poesías Completas* (Edición, introducción y notas, Albert Derozier); Madrid: Castalia (Clásicos, 16); 1969, p. 227.

Es evidente la introducción de aquellos rasgos de morbilidad que Burton asocia con la melancolía cálida: la mención al ardor en la sangre que estimula la imaginación, la actitud de desaliento, la indiferencia, entre otros.

El segundo fragmento desarrolla la añoranza por el mundo infantil. Evoca la relación intrínseca entre melancolía y soledad, y describe, casi en los mismos términos, el gusto por la contemplación solitaria del paisaje, misma que da origen a un abigarrado mundo interior, en el que el sujeto haya refugio:

Mil pensamientos vagos, tumultuosos
95 Me agitaban también; pero tenía

Deleite inexplicable, indefinido
Aquella confusión.

Finalmente, sugiere el nexo entre melancolía y acedia, al aludir a sí mismo como un niño holgazán, así como una suerte de predestinación hacia la tristeza.

En el tercer fragmento, el poeta manifiesta el afán de escapar de la desdicha y la esperanza de encontrar, como remedio a sus penas, a la amada. En su configuración intervienen los rasgos románticos de la mujer ideal: sensible, ingenua, piadosa, llena de candor. El poeta se dirige a ella con vehemencia:

Encarnación de mi ideal esposa,
130 ¡Cómo te adoraré...! No por más tiempo
Me hagas ansiarte y suspirar en vano:
Mira que vuela mi verdor lozano.
¡Ay! ¡Ven, y escucha mi rogar piadosa...!

El cuarto fragmento introduce otro tópico romántico: el pasado. Es la parte más extensa, en la cual el poeta lleva a cabo una retrospectiva en la historia del hombre, desde las fuentes bíblicas y el pasado prehispánico hasta la época contemporánea. La visión pesimista se advierte en la violencia con que la caracteriza: crímenes, errores, traiciones, etc. La transitoriedad de los grandes imperios, de cuya existencia hoy sólo quedan ruinas, cede paso sin embargo al análisis de las condiciones precarias de las emergentes naciones

americanas. El tono de reproche con relación a la conquista hispánica no se hace esperar y, a propósito de ese antihispanismo,³⁸⁶ Heredia evoca su poema “Ante el teocalli de Cholula”:

¡Hombres feroces! La severa historia
 En páginas sangrientas eterniza
 De sus atrocidades la memoria.
 170 Al esfuerzo terrible de su espada
 Cayó el Templo del Sol, y el trono altivo
 De Acamapich... Las infelices sombras
 De los reyes aztecas olvidados
 A evocar me atreví sobre sus tumbas,
 175 Y del polvo a mi voz se levantaron,
 Y su inmenso dolor me revelaron.

La historia del hombre, así, se entiende como una sucesión de destrucciones; pero justamente ese sentido didáctico de la historia vuelve sublime el escenario de sepulcros y ruinas.³⁸⁷ Mañach considera, aludiendo específicamente a este pasaje, que el protagonista del poema en su conjunto es el tiempo, ya que:

Es un sentimiento cruzado de lo estoico y lo romántico, en que la emoción de la caducidad humana, de la insignificancia del hombre ante la eternidad, se combina con el gusto romántico de la fuerza y con el afán secreto de perduración del yo, triste de no poder rivalizar con la inmutabilidad de esos grandes vestigios.³⁸⁸

³⁸⁶ José María Chacón y Calvo propone una lectura política de “Ante el teocalli...” al afirmar que en tal poema es perceptible el sentimiento antihispánico (vid. *Ensayos de literatura cubana*; Madrid: 1922). Emilio Carilla lo rebate con sutilezas: cree que una simple errata (“alzada” por “alzaba”) cambia el sentido total de la composición (cfr. “Actitud romántica y prerromanticismo” [1975]; *op. cit.*, p. 65, nota 28). Sin embargo, en el poema que estudiamos se percibe con mayor claridad el tono de reproche ante la conquista española, por lo que concuerdo con la tesis de Chacón.

³⁸⁷ Emilio Carilla lleva a cabo una extensa búsqueda de las fuentes europeas del Romanticismo hispanoamericano y considera que la evocación de las ruinas antiguas que Heredia lleva a cabo tanto en “Ante el teocalli...” como en los “Placeres de la melancolía” testimonian la influencia de *Ruinas de Palmira*, del Conde de Volney, publicadas en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires; no consigna fecha de edición por desconocer el texto. Carilla, *op. cit.*, p. 92. En efecto, al leer la crónica de viaje del citado noble francés encontramos, uno a uno, cada episodio introducido por Heredia, primero y después por Ignacio Rodríguez Galván en “La profecía de Guatimoc”: el escenario de las ruinas, la invocación, la aparición del ser sobrenatural, la lección que brindan los escenarios del pasado y el sentido de la historia. Vid. la versión española más reciente de: *Las ruinas de Palmira* (Tr. Armando Ruiz); Madrid: Edaf (Biblioteca, 87), 1999.

³⁸⁸ Jorge Mañach: “Heredia y el Romanticismo” en: *Cuadernos hispanoamericanos* (86); Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, febrero de 1957, p. 212.

Finalmente, el poeta invoca a la musa de la historia para que inspire su canto. De manera paralela, la quinta sección alude al recuerdo de los seres amados que han muerto. Lágrimas poéticas, calificadas como “dulces”,³⁸⁹ presiden la alusión al padre muerto; la semblanza moral y afectiva constituye una extensa y emotiva **etopeya** que concluye con una sentida deprecación: “¡No me abandones, padre, desde el cielo!”.

El sexto fragmento rememora la imagen de la patria lejana. Ahora habla el desterrado. A la descripción topográfica (palmas, platanares, frescas playas iluminadas por la luna) se añaden las sentimentales notas de la añoranza, manchadas por la fiereza de la persecución y la imposibilidad del retorno. El tono exclamativo se transfigura en un conjunto de **interrogaciones retóricas** que toman como motivo las placenteras sensaciones que la memoria trae del pasado: frescura y tibieza del aire, aroma de la vegetación, luminosidad de la noche. Es, quizás, la sección de lirismo más acendrado. Finalmente, el breve colofón del séptimo fragmento recupera cada uno de los tópicos diseminados a lo largo de la composición. Jorge Mañach, en una de las únicas notas que alude directamente a este poema, lo califica como “una de las composiciones más ambiciosas” de Heredia, puesto que trata:

...de la fatalidad del dolor en la vida humana y de la melancolía como único refugio [...] Una manera romántica de decir que el ardor constante acaba por frustrar toda honda emoción de amor, achaque frecuente en los románticos.³⁹⁰

Con relación al mismo tema, la edición del miércoles 29 de agosto de 1827 de *El Observador de la República Mexicana* incluye una extensa composición anónima titulada “Oda a la melancolía”, signada con una “Z”. La autoría corresponde a Francisco Javier

³⁸⁹ Es la misma dulzura con que se mira la muerte en la litografía de Caspar Friedrich titulada “Muchacho dormido sobre una tumba” (1803).

³⁹⁰ Mañach, *op. cit.*, p. 207. Recientemente, una amplia y documentada monografía acerca del tema y el autor, destacan la importancia del poema en el marco de la producción herediana y del Romanticismo latinoamericano. Lo aquí planteado coincide puntualmente con las hipótesis y tendencias del análisis allí desarrollado. Vid. Tilmann Altenberg: *Melancolía en la poesía de José María Heredia*; Madrid: Vervuert Iberoamericana (Historia y crítica de la literatura, 27), 2001.

Sánchez de Tagle (1782-1847),³⁹¹ poeta michoacano, árcade, socio de la Academia de San Carlos, diputado y senador por su estado en el Congreso Constituyente y destacado integrante del Partido Conservador. Es éste un descubrimiento afortunado. Hasta ahora, el trabajo poético de este autor había estado confinado en la poesía de corte patriótico, y sus estampas sombrías, inspiradas en Young y Cadalso, parecían apenas un bosquejo artificioso.³⁹² Este poema, por el contrario, nos brinda una imagen inusual de Sánchez de Tagle, ya que explyea el sentimiento de acedia:

¡Oh mísera existencia,
 Fardo que arrastro, á perezozo (*sic*) paso,
 De pena henchido, de ventura escaso,
 Desde la misma cuna!
 05 ¡Que siempre la presencia,
 Tenazmente inoportuna,
 de cruel melancolía
 me haga horrible la noche, horrible el día!

Pero no se trata simplemente de un estado emocional que afecta al sujeto, como hemos visto antes en Heredia. Se trata aquí de una entidad maléfica que se ha apoderado del universo entero; el redactor acude al pensamiento clásico no para erigir túmulos a los dioses tutelares, sino para invocar las fuerzas ocultas, condenadas hasta este instante a la oscuridad:

Dóquier, del Orco, hija querida,
 10 Tósigo eterno de la humana vida,
 qué árido tornas, triste,
 y fuente de tormento
 cuanto en el orbe existe;
 ¡O, cómo por no verte
 15 me arrojaré en los brazos de la muerte!

³⁹¹ Vid. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *op. cit.*, pp. 758 y 888 [Corrijo la errata evidente en la fecha de nacimiento, tras confrontar el volumen de Justo Sierra, *et al: Antología del Centenario*, Volumen I, pp. 577-617]

³⁹² Luis Miguel Aguilar le dedica un conjunto de páginas, en las que señala que: “su poesía cruzó por varias zonas ambiguas y contradictorias”. Vid. “Árcades e insurgentes: La poesía mexicana 1800-1839”, en: *La democracia de los muertos*, *op. cit.*, pp. 62-71.

El imperio de la noche y del invierno inundan el mundo de horror y de frialdad. La naturaleza, ayer todo verdor, se vuelve árida y estéril; el caos amenaza ominosamente al orbe en su conjunto. En un panorama tan desolador, no falta la alusión directa a la artificiosa alegría del neoclásico, que Heredia sólo había insinuado:

Las risas y los juegos
del pastor y zagalas, inocentes,
ceden luego el lugar á los dolientes
75 suspiros y gemidos:
sus amorosos fuegos
huyen despavoridos
de sus cándidos pechos,
si á habitar llegas sus pajizos techos
80 se empaña el brillo puro
del padre de la luz, con sus malinos (*sic*)
vapores que tú exhalas: sus divinos
cabellos ata. Cruge
del monte el roble duro
85 que miras; el león ruge,
busca donde meterse
y de tu vista tétrica esconderse.

Aún lo más firme, fuerte y fiero se debilita y opaca frente a la fuerza implacable y desatada de este universo oscuro, desolado y mortecino, que triunfa sobre la inocencia de un mundo irremisiblemente perdido.³⁹³ En términos de mi descripción inicial de la melancolía, el texto de Sánchez de Tagle retoma, como puede advertirse, las aristas más oscuras de la imagen burtoniana, quizás con la finalidad de denostar un tópico que, en este momento, comienza a adquirir fuerza. Por ello, la oda concluye con una conminación que funge como auténtico exorcismo:

120 Véte, tirana diosa,
de los lindes del mundo, ó por lo menos
no tu furor estendas á los buenos.
Tú eres la hija primera

³⁹³ La analogía con la “Sinfonía no. 6 Op. 68” (mejor conocida como *Pastoral*) de Ludwig van Beethoven es evidente. Los juegos de pastores y zagalas se interrumpen por una terrible tormenta que se abate sobre el campo. El contraste entre la suavidad del *Andante* (Escena al borde de un arroyo) y la energía del segundo *Allegro* (Temporal) acentúa todavía más la violencia de esta tercera parte.

de tu culpa horrorosa;
 125 Peste nefanda y fiera,
 sólo en los malhechores
 ejercitar debieras tus furores.

En términos estéticos, no es una composición afortunada: abundan los ripios, el tono de imprecación es artificioso y la concepción misma de la acedia, delata un pensamiento conservador. Pero a nivel histórico, permite constatar la existencia de espacios de indefinición, en los que el canon precedente comienza a desestabilizarse, admitiendo la presencia de nuevos esquemas, síntoma de que algo está sucediendo, tanto en la sociedad como en la literatura. Por otro lado, el poema permite verificar la lectura que de Sánchez de Tagle hace Luis Miguel Aguilar:³⁹⁴ es claramente perceptible que detrás del texto del autor mexicano se encuentra como antecedente (documentado), la elegía “El Melancólico, a Jovino”, que Juan Meléndez Valdés escribe en 1794.³⁹⁵ El poeta español describe en esta extensa composición (de 9 estrofas y 165 versos endecasílabos) esa tristeza a la que denomina “fastidio universal”, concepción que lo coloca entre los primeros románticos europeos. Con una construcción análoga al poema de Manuel José Quintana que he evocado anteriormente resulta éste, sin embargo, mucho más apropiado para ejemplificar lo que Sebold ha llamado “el nombre español del dolor romántico”:³⁹⁶

Tú lo has visto, Jovino; en mi entusiasmo
 Perdido, dulcemente fugitivas,
 120 Volárseme las horas... Todo, todo
 Se trocó a un infeliz: mi triste musa
 No sabe ya sino lanzar suspiros,
 Ni saben ya sino llorar mis ojos,
 Ni más que padecer mi tierno pecho.
 125 En él su hórrido trono alzó la oscura

³⁹⁴ “Como los otros poetas del momento, Sánchez de Tagle partió de su admiración por Juan Meléndez Valdés. Su oda a este poeta es más significativa que la que escribió Navarrete aunque esto sólo quiera decir que en ella Sánchez de Tagle extendió un catálogo que hoy resulta más importante que el mismo Meléndez al dar cuenta de las lecturas típicas, dentro de la lectura típica que fue Meléndez, que también fueron las de sus contemporáneos.” Aguilar, *op. cit.*, p. 62. En las siguientes líneas podrá constatarse que la importancia de Meléndez va más allá de lo que supone el crítico quintanarroense.

³⁹⁵ Juan Meléndez Valdés: “El Melancólico, a Jovino” en: *Poesías* (Edición, estudio y notas de Emilio Palacios); Madrid: Alhambra (Clásicos); 1979, pp. 391-396.

³⁹⁶ Russell P. Sebold: “El nombre español del dolor romántico” en: *El rapto de la mente*; Madrid: Prensa española, 1970, pp. 123-137.

Melancolía, y su mansión hicieran
 Las penas voladoras, los gemidos,
 La agonía, el pesar, la queja amarga
 Y cuanto monstruo en su delirio infausto
 130 La azorada razón abortar puede.³⁹⁷

Educado en la tradición inglesa, en la misma fecha (1827), Joaquín María del Castillo y Lanzas, publica el poema titulado “La melancolía”.³⁹⁸ Frente a aquellas cálidas y frescas descripciones heredadas del paisaje que he acotado páginas atrás, se yergue la exaltación de ese nervaliano “sol negro” que invade subrepticamente la existencia. El poeta parece alborozado al reconocer su triunfo:

En tanto que los males
 De una existencia sufro en que la pena
 Usurpa lo mejor, y su cadena
 Arrastro pesaroso;
 05 ¡Dulce bien de mortales!
 Por tu influjo piadoso
 Se aplaca mi agonía:
 Por ti, por ti, gentil melancolía.
 Por ti, tranquilo aliento,
 10 Hija del cielo, predilecta diosa,
 Que por la senda lúgubre, escabrosa,
 De nuestra árida vida
 Semillas de contento
 Siembras favorecida,
 15 Y viertes almo encanto
 En la estremada dicha, en el quebranto.

Pareciera, paradójicamente, que el universo todo se alegrara por el triunfo de la tristeza. Más tarde, los tópicos mortuorios confirman la raigambre romántica de esta negra evocación:

65 Quanto hay de mas hermoso
 Quanto de amable hay en la natura
 A dar realce á tus gracias se apresura

³⁹⁷ Meléndez; *op. cit.*, pp. 394-395.

³⁹⁸ Castillo y Lanzas, *op. cit.*, pp. 49-55. El poema está encabezado por la siguiente nota: “(Esta oda há sido ya publicada en el *Amigo del pueblo* No. 8. T. 1)”. Lo incluye también Juan R. Navarro en: *Guirnalda poética*; *op. cit.*, pp. 58-64.

Y hasta la muerte misma
 Y el sepulcro espantoso
 70 En que el pensarse abisma,
 Desnudas de aflicciones
 Por ti inspíran sublimes reflexiones.

En un tono similar a la composición citada precedentemente, la invocación del paisaje neoclásico, en el que se conjugan paisaje primaveral, zagalas y pastores, sirve para acentuar vivamente el contraste y hace patente una analogía que proviene, sin duda, de la resonancia del motivo en el ámbito cultural del momento:

De sus techos sencillos
 Al abrigo zagalas y pastores
 Inocentes celebran los amores
 100 Que á sus pechos agitan
 En dulces caramillos
 Que su pasión imitan,
 Mostrando en sus sentires
 El amor que tu impartes doquier gires
 105 Si alguna vez süave
 Ecshala un ¡ay! Tu seno acongojado,
 Suspira el ancho bosque: sosegado
 El león su furia olvida;
 Y encantadora la ave
 110 Que de ti es mas querida,
 Filomena dichosa
 Responde en trinos varios, melodiosa.

¿A qué responde este sentimiento melancólico? ¿Qué carencia interior impulsa al poeta a exaltarlo con entusiasmo? Una de las mejores estrofas de Castillo y Lanzas, compuesta a propósito de una melodía de D. A. M.,³⁹⁹ parece ofrecer una respuesta parcial:

Id, versos míos,
 mientras yo ausente
 sufro doliente
 mi soledad:
 llanto en los ojos,
 pena en el alma,

³⁹⁹ Siglas de un compositor cuyo nombre no está registrado en ninguna fuente bibliográfica.

sin paz —sin calma—
sin libertad.

Con una factura estética mucho mejor lograda, “La melancolía”, poema breve de José María Lacunza, signado el 30 de noviembre de 1837 y publicado en *El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso*, el segundo anuario de la Academia de Letrán, constituye otra interesante muestra del tema en nuestra poesía.⁴⁰⁰ A la par que Heredia, Sánchez de Tagle y Castillo y Lanzas, Lacunza celebra el sentimiento melancólico, pero introduce en sus estrofas centrales una serie de interrogantes a las que el poeta ofrece respuesta en eco en el mismo verso. Las preguntas (y sus correspondientes respuestas) tienen que ver con una visión sensual, optimista, de la existencia, lo que le hace diferir completamente de las composiciones anteriores:

¿Qué es la vida en la cuna? Es un gemido:
¿qué es en la juventud? Una tormenta:
¿Qué encuentra el hombre en la vejez helada?
20 Encuentra muerte lenta.
¿Y en la tumba? La nada.
¿Y esto es la dicha? ¿agitación o llanto,
o prolongada mísera agonía?
¿Y esto es reposo y descansar sereno
25 el ser ceniza fría
de la tumba en el seno?
Mas hoy que es juventud mi vestidura,
¿por qué entregarme a tristes pensamientos?
¿por qué mis labios de placer sedientos
30 no aplicar del amor a la onda pura?
Y no que como el náufrago infelice,
sin luchar con mi suerte,
bebo agua amarga hasta sufrir la muerte.

Se trata de una afirmación de la existencia de otro carácter: posee un trasfondo nihilista, si bien invita al goce del instante (*carpe diem*).

⁴⁰⁰ México: Librería de Galván, 1838, pp. 254-255. Muñoz Fernández lo incluye en su estudio y recopilación de la obra de Lacunza, *op. cit.*, pp. 69-70.

De manera más dramática, Fernando Calderón, desterrado, como Heredia, pero en el interior de su propia patria,⁴⁰¹ retoma en algunos de sus escasos poemas el motivo de la melancolía, abandonándose por entero al sentimiento de tristeza. Nos encontramos en 1840, fecha en que el motivo de la soledad y el desamor constituyen ya el paradigma de la “feliz” desdicha romántica:

Exhala pesarosa el alma mía
suspiros tiernos en la noche oscura;
de dolor lleno, lleno de amargura
me encuentra sin cesar el claro día.

05 La sonora y acorde melodía
de las aves; la rústica natura;
su perfección, sus obras, su hermosura,
nada puede distraer mi fantasía⁴⁰².

Una composición paralela, titulada “El invierno”,⁴⁰³ proclama el triunfo de la tristeza como sentimiento universal:

25 ¡Melancólico invierno!
Tu tristeza imponente
arroja el alma mía
en la contemplación pura y celeste.

30 ¡Ojalá que los hombres
tu emblema conociesen,
y a la virtud sagrada
gustosos se entregaran para siempre!

Otro exiliado, esta vez por el imperio de Maximiliano, el liberal Emilio Rey, desarrollará motivos análogos más allá de la mitad del siglo. En la recopilación de su obra juvenil, que

⁴⁰¹ Práctica común durante el siglo XIX, el destierro tenía por objeto alejar al condenado de su entidad de origen, con la finalidad de romper todo vínculo (familiar, social, político) que permitiera o alentara la conjura. Esta condena la padecen, entre otros, Fernando Calderón y Guillermo Prieto. Su equivalencia jurídica actual sería el arraigo domiciliario.

⁴⁰² “Mi tristeza” en: *Dramas y poesías* (Edición y prólogo de Francisco Monterde); México: Porrúa (CEM, 78); 1959, p. 299.

⁴⁰³ *Ibid*, p. 301.

lleva a cabo hasta 1869, pueden advertirse los mismos temas hasta ahora descritos. Un poema que titula “Flores del corazón”⁴⁰⁴ nos muestra de manera confesional una vívida imagen del mundo interior del poeta mexicano del siglo XIX:

De fe lleno y entusiasmo
 busqué ansioso un claro nombre
 Pero con tedio ó sarcasmo
 20 Oyó el mundo mi canción.
 Lloré mis sueños perdidos,
 Se agostó de vida el foco,
 y murieron poco a poco
Las flores del corazón

Después, en “A un bardo”,⁴⁰⁵ composición que semeja un autorretrato, el sentimiento de rechazo que percibe del entorno social se convierte en un auténtico lamento:

¡Bardo de los pesares! Tus gemidos
 Han hallado en mi pecho un éco fiel
 Y el corazón con férvidos latidos
 Palpitar he sentido dentro de él.
 05 ¡Poeta del dolor! Vate sombrío,
 Suspende tu tristísima canción
 Y oye solo un instante al lábio mío,
 Intérprete veraz del corazón.
 Lágrimas como á tí, duelo y dolores
 10 Me ha brindado este mundo baladí,
 Y dolo y decepción en vez de flores
 En la vida encontré desque nací.

También, a la manera de los autores europeos, ha sentido embargado su ánimo por el “Tedio”,⁴⁰⁶ y lo describe de manera tan puntual, que pareciéramos encontrarnos ante un desahogo:

⁴⁰⁴ *Poesías. Flores marchitas*; México: Tipográfica de Neve, 1868, p. 195.

⁴⁰⁵ *Rey, op. cit.*, p. 135.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 191.

¿Por qué mi corazón apenas late
 Y en vano á mi pesar busco remedio?
 Mi altiva frente la tristeza abate,
 Y poco á poco me consume el tedio.

05 Pesadas cruzan para mí las horas,
 angustia horrible me consume lenta...
 ¡Ilusiones de amor deslumbradoras!
 ¡Recuerdos de placer!... ¡Haced que sienta!

¡Venid a mí! ¡Llegad, agitaciones!
 10 Mejor que esta atonía que me acaba
 Quiero sufrir horribles sensaciones
 Aunque me quemén como hirviente lava...

A manera de síntesis, en “Goces y hastío”⁴⁰⁷ reflexiona acerca de la vida y remata la composición con un tono invadido por el desencanto:

Rico vergel de matizadas flores
 Era el mundo á mis ojos fascinados,
 Era un Edén con ángeles de amores
 Que brindaban vergeles encantados.

05 ...Vino el hastío
 vinieron desengaños roedores
 Y al fin solo gustaba el labio mío
 cicuta en el festín y los amores.

[...]

Al cabo comprendí que en sucio lodo
 Mi noble corazón torpe manchaba,
 Y odié una sociedad que todo, todo,
 virtud y religión me arrebatara.

La insistencia en el tópico melancólico me parece sintomática de la actitud del poeta frente a una sociedad inestable, caótica; tal sugerencia de Julia Kristeva, explica por qué cuando el sujeto advierte con desaliento que el porvenir no existe, y que la vida es invadida por la tristeza, ésta se convierte en un fetiche omnipresente:

Las épocas que ven derribarse ídolos religiosos y políticos, épocas de crisis, son particularmente propicias para el humor negro. Es verdad que un desempleado es potencialmente menos suicida que

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 235.

una enamorada abandonada pero, en tiempos de crisis, la melancolía se impone, se dice, construye su arqueología, produce sus representaciones y su saber.⁴⁰⁸

Efectivamente, la frecuencia con que el tema melancólico aparece explícitamente, diluido en las descripciones del paisaje, o en las elegías de corte amoroso, permite constatar cuán importante ha sido el énfasis en la tristeza, en la desesperanza, en la angustia de vivir. Un recuento imperfecto nos llevaría desde los autores antes citados hasta otros, que aguardan todavía un estudio respectivo. Podemos citar los siguientes: “Meditación” [1835],⁴⁰⁹ de Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883); “El tedio” [1838],⁴¹⁰ de Guillermo Prieto; “A la muerte” y “Vigilia”⁴¹¹ [1850], de Severo María Sariñana (¿?-1850); “Ilusiones perdidas”, “Tristeza”, “Horas de insomnio”, “El canto de un suicida” y “Desencanto” [1852],⁴¹² de Tomás Ruiseco [Cronología sin documentar]; “La tristeza” [1853],⁴¹³ de Fernando Orozco y Berra (1822-1851); “Meditación en la soledad”, “Melancolía y descontento de la vida” y “Desencanto” [1856],⁴¹⁴ de Félix María Escalante (1820-1861); “En el campo” [1861],⁴¹⁵ de Julián Montiel y Duarte (1830-1902); “Melancolía” [1878],⁴¹⁶ de Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876); y finalmente, “La melancolía” [1874],⁴¹⁷ de Clemente Villaseñor (1830-1879).

Un correlato pictórico para el tema de la melancolía poética lo encuentro, en las mismas fechas, en el óleo “La pensativa” [1851] [**Lámina No. 9**] de José Agustín Arrieta (1803-1874), quizás uno de los artistas plásticos mexicanos que muestra mayor afinidad hacia los temas y motivos de la literatura romántica.⁴¹⁸ El óleo representa a una joven

⁴⁰⁸ *El sol negro; op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁹ *Ensayos poéticos; op. cit.*, pp. 313-319.

⁴¹⁰ En: *El Mosaico Mexicano* (vol. II); México: I. Cumplido, 1838, p. 233. [También en *OC* (Vol. XI), pp. 76-77].

⁴¹¹ *Trovas mexicanas, op. cit.*, pp. 33-36 y 41-43.

⁴¹² *Ensayos poéticos, op. cit.*, pp. 22-24; 25-28; 86-90; 120-124 y 181-182, respectivamente.

⁴¹³ En: *Guirnalda poética, op. cit.*, pp. 189-192.

⁴¹⁴ *Poesías; op. cit.*, pp. 68-74; 163-168; y 204-207.

⁴¹⁵ *Flores y lágrimas; op. cit.*, pp. 11-15.

⁴¹⁶ *Poesías mexicanas; México: s. e.*, pp. 20-22.

⁴¹⁷ *Ensayos poéticos; op. cit.*, pp. 126-129.

⁴¹⁸ Vicente Quirarte desarrolla ampliamente el paralelismo entre Arrieta y las diferentes versiones del “Romance de La Migajita”, de Guillermo Prieto, fundamentando los múltiples puntos de contacto entre costumbrismo pictórico y literario. Al efecto, véase: “El colorista del lenguaje y el cronista del color. Confluencias de Guillermo Prieto y José Agustín Arrieta” en José Pascual Buxó y Mario Calderón (Edit.): *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana* (Memoria); Puebla: BUAP, 1998, pp. 145-159. También Pedro

mujer, en actitud absorta, colocada a mitad de un conjunto de hombres y mujeres de diferentes edades y condiciones sociales. Es obvio que se trata de una alegoría del devenir temporal. Pero su mirada, entre la ensoñación y la indiferencia hacia el mundo circundante, parece estar dirigida hacia el espectador, planteándole interrogantes: ¿En qué asuntos se entretiene la adolescente? ¿Reflexiona o, simplemente, se aleja del mundo?⁴¹⁹ Quizás la mejor respuesta esté formulada en un breve ensayo de Francisco Zarco, para quien:

... los placeres de la melancolía no son ardientes como los del amor; no son bulliciosos ni vivaces, no hay en ellos ni el fuego de la pasión, ni el éxtasis profundo de la fe... no: la melancolía no es placer que hace palpitar el pecho, y que extravía la mente; no necesita del cuerpo, es todo el alma... es todo poesía; pero esa poesía que gozando tiene algo de tristeza y de amargura...⁴²⁰

El tema de la melancolía va derivando, por esta misma época, hacia el del suicidio.⁴²¹ Y en este punto, comienza a entrar en contradicción con la moral pública vigente. El *wertherianismo* se extiende a América, no sólo en el terreno literario. Las condiciones de inestabilidad generalizada se convierten en caldo de cultivo para un desalentado nihilismo y los suicidios, a pesar de su exigüidad numérica, producen un fuerte impacto en la moral de aquellos “liberales, no obstante católicos” de la época. El tema de los suicidios posee tal trascendencia, que lo retoman varios géneros. En 1843, Luis de la Rosa Oteiza había remitido a *El Museo Mexicano* una breve reflexión en la que moralizaba alrededor de ese “...pensamiento más atroz de cuantos pueden asaltar la mente humana”; e imprecaba:

Ángel Palou: “Identidad de Puebla: esencia de mexicanidad. José Agustín Arrieta (1802-1874)” en: *Ensayos*; Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1986.

⁴¹⁹ Singular en el marco de los temas tratados por Arrieta, este cuadro exigiría un análisis mucho más profundo; sin embargo, en este contexto, me apartaría del objeto central: la poesía con tema melancólico.

⁴²⁰ Fechado en 1849, el texto es publicado en *El Presente Amistoso*; México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1851, p. 199. Incluida en *Escritos literarios, op. cit.*, p. 61.

⁴²¹ Un estudio de la época atestigua la causalidad melancólica del suicidio en los siguientes términos: “Tantôt, au contraire, la civilisation est comme surexcitée, ardente, fièvreuse, et la vie de chacun se ressent profondément de ces ardeurs et de ces fièvres; l’imagination s’échauffe, le désir s’exalte, des horizons immenses, inconnus, s’ouvrent; des esperances frénétiques agitent l’ame de ses générations affolées, des ambitions colossales possent en tout sens l’activité haletante; des émulations gigantesques produisent une concurrence désespérée; c’est alors le terrible contraste des fortunes fabuleuses, improvisées par d’incroyables jeux du hasard, et de catastrophes inouïes précipitant au fond de l’abîme des rêves insensés.” F. Dabadie en: *Les suicidés illustres. Biographie des personnages remarquables de tous les pays qui ont péri volontairement*; París: F. Sartorius, Librairie-Éditeur, 1859.

“¡Terrible situación aquella en que el hombre se aborrece a sí mismo, porque no halla ya en su corazón una sola idea de virtud, de amor y de esperanza!”⁴²²

Años más tarde, el anatema se mantiene, pero el tono cambia. *El Renacimiento* (publicado en 1869) incluye dos textos que están vinculados con la melancolía. En el primer volumen, Gonzalo A. Esteva suscribe uno de los últimos poemas románticos dedicados, en México, a la melancolía.⁴²³ Desprovisto de encanto, acaso sea útil para mostrar la banalización de que ha sido objeto el tema. Por su parte, a manera de crónica, José Tomás de Cuéllar examina humorísticamente su alta incidencia en aquellos años, y califica la situación como “funesta moda”.⁴²⁴ Es un texto extenso, que pone en entredicho las diversas causas que motivan la actitud de escape (amorosas, económicas, políticas). Pero entre todas, la mayor carga de ironía está depositada en aquellas de origen sentimental:

Con solo que los suicidas por amor hicieran lo que los suicidas por dinero, hallarían la piedra filosofal, y quedarían nulos los primeros; porque supuesto que uno es el amante y otro es el hombre, y una es la mujer y otra es la amada, quedan en el suicidio por amor, cambiadas así las palabras: deudor el amante, acreedor la amada: suprimase á la amada, supuesto que la justicia lo permite, y queda suprimida la deuda, sin homicidio y sin suicidio, que es más llano y mejor.⁴²⁵

El asunto se resuelve, para Cuéllar, con un juego de palabras. La ironía, entonces, disuelve todo aquello que en un primer momento resulta dramático, transgresor, lesivo para la moral pública. Actitud que termina por relativizar, por conjurar el demonio de la trasgresión, lo que en términos prácticos significa neutralizar la rebeldía romántica. Acaso esta sea la razón [quiero adoptar aquí un tono dramático] que defina el suicidio de Manuel Acuña como el último instante romántico de México.

⁴²² Luis de la Rosa: “El suicidio” en: *El Museo Mexicano* (vol. 1); México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843, p. 509. Incluido en Luis de la Rosa: *Obras 1, op. cit.*, p. 235.

⁴²³ “La melancolía” en *El Renacimiento. Periódico literario* (1); México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869, p. 144.

⁴²⁴ Dabadie enumera la cantidad de suicidios llevados a cabo en Francia, en el lustro 1851-1855: de 3598, la cifra se eleva, al final del periodo considerado, a 3830; en términos estimativos, es una cantidad excesiva.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 127.

Melancolía y ética burguesa

Me he detenido extensamente en la descripción que de la melancolía hacen los poetas mexicanos, especialmente aquellos de la primera generación romántica. Es importante abordarla, por tratarse de una temática olvidada, al menos en lo que atañe a México. No me cabe la menor duda que su ausencia obedece a juicios de carácter extraliterario.

Creo que el concepto burtoniano de la melancolía esconde tras de sí un prejuicio que la mayor parte de las sociedades sostiene contra los artistas. En diversas épocas y culturas, éstos han sido considerados enfermos u *outsiders*. Pero durante el Romanticismo, éstos lo asumen deliberadamente; su inconformidad no sólo es política o social, sino también moral. Y la reificación de la melancolía, de esa perspectiva negra, oculta, subrogada de la existencia, manifiesta el alejamiento del artista romántico respecto de la norma:

Nunca antes, ni siquiera al final de la antigüedad romana, ni en la desidia de los monjes medievales, ni en los cantores del triunfo de la muerte del siglo XV, se había sentido con tanta desolación la angustia de vivir. Una fiebre quemaba a los románticos y los empujaba a consumir la vida entera en diez o veinte años de vida adulta. El número de los que se hundieron en la locura fue mayor que en cualquier otra época y la lista de los jóvenes suicidas fue más impresionante todavía: «El umbral de nuestro siglo está empedrado de sepulcros», escribió Musset, de sepulcros de muertos jóvenes, podría añadirse.⁴²⁶

Lo más curioso, sin embargo, es que la sociedad manifiesta inicialmente una fuerte resistencia ante el conjunto de valores asociados con el Romanticismo, pero termina por asimilarlos y convertirlos en una moda. La primera fase de la resistencia, consiste en darles cauce hacia donde produzcan menos daños: de ahí que Sánchez de Tagle invite a la

⁴²⁶ Alfredo de Paz: “El mal del deseo” en: *La revolución romántica; op. cit.*, p. 67. La aseveración halla paralelo también en México: José María Heredia alcanza apenas los 36 años; Ignacio Rodríguez Galván, 26; Fernando Calderón, 35; Juan Díaz Covarrubias, 22; José de Jesús Díaz, 35; Juan Valle, 26; González Bocanegra, 35.

melancolía a zaherir exclusivamente a los criminales, por afinidad entre lo destructivo de tal sentimiento con la naturaleza trasgresora de aquéllos; por su parte, Lacunza nos invita a mirar el reverso de la medalla, al sugerirnos vivir con regocijo la ya de por sí breve existencia.

El pesimismo de la época tenía un fundamento real: la inestabilidad, la corrupción, los enfrentamientos entre partidarios de diversos bandos, las amenazas permanentes de invasión por parte de las naciones extranjeras, así como el espectro de una próxima guerra civil, no dejaban lugar para la esperanza. Por otro lado, hay que recordar que la imagen del artista como enfermo social, como trasgresor, estaba en boga en Europa. Y no precisamente como moda, sino también como actitud frente al torbellino social, que hacía prever el advenimiento del caos.⁴²⁷ Ambos procesos, unidos, consolidan un imaginario social fundado en valores que entraban en contradicción con aquéllos, heredados de la tradición católica.⁴²⁸ Si revisamos los textos más representativos del Romanticismo en sus diversos géneros, confirmaremos esa tendencia: sus protagonistas son bandidos, piratas, adúlteras, lo que manifiesta una inversión. Ya no hay más héroes; ahora es tiempo de antihéroes.

Pero lo más interesante del caso, es que los prototipos “enfermos” rebasan los marcos de la literatura y se convierten en modelo de vida. Los cuadros de costumbres,⁴²⁹ el teatro,⁴³⁰ las novelas, están saturados de referencias a aquellas mujeres que, considerando las actitudes melancólicas como una moda, desfallecían de hambre o, en su extremo, consumían vinagre para adquirir la imagen enfermiza, frágil, propia del modelo que la literatura había puesto de moda.⁴³¹ Los hombres, por su parte, se reconocían por la misma

⁴²⁷ Tan sólo Francia, a guisa de ejemplo, tuvo que sobreponerse al estallido de la Revolución, la caída del régimen monárquico, el periodo del Terror, el Directorio, la monarquía napoleónica, la hegemonía, las guerras europeas, el aniquilamiento, la derrota de la Comuna, el Imperio de Luis Napoleón, entre tantos y tan variados sucesos. Una serie de oscilaciones que llevaban la vida de un extremo al otro.

⁴²⁸ “La herejía romántica” en: Paul Bénichou [1984]; *op. cit.*, *vid.* especialmente pp. 406-416.

⁴²⁹ Hemos citado en el capítulo anterior las estampas humorísticas de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, la mejor sátira, narrativa e icónica de la época.

⁴³⁰ Quizás las piezas más importante sean *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón, acreditado como uno de los primeros poetas románticos, y *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza.

⁴³¹ “Eran románticos hasta en el traje, usaban larga melena, y como era obligatorio el chaleco colorado y el bigote, se hallaban contrariados. Pero era de moda el aire taciturno, anchas corbatas de dos vueltas y jamás el cuello visible de la camisa. Y los versificadores hubieran creído faltar a sus modelos, no exagerando las

palidez, los cabellos largos y revueltos y la levita oscura. Emilio Carilla intenta explicarse esta reacción ambigua, y termina por considerar a la sátira como un procedimiento que, criticando, permite constatar la popularidad que el movimiento había alcanzado después de la mitad del siglo:

La reacción contra el Romanticismo tomó casi siempre la forma de la sátira [...] Sin embargo, hay una particularidad digna de anotarse, y es la de que —dentro de la sátira— no sólo se encuentran los que, por sus ideas, estaban poco dispuestos a aceptar la nueva corriente, sino que también se encuentran escritores que hoy podemos considerar típicamente románticos. Unos y otros recurren a la sátira para poner al desnudo excesos de la escuela.⁴³²

¿Qué hay, entonces, detrás de esa actitud de reserva hacia el Romanticismo adoptada inicialmente por poetas y críticos? ¿Qué hay detrás de la crítica de Heredia a Castillo y Lanzas? ¿O de la del Conde de la Cortina al anuario de la Academia de Letrán? Jorge Mañach, en el artículo varias veces citado anteriormente, considera que el énfasis en la melancolía no es más que “una suerte de dolor provisional o residual que la imaginación del poeta se encarga de potenciar”,⁴³³ lo que equivaldría a una impostura. Pero, si revisamos atentamente los textos, advertiremos que la resistencia ante el Romanticismo no está fundamentada en criterios estéticos, como supone el crítico cubano, sino en otros, de carácter moral.

En mi opinión, hay que ir más lejos. Creo que una buena razón para explicar ese sentimiento de tedio está en la confrontación entre artista y sociedad. El Conde de la Cortina lo refiere directamente cuando critica el poema “La orgía” de José María Esteva: la inconformidad de la sociedad tradicionalista ante los poetas románticos se encuentra,

tristezas aparentes. Hasta en las niñas comenzó la vida romántica, y peregrinas y risibles son las historietas de aquellas lánguidas beldades de luengos rizos y escualidas formas, ataviadas de blanco en el estío para soñar a la claridad de la luna, en las salas sin luz” Indica Víctor Gálvez en las *Memorias de un viejo* (Bs. As.: 1888); Cit. por Carilla [1975]; *op. cit.*, p. 187, nota 43. Aunque la imagen evoca costumbres argentinas, la mexicana no difería del todo.

⁴³² *Op. cit.*, p. 182.

⁴³³ Mañach, *op. cit.*, p. 207.

fundamentalmente, en el plano moral, pues a pesar de que —según asegura— se ocupe de él sólo en el terreno literario:

...el señor Esteva no pinta una *orgía*; hace todavía mucho más; ha convertido en escena de *crimen social reflexivo*, la que hubiera debido ser únicamente, escena de libertinaje *individual y momentáneo*: ha pintado la maldad o la perversidad de un corazón viciado ya sin remedio, en vez de pintar una debilidad pasajera, un exceso de delirio producido no por el corazón, sino por la embriaguez material del vino.⁴³⁴

Avanzado el siglo, la República ha triunfado, y el proyecto liberal se consolida; por ende, el Romanticismo ha triunfado. Sin embargo, la recriminación moral todavía persiste. Así se expresa José María Roa Bárcena de Lord Byron cuando, impulsado por el aprecio literario, traduce *Mazzeppa*:

No ha sido otorgado a nuestro siglo un poeta así, y Byron, tal como es, al mismo tiempo que nos mueve á rendir tributo de admiración á su inteligencia y á su palabra, nos fuerza á deplorar su falta de aquellas fé y bondad que reputamos cimienta preciso del ingenio, y que brillan en la frente de los grandes pensadores en todas las épocas del mundo. La actual debe al poeta de quien hablamos, juntamente con algunos goces intelectuales, el pábulo que ha arrojado en la hoguera de las pasiones, el impulso que ha dado á los hombres en el sendero de la indiferencia y el materialismo.⁴³⁵

A pesar de la resistencia, la corriente literaria triunfará, después de segar aquellas tendencias que resultan hostiles en la construcción de la nueva República y que, por ende, atentan contra la nueva moral, pública y privada.

⁴³⁴ Tola (Edit.); *op. cit.*, p. 29. Las cursivas corresponden al texto original.

⁴³⁵ “*Mazzeppa*. Prólogo de una versión castellana de este poema de Lord Byron” en: *El Renacimiento. Periódico literario* (tomo II); México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869, p.8.

Después de 1867 el sentimiento melancólico, manifestación subversiva, disonante, disidente en medio de una sociedad que lucha en aras de un proyecto de orden, paz y progreso, se diluye en la escritura pero adquiere, curiosamente, nuevas modalidades en el terreno de la vida cotidiana. De ello comienza a rendir testimonio la investigación en el terreno de las costumbres. El literato trasgresor, el irruptor de la moral y las buenas costumbres, se va rindiendo progresivamente ante la censura —o la autocensura— en las publicaciones, pero no en la vida cotidiana. Los abundantes ejemplos y anécdotas en torno a la bohemia literaria permiten constatar que la ética que nace con el Romanticismo habrá de animar los cenáculos literarios más allá de iniciado el nuevo siglo. De ellos, los más conocidos quizás sean la locura de Castera, el ateísmo de “El Nigromante”, el suicidio de Acuña, la humorada de Rosa Espino,⁴³⁶ los “paraísos artificiales” de Bernardo Couto Castillo,⁴³⁷ o la “inmoralidad” que Carmen Romero Rubio de Díaz, vocera del poder, atribuye al poema “Misa negra” de José Juan Tablada.⁴³⁸ El poeta mexicano es, efectivamente, un enfermo; pero un enfermo social. La ruptura del vínculo entre Ética y Estética es, entonces, una deuda más que hemos contraído con el Romanticismo...

⁴³⁶ José Luis Martínez: “Una superchería del General Riva Palacio” en: *La Expresión Nacional*; *op. cit.*, pp. 317-320.

⁴³⁷ *Vid.* Xorge del Campo: *Los poetas malditos en México (La epidemia baudeleriana)*; México: Luzbel, 1983; y Alfredo Pavón: “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo” en: *Texto crítico* (14:38); Xalapa: UV, enero-junio de 1988, pp. 89-99.

⁴³⁸ *Vid.* Esther Hernández Palacios: “**Misa negra** o el sacrilegio inacabado del modernismo” en: *El crisol de las sorpresas*; Xalapa: UV (Cuadernos, 37); 1994.

CAPÍTULO V.
EL AMOR ROMÁNTICO: DE LAS CIMAS A LAS SIMAS

*El romanticismo no nos enseñó a pensar:
nos enseñó a sentir.*

Octavio Paz: *La llama doble*.

En el capítulo anterior he señalado cuán importante es la melancolía para la constitución del punto de vista desde el cual el artista romántico observa, juzga y valora la realidad. He demostrado también que ese “estado enfermizo”, esa “hipersensibilidad” de la que hablan los críticos, es una metáfora —en el sentido que refiere Sontag—,⁴³⁹ detrás de la cual asoma la inestabilidad del sujeto colocado ante esa avalancha de acontecimientos históricos y sociales que supone el tránsito de Occidente hacia la “modernidad”. La melancolía es, en tal sentido, rasgo inherente a las **epistemes** que hacen entrever al sujeto su condición efímera, singular, y le envuelven en una permanente añoranza de la eternidad; en otras palabras, manifiesta el desgarramiento entre nuestra conciencia y Dios, propio del tránsito de un régimen teológico a otro, de carácter laico.⁴⁴⁰

Si hablo en términos tan generales es porque, a pesar de las obvias y dilatadas diferencias contextuales entre Europa y América, hay en el fondo una analogía: los artistas están involucrados en sendas fases de construcción de las nuevas naciones bajo el signo del liberalismo: la Francia revolucionaria o el México recién independizado suponen, cada uno por su lado, la desestabilización política, social, cultural, pero primordialmente moral. A mitad de dicha vorágine, el creador enarbola los pendones de una nueva sensibilidad, cuyos

⁴³⁹ “La enfermedad *no es* una metáfora [...] Sin embargo es casi imposible residir en el reino de los enfermos sin dejarse influenciar por las siniestras metáforas con que han pintado su paisaje.”; *La enfermedad y sus metáforas/El sida y sus metáforas*; *op. cit.*, p.11. La metáfora está, entonces, en las expresiones y actitudes que refieren a la enfermedad.

⁴⁴⁰ Sigo de cerca la caracterización de Blas Matamoro: “Ese animal melancólico” en: *Cuadernos Hispanoamericanos* (501); Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, marzo de 1992, p. 113.

signos son la tristeza, la añoranza, la soledad, el desasosiego, actitudes que muestran inconformidad, desencanto o rebeldía ante la ética vigente.

He puesto énfasis en las diferentes manifestaciones que esta nueva sensibilidad instaure paulatinamente en el sujeto: su manera nostálgica de aprehender el paisaje y, por ende, de percibir el mundo exterior; acto seguido, he asegurado que esta forma de aprehensión gana terreno progresivamente, y llega a convertirse en un estilo de vida, en una opinión común. Habiendo adquirido ya el rango de episteme, el punto de vista romántico va perdiendo encono, debilitándose así su carácter revolucionario. Traspasado el límite del medio siglo, tiende hacia el estereotipo.

Quiero referirme en este capítulo justamente a uno de esos aspectos que descubren la faceta exterior, fenoménica y estereotipada, del Romanticismo: el amor. Una presuposición ampliamente extendida liga de manera indisoluble ambos términos. Citar ejemplos, sin embargo, podría emplear todas las páginas de esta investigación. Tal y como he anotado inicialmente, este uso indiscriminado anula toda referencia puntual y ha contribuido en buena medida, a crear una visión prejuiciada en torno al período.⁴⁴¹ Pero el concepto de “amor romántico”, tal y como lo entendemos el día de hoy, no se corresponde exactamente con aquél que le da origen. La deformación, obra también de los años, esconde rasgos verdaderamente interesantes ya que, como la melancolía, confiere también un carácter revolucionario a la concepción romántica.

Además, estudiar el amor romántico es condición necesaria para abordar otro tópico crítico: las influencias europeas en la conformación del romanticismo poético mexicano. Innegable, dicho canon es perceptible en América, dada su condición satelital. Pero esta

⁴⁴¹ Lo “romántico” puede ser una cualidad, permanente o transitoria, que identifica a un ser animado o inanimado, por ejemplo, “una personalidad romántica”, “una moda romántica”, “la decoración romántica de una casa”. En ciertos casos, el epíteto sale sobrando: una rosa roja, un corazón, un cupidillo, una cena con velas. Quizás, en estos casos, estemos hablando de una propiedad. Lo cierto es que, en un caso o en otro, se trata de cualidades o propiedades atribuidas por el sujeto de la enunciación: para otros sujetos, puede resultar *cursi*. La diferencia entre romanticismo y cursilería obedece entonces a una lógica social, convencional e histórica. Las fronteras entre uno y otro calificativo son flexibles.

historia, como otras tantas, cuenta con varias versiones.⁴⁴² Suponer que los artistas de las nuevas naciones latinoamericanas adoptan irreflexivamente los modelos de ultramar sería tanto como suponer que, transcurridos tres siglos, continúen intercambiando oro por espejuelos. Burda, la imagen quisiera, sin embargo, marcar una diferencia esencial: pese a que hay, efectivamente, necesidad de asirse de un modelo político, económico y cultural que conduzca al país hacia el desarrollo y el progreso alcanzado por otras naciones, existe, detrás suyo, el reconocimiento de la diferencia.

No puedo olvidar, tampoco, que “los mexicanos de 1821” son la abstracción de un conjunto de opiniones encontradas, de prácticas que se entrecruzan, se oponen. La homogeneidad no existe, aun ahora. Me sitúo, entonces, en el marco de una nación emergente, en proceso de búsqueda de un proyecto de Estado-nación, que no puede, por ese motivo, ser único ni extendido a todos los sectores sociales. Los artistas comparten esta perplejidad, revisten en su actitud ante la vida, en su escritura, este carácter a trechos contradictorio o paradójico; lo hemos observado en la actitud de Heredia como crítico, negando un Romanticismo en el cual está rotundamente inscrito.

Me parece que en ese marco histórico, las expectativas del creador son reducidas. Pero una de ellas consiste en yuxtaponer el saber adquirido, sustentado en el canon, con las novedades que inundan publicaciones, pliegos, calendarios y hojas sueltas, mismas que, tras la liberalización en el uso de la imprenta, constituyen una herencia cultural de las Cortes de Cádiz. La conjugación entre canon y novedad, sometida al dictado de una certera

⁴⁴² Para Marcelino Menéndez Pelayo, “en México, en Cuba, en Venezuela, en Colombia y en el Perú, el romanticismo fue recibido de segunda mano y por importación española” *Vid. Antología de poetas hispanoamericanos* (Vol. IV); Madrid: Real Academia Española, 1893, p. clvii. Emilio Carilla se inclina por el origen francés: “Si hay una literatura europea que tuvo difusión amplia en Hispanoamérica durante el siglo XIX, ésa fue la francesa. [...] tal situación era la consecuencia inmediata de un estado de cosas más complejo, puesto que el afrancesamiento [...] nacía de raíces que tocaban costumbres, modas, educación, etc. Abundaban los libros franceses y en los círculos intelectuales circulaban especialmente revistas francesas. En los anuncios de los periódicos hispanoamericanos del siglo XIX se hace con frecuencia el ofrecimiento de libros franceses, bien en su texto original, bien en traducciones españolas.” *Op. cit.*, pp. 74-75. Rivera—Rodas, por su parte, postula el origen inglés: “Las primeras corrientes románticas que recibió Hispanoamérica han sido de lenguas y culturas que no fueron ni la francesa ni la española, aunque acaso en traducciones al francés o español. El romanticismo llegó a este continente desde Inglaterra”. *Vid. La poesía hispanoamericana del siglo XIX; op. cit.*, pp. 13-14. Como puede advertirse en mi texto, no excluyo ninguna de estas tres posibilidades que, históricamente, irán enriqueciéndose con otras influencias más.

intuición, engendró personalidades como la de Andrés Bello, Bartolomé de Olmedo, José María Heredia, por citar exclusivamente nombres ya inscritos en la tradición. Pero estos intelectuales no arraigan solos, a mitad del páramo. A su alrededor, un conjunto de figuras consideradas hoy como “menores” (¿por esa inclinación hispanoamericana al túmulo y la estatuaria?) recibe su influencia y contribuye, también, en la tarea de inaugurar un espacio, recrear una sensibilidad, contribuir en la procreación de un nuevo ambiente cultural. El mito del “hombre en lucha solitaria contra el mundo” no tiene validez, pese a sus matices románticos.

Estos hombres —retomo el hilo de los hechos—, imbuidos en el espíritu de su tiempo, ceñidos a circunstancias particulares, atados por condiciones de existencia sumamente precarias, son capaces de ver más allá; luchan en el terreno político, desempeñan cargos públicos, combaten contra las intervenciones extranjeras, pero también publican revistas de divulgación, polemizan, sueñan, configuran un mundo ideal. Todo ello exige referentes. Buena parte de ellos, lo encuentran en Inglaterra, Francia o los Estados Unidos. Pero otra, no menor ni de escasa importancia, lo pergeñan entre los restos del naufragio. A la par de Young (directamente, o a través de las versiones de Meléndez, Cadalso y Quintana), del *Ossian* de McPherson, los intelectuales hispanoamericanos conocen los primeros atisbos románticos franceses: *Pablo y Virginia*⁴⁴³ y *Atala*.⁴⁴⁴ Y la lobreguez del cementerio, la pasión noctámbula, el mundo de lo sobrenatural, todas esas perspectivas que hemos asociado con la melancolía, verán incrementar su caudal con nuevos motivos, también melancólicos: la imposibilidad del amor, la interdicción, el triunfo de la fatalidad.

⁴⁴³ Usualmente, se considera a esta novela como modelo para nuestros románticos. Sin embargo, la lectura de Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre reserva todavía muchas otras sorpresas. Vinculadas con esta investigación pueden citarse, además, las “Harmonies de la Nature” y “Passion del’homme pour les fleurs”. El énfasis que este escritor coloca en el mundo natural constituye una influencia nada desdeñable en la conformación de los tópicos paisajísticos y florales. *Vid. Oeuvres posthumes de Bernardin de Saint Pierre* (2 vols.); París: Chez Ledentu, Libraire-Editeur, 1840.

⁴⁴⁴ Una de tantas versiones que circularon ampliamente es el volumen *Oeuvres de Chateaubriand. Edition ornée de 64 belles gravures sur papier de chine*; París: Luis Vivés, 1868.

Para entrar en materia, voy a considerar en primer término el estatuto del amor romántico, concepto central para definir buena parte de la producción artística del período. Posteriormente, examinaré los rasgos más relevantes del código amoroso romántico, tal y como está configurado en los textos literarios que fungieron como modelo para nuestros escritores, con la intención de averiguar la manera en que el canon romántico europeo, en especial aquel procedente de Francia, contribuye en la constitución de un romanticismo mexicano (e hispanoamericano) que, como he postulado en páginas anteriores, contaba ya con sus propios antecedentes. Me voy a referir concretamente a las obras de François Auguste René Chateaubriand (1768-1848), *Atala* (1801) y *René* (publicada a la par de *El Genio del Cristianismo*, en 1802),⁴⁴⁵ pues considero que de sus páginas se transfieren hacia otras artes (gráfica, pintura, escultura, poesía, narrativa, entre otras), tanto en Europa como en América, un conjunto de motivos, emblemas y símbolos comunes al Romanticismo: la soledad de las montañas, la visión desde las alturas, la majestuosidad de la naturaleza en sus diversas manifestaciones (desierto, selva, floresta, ríos, montes, crepúsculo, tempestad), la belleza y el simbolismo de las flores, entre otros; pero también un par de motivos propios: los personajes y escenarios de Norteamérica. A pesar de su inherente visión roussoniana del “buen salvaje”, el aborígen de nuestro continente se convertía, al fin, en motivo literario en la meca misma de la cultura romántica. Para ceñirme a un orden expositivo, a continuación revisaré el estatuto del amor romántico; luego, citaré ejemplos de poemas de corte amatorio y, finalmente, me detendré en un par de poemas que toman la desdichada historia de *Atala* como motivo poético.

Configuraciones del Amor Romántico

Paradójicamente, a pesar de ser tema de una extensa investigación filosófica,⁴⁴⁶ teológica,⁴⁴⁷ antropológica, sociológica,⁴⁴⁸ histórica,⁴⁴⁹ literaria,⁴⁵⁰ o psicoanalítica,⁴⁵¹ entre

⁴⁴⁵ La versión definitiva de ambas obras, separadas de *El Genio del Cristianismo*, data de 1805.

⁴⁴⁶ Platón: *El Banquete o de la Erótica*; México: UNAM (Biblioteca de Autores Clásicos); Ramón Sibiuda: *Tratado del amor de las criaturas* (Traducción, prólogo y notas: Ana Martínez Arancón); Barcelona: Altaya (Grandes Obras del Pensamiento, 85); 1995. Joaquín Xirau: *Amor, mundo, y otros escritos*; Barcelona: Península, 1983; José Ortega y Gasset: *Estudios sobre el amor*; Madrid: Alianza/Ediciones del Prado (Biblioteca Temática Alianza, 33); 1994.

otras disciplinas, el análisis del amor no deja de mostrar una gran complejidad. Ninguno de esos estudios será concluyente, dados la complejidad de la psique humana, así como las diferentes modalidades que la historia y la cultura imprimen en él.

Usualmente, un velo de “naturalidad” —ideológico, cultural— nos impele a considerar que el amor es un fenómeno universal, cuyas características rebasan los límites temporales y espaciales. Y es que si bien hablar en términos generales de él como “un acto de valoración” que supone “búsqueda” y “otorgamiento” pudiera circunscribirlo, en tanto fenómeno, al ser humano, también es cierto que los matices que asume cada uno de esos tres elementos constitutivos de la definición varían según la sociedad y el momento histórico en que éste se produce. He ahí la ventaja de aproximarse a la historia de las ideas o de la cultura: cada período, cada sociedad, cada grupo humano configura, define y establece diversas jerarquías en dicho terreno.⁴⁵²

De ahí la necesidad de acotar la extensión del sentido: el amor es un estado, propiedad o relación que exige, para una mayor claridad conceptual, siempre un adjetivo. Podemos hablar así, entre otros, de amor pasional (erótico), cristiano (ágape), ideal (romántico), voluptuoso (seductor), maternal, fraternal, etc. Algunas de estas caracterizaciones exigen,

⁴⁴⁷ Pablo: Corintios I, 13, 1-13. En: *La Palabra de Dios*, *op. cit.*, p. 1407.

⁴⁴⁸ Conviene destacar, como lo hace Roger Picard, la filiación romántica de los utopistas franceses. Así, Fourier no duda en declarar: “Se es de hecho, partidario de la teoría societaria si se es partidario del género romántico.” Citado en: *El Romanticismo social*; *op. cit.* Al respecto, véase directamente: Charles Fourier: *El nuevo mundo amoroso*; México: Premià (La nave de los locos); 1978.

⁴⁴⁹ Julio Sesto: *Historia pasional del amor en América*; México: Editorial Botas, 1959; Georges Duby: *El amor en la Edad Media y otros ensayos* (trad. Ricardo Artola); Madrid: Alianza (Alianza Universidad, Historia, 659); 1990; Denis de Rougemont: *Amor y Occidente*; México: FONCA (CM); 1995.

⁴⁵⁰ El listado sería innumerable, pero podríamos citar, entre otros, Stendhal: *Del amor* (Prólogo y cronología de Guillermo Suazo); Madrid: Edaf (Biblioteca Edaf, 203); 1998; Roland Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*; México: Siglo XXI, 1986 (5ª. Edición); Noé Jitrik (Comp.): *Las palabras dulces. El discurso del amor*; México: UNAM (Discurso y sociedad, 4); 1993; Javier Herrero: “La teología romántica: el amor, la muerte y el más allá” en: Iris M. Zavala [1994]; *op. cit.*, pp. 46-53.

⁴⁵¹ Julia Kristeva: *Historias de amor*; México: Siglo XXI, 1987.

⁴⁵² “Ante todo, debe distinguirse entre el sentimiento amoroso y la idea del amor adoptada por una sociedad y una época. El primero pertenece a todos los tiempos y lugares; en su forma más simple e inmediata no es sino la atracción pasional que sentimos hacia una persona entre muchas. La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso. Subrayo: el sentimiento, no la idea.” Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*; Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, p. 35.

incluso, una descripción histórica o geocultural añadida al adjetivo; tales son los casos, entre otros, del amor cortés provenzal o *l'amour fou* vanguardista.

No se trata aquí, sin embargo, de divagar de manera abstracta o eludir el asunto central por sus circunstancias. Más bien, me propongo describir aquellos rasgos, si los hay, que puedan caracterizar al amor romántico entendido en su sentido histórico, y en sus manifestaciones literarias. Con relación al tema, José Ortega y Gasset asegura:

«El amor romántico» es una de las creaciones más sugestivas de la evolución humana, y parece increíble que no se haya intentado jamás —al menos que yo sepa— su análisis y filiación. Esto indica que, aproximadamente, se halla todo por hacer y que aún es posible producir los libros más interesantes.

¡El amor romántico! He aquí un ejemplo de lo que antes he llamado «modas del amor». Sucedió a la galantería del siglo XVIII, que, a su vez, no era sino otra moda subsecuente a la «estima» del siglo XVII, al «amor platónico» del XV; en fin, al «amor cortés» del XIII y «gentil» del XIV. No hace falta acercarse, lupa en mano, al detalle histórico para que surja ante nosotros con su perfil diferente tan varia fauna erótica.⁴⁵³

Uno de los estudios históricos más recientes que conozco y que lleva a cabo el proyecto teórico sugerido por Ortega, es el de Irving Singer, quien dedica un volumen por entero al tema.⁴⁵⁴ A manera de síntesis, propone cinco características que podrían definir claramente el comportamiento del amor romántico:

Implica [...] que el amor sexual entre hombres y mujeres es, en sí mismo, un ideal en pro del cual vale la pena esforzarse; que el amor ennoblece tanto al amante como a la amada; que es un logro espiritual que no puede reducirse sólo al sexo; que corresponde al cortejo (aunque no siempre a la cortesía) y que es la pasión la que crea una unidad especial.⁴⁵⁵

⁴⁵³ “Nota sobre el «amor cortés»” en: *Estudios sobre el amor*; Madrid: Alianza/Ediciones del Prado (Biblioteca Temática Alianza, 33); 1994, p. 169.

⁴⁵⁴ *La naturaleza del amor* (3 vols.) (Tr. Isabel Vericat); México: Siglo XXI, 1992.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, “El concepto de amor romántico”; Vol. II, p. 336.

Como vemos en la cita anterior, el amor romántico es resultado, entre otros factores, de las nociones de “sujeto” y de “libertad”, largamente examinados por la tradición filosófica del idealismo alemán. Ya desde el Capítulo II, he descrito la *episteme* romántica como un proceso de consolidación del sujeto, en tanto *yo*, que toma conciencia del lugar que ocupa en la relación triádica “Dios—hombre—mundo”. El sujeto (desde luego, el *yo* absoluto, no el *yo* empírico) entra en conocimiento de una realidad concebida ya no como mera exterioridad, como *noúmeno* incognoscible,⁴⁵⁶ sino como producto de la actividad consciente, misma que le permite ordenar los elementos del mundo fenoménico. En esencia, el sujeto, tal y como lo describe Fichte, consigue hacer del mundo una construcción:

...la única realidad es la de la actividad del espíritu que crea el mundo. El *yo* absoluto no es una sustancia, sino una actividad eterna. Como la acción es sólo posible sobre objetos y como los objetos no existen en sí, el *yo* los debe “poner”.⁴⁵⁷

Esta categoría constituye el punto de partida sobre el cual se yerguen tres tesis fundamentales de la estética romántica: [1] la interdependencia, o inexplicable y evidente identidad del Todo y el uno (Friedrich Schlegel); [2] la sublimación del objeto en el *yo* (Friedrich von Hardenberg [mejor conocido por su seudónimo: “Novalis”]); y [3] el sentimiento estético de armonía entre sujeto y naturaleza (Friedrich Wilhelm Schelling). La crítica refiere tradicionalmente estas tesis asegurando que el Romanticismo aspira a ser una expresión singular (Tesis 2) de la totalidad (Tesis 1), entendida como compenetración

⁴⁵⁶ La escisión entre noúmeno y fenómeno proviene de Kant. La revisión que Fichte hace de la *Crítica de la razón pura* (1781) constituye un paso decisivo en la constitución de la *episteme* romántica: “...mientras que Kant ponía énfasis sobre la naturaleza racional de las categorías que la mente tenía que imponer al mundo, Fichte ponía de relieve el aislamiento, la independencia y la supremacía de la mente de cada hombre, o, como él prefería llamarla, del *yo* o del uno mismo. Y aunque Kant siguió una dirección de fuera adentro, que partía del concepto del mundo para descubrir el papel de la mente individual, Fichte siguió la dirección de dentro afuera, partiendo del concepto de la mente para defender que el mundo es un producto del *yo*”; Maurice Cranston: “El romanticismo alemán” en *El romanticismo*; Barcelona: Grijalbo—Mondadori (Libros de mano); 1997, p. 35. Por su parte, Daniel Innerarity asegura, en el mismo tenor: “Ya Kant había situado al sujeto fuera del ámbito de la pavorosa necesidad. Toda la filosofía alemana de la época es una estrategia para inmunizar al sujeto frente a la necesidad natural, la dependencia moral y la violencia política. Éste es el motivo de que el idealismo haga un problema de la relación del hombre sobre el mundo y se plantee como tal la eficacia de la acción del hombre sobre la realidad exterior” *Vid.*: “La primacía de la razón práctica como primado existencial de la libertad” en: *Hegel y el Romanticismo*; *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵⁷ Paz, *op. cit.*, p. 104.

armónica, del sujeto en el mundo (Tesis 3). En el terreno que nos ocupa, dichas tesis confluyen en la noción de **sublimidad**, a la cual me referí en el segundo capítulo:

La poesía romántica es, precisamente, una resistencia frente a la trivialización del mundo [Tesis 3], un viaje hacia la certeza [Tesis 1], un catálogo de verdades oportunas pero intempestivas [Tesis 2], una condena del salvajismo racionalista que todo lo objetiva [Tesis 1], el refugio de las diferencias y el encanto desvanecido, un puñado de evidencias arrebatadas a la riada de la nivelación universal, una nueva arca de Noé. **Se trata de procurar la visión de la naturaleza que pueda convertirse de nuevo en patria del hombre y que conduzca a la reunificación de la humanidad [Tesis 1]. Y la belleza es el elemento que permite pensar la naturaleza en analogía con el espíritu humano [Tesis 2 y 3], la presencia de lo eterno en lo finito, lo que precede a toda división que introduce la actividad reflexiva [Tesis 3].**⁴⁵⁸

Si volvemos a la crónica de José María Heredia en el Nevado de Toluca, será posible entender la extensión de cada una de las tesis. La experiencia climática de la ascensión conduce al hombre hasta una situación límite: allá en la cima de la montaña, solo, en la mitad del universo, el poeta toma conciencia de su singularidad, de su extrema pequeñez y del carácter efímero de su existencia (“el uno”). Pero, a pesar de todo ello, se sabe también integrante de la inmensidad del cosmos (“el Todo”). Tomar conciencia de esa distancia y de esa simultánea inserción en un orden superior, engendra un sentimiento de armonía entre eso que hasta ahora ha sido exterior (el mundo, el objeto, la Naturaleza) y mi *yo* empírico, interior. La reconciliación entre ambos polos produce ese sentimiento de *homeostasis*, de momentánea armonía interior.

El amor romántico guarda relación estrecha con la primera y segunda tesis: está configurado como búsqueda de la unidad absoluta e infinita entre el Todo y el uno.⁴⁵⁹ En

⁴⁵⁸ Innerarity, *op. cit.*, p. 61. *Énfasis mío.*

⁴⁵⁹ “La búsqueda del absoluto, tan característica de los románticos, se refleja claramente en su concepto del amor. La completa satisfacción de los sentidos, la elevada emoción del amor espiritual, un fructífero intercambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad: todo esto esperaban los románticos del amor, y sin embargo, aún le exigían una cualidad más: un sentimiento de plenitud religiosa. Como algunos de los otros encantamientos románticos, el encantamiento del amor, llevado al extremo, no siempre permanecía de este lado de la idolatría.” Schenk: “El amor y la amistad de los románticos”; *op. cit.*, p. 200.

este orden de ideas, es posible entenderlo como Fuerza cósmica, Principio absoluto o Realidad suprema:

...el amor, aun dirigiéndose a cosas y criaturas finitas, ve en ellas las expresiones y los símbolos del Infinito, es decir, del Absoluto, de Dios. Por la unidad de finito e infinito, la aspiración al infinito puede apagarse en el mundo finito, en el amor a una mujer, por ejemplo. Amor, poesía, unidad de lo finito con lo infinito y el sentimiento de esta unidad, se convirtieron en sinónimos para los románticos.⁴⁶⁰

El sentimiento de comunión del artista romántico con el mundo, con el cosmos, con Dios, le lleva a rozar los límites de la infinitud, a establecer un puente entre lo humano y lo divino. En el fondo, aunque los textos no remitan explícitamente a la divinidad, sabemos que hay una exaltación de ese poder que sobrepasa al hombre y que está encarnado en la Naturaleza. Se trata de un cristianismo no explícito, tal y como lo advertimos en las pinturas de Friedrich. Justamente, el hecho de poseer una sensibilidad tal que le lleva a aprehender tanta grandeza, es lo que hace del artista romántico un *demiurgo*.⁴⁶¹

Sin embargo, este estado de armonía entre el hombre y la naturaleza es roto por la ley social, en la que el amor adquiere un sentido fiduciario: la pareja no decide libremente, de ahí que encuentre múltiples obstáculos que impiden su realización. Así, factores humanos, sociales, transgreden el orden natural, y condenan al amor, derivándolo hacia el terreno de lo pasional.⁴⁶² Entonces, el sufrimiento, como un fuego interior, consume al héroe, de ahí la metáfora del volcán. En el mismo tenor, Octavio Paz retoma las cimas:

⁴⁶⁰ Paz: “El ala de fuego: senderos del amor absoluto”; *op. cit.*, p. 80

⁴⁶¹ “La mayor parte de los románticos pensaban que el amor nos permite conocer el universo y apropiarnos de él mediante un anhelo interminable de lograr ser uno con otra persona, o con la humanidad, o con el cosmos como un todo. Por eso Wordsworth decía que la poesía era “la más filosófica de las literaturas”. Se refería a su propia clase de poesía, con su esfuerzo por expresar un amor por la naturaleza cuyo ser quería representar “no apoyado en el testimonio externo, sino mantenido vivo en el corazón por la pasión”. Por medio de la pasión, y sobre todo del amor, se descubría lo que también la razón buscaba: verdades acerca del mundo a las que la razón sólo podía aproximarse, pero a las que el sentimiento iba a permitir que revelaran la realidad en la que se vivía.” Singer: “El concepto de amor romántico”; *op. cit.*, tomo II, p. 321.

⁴⁶² Entendiendo aquí tal término en su sentido etimológico, como “pathos”, como afeción del ánimo.

La idea del parentesco de los hombres con el universo aparece en el origen de la concepción del amor. Es una creencia que comienza con los primeros poetas, baña a la poesía romántica y llega hasta nosotros. La semejanza, el parentesco entre la montaña y la mujer o entre el árbol y el hombre, son ejes del sentimiento amoroso. El amor puede ser ahora, como lo fue en el pasado, una vía de reconciliación con la naturaleza.⁴⁶³

El amor romántico derriba toda frontera, transgrede el canon pero, ante la oposición de la sociedad deviene soledad, desencuentro, conflicto o muerte.⁴⁶⁴ Bajo su efecto, entonces, el héroe se siente alternativamente arrebatado al clímax o postrado en la angustia más profunda, es decir, transita implícita o explícitamente de las cimas a las simas. Como en el caso del héroe trágico heleno, uno se pregunta porqué el amor tiene que traducirse, finalmente, en dolor. Todas las grandes historias románticas, tanto en la narrativa, como en la poesía o el drama, encuentran un obstáculo: la naturaleza, el destino o la ley social se yerguen frente a los amantes, de ahí su carácter eminentemente pasional. La nómina de las parejas románticas es extensa: en la literatura, Saint Preux y Julia, Werther y Lotte, Pablo y Virginia, Atala y Chactas, María y Efraín... En el terreno biográfico, José María Heredia e Isabel Rueda (*Belisa*, o *Lesbia*), y más tarde, Josefina Arango (*Emilia*); Fernando Calderón y *Amira*; Ignacio Rodríguez Galván y Soledad Cordero;⁴⁶⁵ José María Lafragua y Dolores Escalante;⁴⁶⁶ Francisco González Bocanegra y Guadalupe González del Pino (*Elisa*);⁴⁶⁷

⁴⁶³ *La Llama doble*, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁶⁴ Jean Starobinski sugiere la existencia implícita de rasgos narcisistas: la melancolía posee marcas de autocomplacencia; el coqueteo no es más que un acto especular que goza al reconocerse efímeramente en el objeto. Pero al mirar su propio reflejo, el sujeto no puede reconocer la existencia del otro. Esta situación explica la incapacidad de amar, entre otros, del *dandy*, pero también, creo yo, del amante romántico. *Vid.* especialmente *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*; París: Juilliard, 1989.

⁴⁶⁵ Guillermo Prieto asegura que esta primera actriz del Teatro Principal fue el motivo central para que el poeta aceptara ocupar un puesto en la diplomacia; sin embargo, de viaje hacia Sudamérica, enferma de vómito negro y muere en La Habana, el 25 de julio de 1842. *Vid.*: Fernando Tola de Habich: "Imágenes sobre Ignacio Rodríguez Galván" (Prólogo) en: *Obras* (Tomo I); México: UNAM (IRS), 1994.

⁴⁶⁶ Dolores muere ante el altar, en la ceremonia de los esponsales. Lafragua invierte su esfuerzo y su vida en construir un fastuoso mausoleo, todavía existente en el panteón de San Fernando. La musa inspira el escasamente conocido volumen *Ecos del corazón*, manuscrito extraviado hasta el día de hoy. *Vid.*: Julio Sesto: "Llegaba ya al altar...", *op. cit.*, pp. 115-118; también José Miguel Quintana: *Lafragua político y romántico*; México: DDF (Metropolitana), 44); 1974.

⁴⁶⁷ Debido a una ruptura temporal de relaciones, el poeta potosino escribe *Vida del corazón. Colección de poesías eróticas*, volumen que permanecerá inédito hasta la edición que, de la obra completa, hace Joaquín Antonio Peñalosa en: *Francisco González Bocanegra. Vida y obra*; San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998. Peñalosa confirma la versión según la cual Guadalupe González enclaustra a González Bocanegra hasta que éste escriba, de una sola sentada, el *Himno Nacional mexicano*.

Ana Martí y Manuel Ocaranza;⁴⁶⁸ Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Ignacio Ramírez, José Martí y la musa romántica por antonomasia, Rosario de la Peña y Llerena,⁴⁶⁹ etc.

El desencuentro amoroso, con todo, no es un tópico nuevo en la literatura. Sus antecedentes pueden advertirse en los *Idilios* grecolatinos, en las *Églogas*, en Garcilaso y la poesía de los Siglos de Oro y en los romances pastoriles del Neoclasicismo. El siglo XIX, sin embargo, abjura de toda filiación alegórica, y asume la pasión como acto individual, de ahí que los límites entre escritura poética y vida personal se traslapen con frecuencia.⁴⁷⁰ A continuación, examinaré sólo dos tipos de amor no correspondido. En primer término, veremos cómo un motivo extensamente documentado en la historia literaria (el desencuentro amoroso) adquiere relevancia tanto en la escritura poética como en la vida cotidiana; en una segunda instancia, por contraste, otro motivo vinculado con el Romanticismo: aquel del amor que confronta la interdicción.

Amor es desencuentro

¿Cómo deslindar los romances bucólicos del neoclásico respecto de los poemas románticos? Los lamentos pastoriles por causas de amor abren el siglo XIX, invitándonos a reconsiderar el lugar del tema amoroso y la manera en que éste pasa paulatinamente del estereotipo a la expresión “sincera”.⁴⁷¹ A través de una pormenorizada descripción, Luis

⁴⁶⁸ La historia de Ana, hermana de José Martí, y el pintor académico mexicano es análoga a *María*, novela de Jorge Isaacs: Manuel parte a Europa en viaje de estudios, Ana decae prontamente y, al volver, la halla muerta. Al respecto, vid. Alfonso Herrera Franyutti: *Martí en México. Recuerdos de una época*; México: edición de autor, 1969.

⁴⁶⁹ Extensa, la “leyenda romántica de Rosario” ha sido tratada, entre otros autores, por José López Portillo y Rojas: *Rosario, la de Acuña*; México: Librería Española, s. f. (1920); Carmen Toscano: *Rosario, la de Acuña. Mito romántico*; México: Talleres Gráficos de la Nación, 1948; y Marco Antonio Campos: “Manuel Acuña en ciudad de México (3 partes)”; en: *Sábado* (Suplemento cultural de Unomásuno) (1140-1142); México: 7, 14 y 21 de agosto de 1999.

⁴⁷⁰ ¿Es posible plantear un análisis que, respetando el canon crítico, considere ambas perspectivas, guardada la proporción en los respectivos niveles (vida-obra)? ¿Es pertinente sostener, en el caso de los poetas románticos, la hipótesis de la *autonomía literaria*? ¿O debo partir de la analogía (caso extremo: de la identidad) entre *yo poético* y *autor*? Esta es una sugerente posibilidad de investigación teórica en torno a los Sujetos de Enunciación y del Enunciado en la poesía romántica.

⁴⁷¹ Hasta ahora, es una convención crítica considerar a la poesía como expresión de un “yo”, por ende, a diluir el carácter fictivo del enunciado poético. ¿Hasta qué punto esto es sostenible? Quizás la “insinceridad” recusable a algunos de nuestros poetas tiene que ver, justamente, con su factura literaria, más que autobiográfica: el poeta desarrolla un tópico, más que referir un acontecimiento personal. Este asunto lo deslindaremos en el análisis de casos concretos.

Miguel Aguilar⁴⁷² estudia la convención implícita en los *Entretenimientos poéticos* de Fray Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809): los puntos en que se sustenta la lógica del género (cuando la pastora se conduce como niña ingenua), pero también aquellos en que el poeta los transgrede (ella se presenta tal cual es, como una mujer sujeta a las acechanzas amorosas):

Mi alma que te quiere
 Con un amor sin mancha,
 Como otra corderita,
 Que te traeré mañana.

Pero, cuidado, mira
 Que de otros montes bajan
 Otros lobos, hambrientos
 De otras corderas mansas.

Guárdate siempre de ellos...
 De los hombres te guarda,
 Que carnívoros buscan
 A las simples muchachas.⁴⁷³

Aguilar exhibe ese mundo contradictorio del hombre que conoce los efectos del amor empírico, pero que intenta refrenarlos, al menos en su manifestación literaria. En el mismo terreno, pero en situación extrema, un poeta dedicado a temas religiosos como José Manuel Sartorio (1746-1829) nos sorprende por dirigir a la Virgen composiciones que denotan amor pasional:

¿Cómo no he de abrasarme
 si tus ojos me prenden fuego?
 ¿Cómo no he de quemarme
 cuando a mirar esos luceros llevo?
 ¡Ay, que me abrasan esos soles bellos!
 ¡Ay, que el amor me quema oculto en ellos!

⁴⁷² “Árcades e insurgentes: La poesía mexicana 1800-1839”, *op. cit.*, pp. 13-102.

⁴⁷³ Sierra, Justo *et al.*: *op. cit.*, vol. I, p. 15.

Me parece que detrás de estos ejemplos, y del análisis profundo que de ellos hace Aguilar, la investigación literaria puede atestiguar la presencia de antecedentes para la poesía de corte amoroso que habrá de escribirse en México en el período propiamente romántico.

Dentro de un canon análogo, los poemas juveniles de José María Heredia desarrollan el motivo neoclásico de la inconstancia femenina. Desde 1819, el rizo de Lesbia, sustraído a cambio del pañuelo de Fileno, atestiguará la historia de un amor imposibilitado por la inconsecuencia:

¡Hermosura fatal! Tú disipaste
la brillante ilusión que me ocultaba
la corrupción universal del mundo,
y la vida y los hombres a mis ojos
presentaste cual son. ¿Dónde volaron
tanto y tanto placer? ¿Cómo pudiste
así olvidarte de tu amor primero?
¡Si así olvidase yo...! Mas ¡ay! el alma
que fina te adoró, falsa, te adora.

Esta falta de correspondencia hunde al **yo poético** en la amargura, configurada como un paisaje estéril y abrasador, el desierto:

¡Cuán difícil es al hombre
hallar un objeto amable,
con cuyo amor inefable
pueda llamarse feliz!

05 Y si este objeto resulta
frívolo, duro, inconstante,
¿qué resta al mísero amante?,
sino exclamar ¡ay de mí!

El amor es un desierto
10 sin límites, abrasado,
en que a muy pocos fue dado
pura delicia sentir.

Pero en sus mismos dolores
 guarda mágica ternura,
 15 y hay siempre cierta dulzura
 en suspirar ¡ay de mí!

Quisiera concluir esta sección citando un poema dedicado a una musa carnal (Josefina Arango), ya que remite asimismo a los tópicos del destierro, la melancolía y la soledad. Como ejemplo de “poesía de un alma melancólicamente romántica”,⁴⁷⁴ define Raimundo Lazo los versos dedicados “A Emilia”,⁴⁷⁵ escritos en 1824. El poeta dirige a su interlocutora una serie de imprecaciones contra los tiranos hispánicos que le han condenado al destierro, y por otro lado, participa la intensa nostalgia que le invade ante el alejamiento de Cuba:

Heme libre por fin; heme distante
 de tiranos y siervos. Mas, Emilia,
 ¡qué mudanza cruel...! Enfurecido
 brama el viento invernial: sobre sus alas
 35 vuela y devora el suelo desecado
 el yelo punzador. Espesa niebla
 vela el brillo del sol, y cierra el cielo,
 que en dudoso horizonte se confunde
 con el oscuro mar. Desnudos gimen
 40 por doquiera los árboles la saña
 del viento azotador. Ningún ser vivo
 se ve en los campos. Soledad inmensa
 reina, y desolación y el mundo yerto
 sufre de invierno cruel la tiranía.

Colocado en medio de tantas desgracias, el **yo poético** se equipara con el náufrago:

¡Oh! ¡cuán odiosa
 me pareció la mísera existencia!
 Bramaba en torno la tormenta fiera
 y yo sentado en la agitada popa
 125 del náufrago bajel, triste y sombrío,
 los torvos ojos en el mar fijando,
 meditaba de Cuba en el destino,
 y en sus tiranos viles, y gemía,

⁴⁷⁴ Heredia [1985], *op. cit.*, p. xxiv.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 43-45.

y de rubor y cólera temblaba,
 130 mientras el viento en derredor rugía,
 y mis sueltos cabellos agitaba.

El poeta romántico inscribe a la amada en el terreno de lo sublime, en un procedimiento análogo a la idealización platónica del ser amado. Nada hay en el mundo que pueda comparársele. Así describe Fernando Calderón a su amada:

Eres, Amira bella,
 más pura que las flores:
 tus risas son amores,
 y amor es tu mirar.
 05 ¡Feliz cuando a tu lado
 suspiro, y tú suspiras!
 ¡Feliz cuando me miras,
 oh Amira celestial!
 [...]
 En todas partes miro
 tu imagen adorada;
 doquiera retratada
 20 te encuentra mi pasión.
 Me sigues a las cortes
 y al árido desierto;
 te veo si estoy despierto,
 si sueño es con tu amor.⁴⁷⁶

El amor establece vínculos entre hombre, mundo y divinidad. Colocado en el pináculo de la existencia, el sujeto participa con el mundo, y con Dios esa experiencia de plenitud; he aquí ese instante orgiástico al cual hemos aludido con anterioridad:

De amor puro, eterno, ardiente;
 10 de aquel amor que derrama
 en el corazón su llama,
 cual volcán abrasador.
 Este amor era el delirio
 que mi existencia llenaba,
 15 este el numen que inspiraba
 mi primer canto de amor.

⁴⁷⁶ Fernando Calderón: "A Amira" [escrita en 1828] [1959]; *op. cit.*, p. 318.

Para mí la vida entonces
 ¡cuánta dulzura tenía!
 ¡Cuán grata me parecía
 20 de la tierra la mansión!
 ¡Miraban todo mis ojos
 con tan bellos coloridos!
 Todo, todo a mis sentidos
 estaba diciendo “amor”.⁴⁷⁷

La exaltación del sentimiento amoroso gana terreno no solamente en la literatura, sino también en la prensa, en la vida cotidiana. Los calendarios y las revistas le conducen hasta la hipérbole:

...por amor solo entendemos aquel afecto puro que tiene origen en la idea sublime que hemos formado del objeto amado; aquel mirarle como el único ser sin el cual nuestra existencia no es posible; aquel éxtasis que á su lado nos enajena y nos lleva á contemplarle como la deidad que protege nuestra vida, y es merecedora de nuestras adoraciones. Entonces desaparece el mundo á nuestros ojos, se suspenden las penas, y olvidándonos de la maldición celeste que pesó sobre la especie humana, nos creemos transportados al Eden, donde á no ser por su culpa disfrutarían la bienaventuranza eterna nuestros primeros padres.⁴⁷⁸

Nada es eterno, empero, y el instante mágico se rompe. El advenimiento de la desilusión postra al amante, quien conserva aún una última esperanza:

¡Prisma brillante, pronto te rompiste!
 50 ¡Ilusiones de amor, habéis pasado,
 y al pobre corazón sólo ha quedado
 una memoria dolorosa y triste!
 [...]
 ¿Qué fue tu amor?... ¡Un sueño fugitivo!
 ¡Tus sollozos, tus lágrimas, mentira!
 Y yo te amaba, y... ¿lo creerás, Amira?
 ¡Falsa, aún te amo, y de recuerdos vivo!

65 Y aspiro algunas veces a la gloria,

⁴⁷⁷ “¡Una memoria!”, *Idem.*, p. 304.

⁴⁷⁸ Segura, editor: S/t.: *Calendario de las Señoritas para 1867*; México: Imp. Literaria, 1866, p. 34.

porque aunque a ver no vuelva tu semblante,
 digas mi nombre y mandes a tu amante
 ¡un suspiro no más, una memoria!⁴⁷⁹

La inconstancia femenina aparece una y otra vez como obstáculo para el amor. Al respecto, Rodríguez Galván declara enfáticamente:

El amor de muger es nombre vano,
 Es la virtud mentira.⁴⁸⁰

Recortada contra el fondo de la contraposición, la figura de la amada presenta así, alternativamente, rasgos de ángel⁴⁸¹ y demonio. El amado, por el contrario, sucumbe siempre fiel a su pasión:

Creí mi amor apagado
 Y ser feliz en la tierra,
 Mas ¡ah! que estaba engañado,
 Porque el corazón llagado
 05 Profunda pasión encierra.

Te vi en el baile, y ardiente
 Mi amor renacer sentí,
 Y mi perturbada mente
 Ya sólo miraba en tí
 10 Un ángel puro, inocente.
 [...]
 Yo te adoro, aunque inconstante
 Me dejaste..... ¡eres muger!.....
 Pueda este mísero amante
 Otra vez volverte a ver.....
 25 Y que muera al instante.⁴⁸²

⁴⁷⁹ Calderón, *op. cit.*, pp. 305-306.

⁴⁸⁰ Rodríguez Galván: "La gota de rocío" en: *Obras* (Tomo I); *op. cit.*, p. 201. Menos conocido, Antonio Larrañaga (1818-1838) define a la mujer como "fuente de adversidad". Vid. "La muger" en: Ignacio Rodríguez Galván (Edit.): *El recreo de las familias* (Tomo IV); México: Librería de Galván, 1838, p. 125.

⁴⁸¹ La configuración seráfica de la mujer ha sido extensamente descrita por Susana Andrea Montero: "La identidad femenina tras el lente romántico" en: *Identidades sociales y literatura romántica mexicana. Una dinámica de mediaciones*; México: UNAM (Tesis), 1996, pp. 132 y ss.

⁴⁸² *Ibid.*, p.29.

¿Qué hay detrás de esta fascinación por la *belleza medusea*? Mario Praz ha realizado un seguimiento exhaustivo de esta “belle dame sans merci” en la literatura europea, desde los autores grecolatinos hasta finales del siglo XIX, para verificar su alta frecuencia en el Simbolismo. Me parece que su apreciación, centrada en la narrativa, es pertinente también para la poesía, en especial, para la mexicana:

En la primera parte del romanticismo, hasta más o menos la mitad del siglo XIX, hay en literatura bastantes mujeres fatales, pero no existe el tipo de la mujer fatal del mismo modo que existe el tipo del héroe byroniano. Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía.⁴⁸³

En tal sentido, me parece que la *amada inconstante* es un auténtico tipo que aparece una y otra vez en poemas de Heredia,⁴⁸⁴ Calderón⁴⁸⁵ y Rodríguez Galván,⁴⁸⁶ entre otros. Sin embargo, la alta frecuencia que registra en estos primeros años es efímera. Progresivamente se impone, desde fechas tempranas,⁴⁸⁷ el elogio a la mujer virtuosa: Lola (José María Lafragua), María (Guillermo Prieto), Elisa (José Joaquín Pesado, José María Bocanegra), Rosario (Manuel M. Flores, Ignacio Ramírez) ocuparán las páginas de los poemarios hasta el final del período, síntoma quizás de una moral pública que tiende a ensalzar los valores positivos consagrados por la ética cristiana. La *amada esquiva* (Rosario, la de Acuña) mantiene todavía, a pesar de su inaccesibilidad, un carácter ideal. Los rasgos de la *femme fatal* solo habrán de atisbar, fuertemente deformados a partir de una moraleja implícita, (la mujer como víctima) detrás de aquellos textos que aluden metafóricamente a “la flor

⁴⁸³ Praz: “La belle dame sans merci” en: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, *op. cit.*, pp. 347-516.

⁴⁸⁴ Además de las ya citadas, invoquemos algunas más: “La partida”, “El rizo de pelo” [1819]; “La inconstancia”, “A... en el baile” [1821]; “El desamor”, “Los celos” [1822]; “Adiós” [1826].

⁴⁸⁵ “La despedida”, “A un amigo en mi ausencia” [1826]; y “Los recuerdos” [1827] (*op. cit.*, pp. 309-310, 311 y 312-314).

⁴⁸⁶ “El desengaño”, “Un crimen” [1837] (*op. cit.*, pp. 30-35 y 51-55).

⁴⁸⁷ Heredia: “A mi esposa en sus días” [1827]; “A mi esposa” [1832]; José María Lacunza: “Al matrimonio” [1836] (*op. cit.*, pp. 53-54).

caída”,⁴⁸⁸ y habrán de ocupar un lugar central, en las postrimerías del romanticismo, en aquellos poemas dedicados a la prostituta.⁴⁸⁹ La mujer que triunfa sobre el mundo masculino, con pleno dominio de sí, parece no existir en este mundo creado por y para los hombres. La idealización romántica abate, aún en la poesía escrita por mujeres, toda posibilidad de disonancia femenina ante los valores del patriarcado. No obstante, a pesar de su crueldad o de su inclinación al engaño, de esa perversidad que le adjudica el poeta (principalmente el neoclásico), escindido eternamente entre amor y horror, un poema único y, por ello relevante, defiende la causa femenina al afirmar que la fascinación por ellas ejercida habrá de sobreponerse eternamente:

Son malas las mugeres, Fabio, sientes,
Infernales llamando sus amores,
Y a sus ojos falaces y traidores;
Pues bien, conmigo, á la verdad no cuentes.

Cuando las tengo por mi bien presentes
Llenas de encanto y célicos rubores;
Al recordar tu saña y tus furores
No puedo menos que decir que mientes.

Ellas serán mi afán y mis deseos,
Por más que airada mire á la fortuna
Y á ti su acusador de devaneos,

Pues mal no tengo que llorar de alguna,
Deje yo á todos los mortales feos,
Por la mirada arrobadora de una.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Curiosamente, esta metáfora es más frecuente en la poesía escrita por mujeres. La utilizan, entre otros poetas, Juan Díaz Covarrubias (“Pobre mujer”, 1859) (*OC, op. cit.*, Vol. I, pp. 293-294); José Rivera y Río (“La rosa marchita” en: *Luceros y nebulosas; op. cit.*, pp. 92-138); Mateana Murguía de Aveleyra (“A una rosa”, 1893); Cristina Farfán (“La flor del bosque”); y Manuela L. Verna (“La flor marchita”) [en: José Ma. Vigil (Editor): *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*; México: UNAM (NBM, 43); 1977, pp. 134, 217 y 280].

⁴⁸⁹ Vid. Guillermo Prieto: “La mujer perdida” [1844] (*OC, op. cit.* Vol. XI, pp. 255-258); Tomás Ruiseco: “La mancha de la ramera” [1847] (en: *Ensayos poéticos; op. cit.*, pp. 131-133); Antonio Plaza: “A una ramera” y “A un ángel caído” [1870] (en: Juan Diego Razo: *Antonio Plaza: ¡maldito poeta tan popular!*; México: Premià (RJ, Estudios), 1992, pp. 338-341 y 342); Manuel Acuña: “La Ramera” (*Manuel Acuña. Sus mejores poesías* (Selecc. Heraclides D’Acosta); México: El libro español (Biblioteca de Poesía), 1963. Pp. 18-22); y Agustín F. Cuenca: “Rosa de fuego” [1883]; en: *Poemas selectos; op. cit.*, pp. 101-108.

⁴⁹⁰ Severo María Sariñana (¿?- 1850): “Las mugeres” en: *Trovas Mexicanas; op. cit.*, p. 104. En el mismo volumen, otras composiciones desarrollan temas semejantes, por ejemplo, “Una muger” (pp. 127-131) y “Romance al amor” (pp. 147-149).

“Aunque mal correspondido, el amor es siempre amor”, sentencia Francisco Gavito, lo que da idea de ese lugar ideal adjudicado al sentimiento amoroso. Una vez estudiado el motivo de la inconstancia, pasaré a revisar ahora el único caso poético del amor no correspondido por interdicciones morales. Como he asegurado en líneas anteriores, el tema viene a colación por inspirarse en una novela canónica del Romanticismo.

Amor es transgresión

Voy a detenerme en el segundo tipo de historias de amor desdichado: aquel en el cual el desencuentro amoroso se debe a prohibiciones o tabúes no explícitos, tema extensamente desarrollado por la poesía modernista mexicana pero que en el período estudiado cuenta, al menos, con dos ejemplos que invocan un paradigma europeo. Me refiero a *Atala*.

Las novelas de Chateaubriand constituyen un antecedente relevante del Romanticismo hispanoamericano que hasta ahora ha sido escasamente estudiado.⁴⁹¹ Se trata de textos muy conocidos en la época, vinculados de manera directa con la defensa del cristianismo y que, por ende, no estaban incluidas en el *Index* que habría de actuar todavía en la nación independizada.⁴⁹² Como personaje, *Atala* es la primera mestiza americana que el canon literario occidental estatuye como heroína; fuente literaria común para los amores desdichados, para las interdicciones morales y religiosas, para el nexo entre amor y muerte. Hablo de interdicción porque tanto *René* (de manera directa) como *Atala* (en sentido

⁴⁹¹ Emilio Carilla jerarquiza, en orden de importancia los autores que influyen en el Romanticismo hispanoamericano. Otorga los primeros lugares, en orden decreciente, a Víctor Hugo, Lamartine y Chateaubriand. Sin embargo, todo ello apuntala su tesis de 1835 como fecha de inicio del movimiento. La anterioridad en la circulación de la narrativa de Chateaubriand, manifiesta en las múltiples citas y referencias que de él hacen los autores hispanoamericanos, le confieren una prioridad equiparable solamente con Alphonse de Lamartine. La “Hugolatría”, de importancia nada desdeñable, es posterior al período aquí tratado, y la podremos advertir claramente en los escritores del medio siglo como, por ejemplo, Ignacio M. Altamirano. *Vid.* Carilla [1975], *op. cit.*, pp. 76-89.

⁴⁹² “La categoría de los libros prohibidos era tasada según criterios sostenidos por la Iglesia, en la Constitución “*Divini Gregis*” emitida el 24 de marzo de 1564 por el Papa Pío IV (1559-1565). Estas normas se sostuvieron vigentes hasta 1929 y fueron la base para etiquetar los libros prohibidos señalados en los 30 índices publicados desde 1590 a 1948. Tres índices salieron en el siglo XVI, otros tres en el siglo XVII; siete en el siglo XVIII; seis en el siglo XIX, y once en el siglo XX”; Jorge Garibay Álvarez: “Libros prohibidos” en: *México en el tiempo* (4:29); México: INAH/México desconocido, marzo-abril de 1999, p. 39.

figurado),⁴⁹³ construyen su intriga en torno al incesto, tema por demás difícil en el marco de cualquier sociedad. *René*, además, insiste varias veces en la ascensión a las montañas, evidenciando el frágil lugar en que se coloca el sujeto romántico: ese inestable punto entre cimas y simas:

Habiendo subido un día a la cumbre del Etna, volcán que rompe en medio de una isla, vi al sol levantarse a mis pies en la inmensidad del horizonte, la Sicilia reducida a la aparente dimensión de un punto, y el mar que se dilataba a lo lejos en los espacios sin límites. [...] Un joven lleno de pasiones, sentado a la boca de un volcán, y llorando sobre los mortales cuyas frágiles moradas veía a sus pies, es ciertamente, ¡oh, ancianos!, un objeto digno de vuestra compasión; pero sea lo que fuere lo que penséis de René, este cuadro os presenta la imagen de su carácter y existencia; **así, pues, he tenido constantemente a mis ojos una creación, a la vez inmensa e imperceptible, y un abismo abierto a mi lado.**⁴⁹⁴

Atala, por su parte, motiva al menos, un par de poemas. El primero, homónimo,⁴⁹⁵ escrito por José María Heredia y Heredia, en 1823; el segundo, titulado “Últimos momentos de Atala” [publicado en 1837],⁴⁹⁶ de Fernando Calderón. En el terreno de las costumbres, la intriga novelesca instaura un motivo (“la imposibilidad del amor correspondido”) que, en casos extremos, no sólo tiene vigencia en la escritura, sino también en la vida personal del poeta. La existencia y la obra poética de José María Heredia, como también de Ignacio

⁴⁹³ Chactas se dirige a Atala como “mi hermana” tras descubrir que es hija de Felipe López, colono español a quien debe la vida. El incesto, entonces, está solamente sugerido. Pero la interdicción moral sí está claramente enunciada. Véase, si no, el episodio climático: “En tanto, el ermitaño [el padre Aubry] redoblaba su celo. Sus quebrantados huesos se habían reanimado al soplo de la caridad, y preparando siempre remedios, avivando el fuego y renovando los céspedes del lecho para refrescarlo, pronunciaba discursos admirables sobre Dios y la felicidad de los justos. Armado con la antorcha de la religión, parecía preceder a Atala en el sepulcro para mostrarle sus secretas maravillas. **La humilde gruta estaba henchida de la grandeza de aquella muerte cristiana, y los espíritus celestiales asistían sin duda a aquella escena en que la religión luchaba sola contra el amor, la juventud y la muerte.**” *Vid.* Chateaubriand: *Atala. René. El último Abencerraje. Páginas autobiográficas* (Prólogo de Armando Rangel); México: Porrúa (SC, 524); 1987, p. 48. Énfasis mío. Por contraste, la narrativa mexicana deberá aguardar hasta 1882, en que Pedro Castera sugerirá el tema en la novela *Carmen*, 1882.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 68-69. Énfasis mío. El motivo de la ascensión se reitera cinco veces. *Vid. René, op. cit.*, pp. 66, 71, 82, 84.

⁴⁹⁵ Heredia [11985]; *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹⁶ Calderón: *Obras poéticas (Parnaso Mexicano, 1844)* (Edición, presentación y apéndices de Fernando Tola); México: Premià (Libros del bicho), 1986, p. 547.

Rodríguez Galván, Fernando Calderón, Manuel M. Flores y Manuel Acuña, está signada, de una manera o de otra, por tal motivo.

Me propongo, en este segundo momento, establecer relaciones entre la novela de Chateaubriand y los dos poemas antes mencionados, comparación que atañe a tres obras de arte verbal pero que, por las necesidades constructivas propias de cada género, poseen una realización diferente. Según Lessing:

El poeta no sólo pretende hacerse inteligible, no basta que sus concepciones estén expresadas de manera clara y precisa; esto sólo satisface al prosista; el poeta quiere hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos, y que, en el momento de la ilusión, cesemos de tener conciencia del medio de que se vale para obtener su resultado, a saber: de las palabras. [...] El poeta debe siempre pintar.⁴⁹⁷

El prosista, a diferencia del poeta, pone énfasis en la concatenación de las acciones. Le interesa contar la historia, organizando los acontecimientos de tal manera que generen suspenso a partir de la intriga. En otras palabras, el narrador devela progresivamente la “verdad” de los hechos; el lector puede prever el final, pero carecerá siempre de un dato sustraído, que el narrador va a proporcionarle paulatinamente. Esa tensión dramática invita a saciar la curiosidad, satisfacción que habrá de llegar hasta el cierre del relato. La poesía, por contraste, atiende a crear un estado emocional en el lector; no le interesa desarrollar la intriga, sino suscitar pasiones.

En el caso que me ocupa, es claro que Heredia se dirige a un lector que conoce previamente la novela; su interés, por tanto, no es contar poéticamente las desdichas de la joven, sino más bien, poner en situación (*mise en scenaire*) el conflicto de la pareja. El texto de extensión media (84 versos), con dominante endecasilábica en combinación con heptasílabos, es análoga a la escena climática de la narración novelesca que, en el texto de

⁴⁹⁷ *Laocoonte*; *op. cit.*, p. 103.

Chateaubriand, corresponde al capítulo titulado “El drama”. Pero el sentido de “confesión” que esta escena posee en la novela, cuando la protagonista devela el secreto que impide los esponsales simultáneamente a Chactas y al padre Aubry, es sustituido en el poema de Heredia por una suerte de flujo de conciencia dramatizado. Asumiendo la persona del **yo poético**, Atala se dirige a su amado como interlocutor ausente. El poema expone, en primer término, las condiciones de afloración del sentimiento amoroso:

01 Desde que te miré, joven hermoso,
 sentado a par de la luciente hoguera,
 por mis venas corrió fuego dichoso,
 que no pude explicar. ¡Quién a tu lado
 05 siempre vivir pudiera,
 y consolar tus males,
 y tu gozo partir!
 [...]

15 ¡Cuán extraña es mi suerte!
 En tu presencia tiemblo y si te partes
 ansío, me agito por volver a verte.
 Al punto que te miro,
 gallardo prisionero
 20 huir de tu vista quiero,
 y no te puedo huir.
 Con languidez suspiro
 y al ver que suspiras,
 y lánguido me miras,
 25 y pienso yo morir.

En la segunda sección, rememora las palabras que el guerrero cautivo le dirige para manifestarle su pasión, así como el dilema en que éstas le envuelven: ¿Qué destino aguarda al amor de un condenado? En la tercera, se insta a salvarlo y prefigura un futuro dichoso, en el que la Naturaleza se hace eco del amor y la dicha. Más tarde, enuncia el obstáculo interpuesto entre ellos y la dicha, y anticipa su inminente destino:

¡Ay! la sombra implacable
 de mi madre infeliz doquier me sigue,
 y en pavorosa voz me anuncia muerte.
 70 Yo no la temo, no: venga, termine
 el horror de mi suerte.
 Evítame ¡ay! el bárbaro martirio
 de adorar a Chactas, y abandonarle

Finalmente, ensalza la figura del amado y lamenta su destino.

En el poema de Calderón, mucho más breve (36 versos, con dominante endecasilábica) y ejecutado con menor destreza, Atala funge también como Emisor del discurso y como **yo poético**. Sus palabras, una suerte de monólogo dirigido a Chactas ausente, poseen un breve marco narrativo que explica las condiciones del conflicto interior:

Víctima triste de un terrible voto,
 Después de haber tomado un cruel veneno,
 La triste Atala en su postrer instante
 Así exhala sus débiles acentos.⁴⁹⁸

Aquí, el conflicto adquiere tintes mucho más humanizados: la heroína evoca la contradicción en que se ve envuelta: por un lado, la intensidad de la pasión que le embarga; por el otro, el peso de una interdicción que viene del más allá. El dilema así creado, es fuente de sufrimiento:

¡Tener tan cerca el bien, nunca poseerlo,
 Y en deseos continuados consumirse!...
 ¿Dónde se vio jamás mayor tormento?⁴⁹⁹

Vistos de manera comparativa, considero que el mérito del primer poema radica en recrear un estado pasional que desborda las fronteras de la narración. La sección correspondiente

⁴⁹⁸ Calderón, *op. cit.*

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

en la novela, es muy extensa y recargada en los aspectos argumental (se produce la **anagnórisis**, se enuncia el *tabú*, motivo de la **pasión**, se vaticina la conclusión del relato) y estilístico (predominio del diálogo, cortado constantemente por marcas de habla alternativa), etc. La concisión del poema de Heredia intensifica el efecto dramático: los desdoblamientos y cesiones de voz del enunciador, marcadas gráficamente por entrecomillado, le confieren la apariencia de un monólogo, lo que imprime un tono dramático, teatral, a la escena. Por ese motivo, creo que construye en el lector un estado emocional utilizando sus propios mecanismos expresivos.

El poema de Calderón, por su parte, se apega a los procedimientos narrativos, por cuanto requiere anclar el acontecimiento, plantear los antecedentes. A diferencia de Heredia, pone énfasis en la dimensión humana del conflicto, ya que enuncia las diversas gamas del sufrimiento (duda, conflicto interior, reconocimiento de la intensidad de la pasión amorosa, renunciación). Por ende, cada uno de los poemas, por separado, reconstruye la escena climática de la novela desde una perspectiva propia.

En una situación análoga se encuentra la representación del citado instante en la imagen pictórica. De las múltiples imágenes a que dio lugar la novela (litográficas, grabados en tinta, óleos), citaremos solamente tres versiones. En muchos sentidos, la tela de Anne Louis Girodet (1767-1824) “Atala en su tumba” [1808] [**Lámina No. 10**], destaca por hacer confluir procedimientos académicos y temas románticos. La escena, en el interior de la caverna, muestra a los tres protagonistas colocados a manera de triángulo isósceles: a la derecha, la figura erguida del padre Aubry denota técnica y simbólicamente la cúspide del grupo; a su lado, el cuerpo de Atala, en sentido horizontal, y la de Chactas, a su lado, totalmente a la izquierda y abajo, en genuflexión, indicaría ese espacio de lucha interior entre amor mundano y respeto al voto (ley divina). Los personajes están configurados académicamente; su naturaleza aborígen está codificada de acuerdo con la iconografía tradicional, exclusivamente por su semidesnudez, las arracadas de él, la exuberancia de la vegetación, etc. A pesar de los gestos y estereotipos, en algunos detalles la precisión es casi naturalista: las flores, las lianas, el graffiti en el muro, por ejemplo. Podríamos asegurar, sin

embargo, que a pesar de la temática romántica (el dolor, la muerte, la interdicción), por la técnica empleada, hay todavía una fuerte remembranza neoclásica.

El segundo lienzo, titulado “La muerte de Atala” [s.f.] [**Lámina No. 11**], de Juan Cordero (1822-1884), si bien muy próximo al de Girodet por el tratamiento académico de los personajes, posee mayor dramatismo; la tríada humana ha sido representada de pie. La misma estructura piramidal adquiere, así, otro sentido: la muerte no es ya sólo el resultado de una oposición entre dos fuerzas, sino del conflicto entre los hombres y el destino. Cordero privilegia entonces el sentido de solidaridad entre los seres humanos, al marcar la contrariedad con una fuerza exterior.

Finalmente, en “Últimos momentos de Atala” [1871] [**Lámina No. 12**], Luis Monroy (1845-1918) imprime en cada rasgo, corporal y ambiental, un tratamiento casi naturalista, fotográfico. Los trazos del cabello, de la flor, de los ojos entrecerrados por la agonía, denotan una teatralidad exacerbada. De los tres lienzos, desde el punto de vista de la imagen pictórica, éste último consigue acentuar en el espectador ese sentido romántico de dramatismo, esa angustia que provoca la separación, reflejada en la actitud de dolor con la que Chactas vuelve hacia atrás el rostro; esa piedad con la que el padre Aubry conforta a la moribunda; ese trance ambiguo, en fin, de una Atala satisfecha de haber cumplido con el voto pero que duda de haber actuado correctamente.

La historia de Atala, contada inicialmente por la novela de Chateaubriand, recreada después en los poemas de Heredia y Calderón, o pintada por Cordero y Monroy, constituye una muestra eficaz de cómo un artista puede retomar motivos, imágenes o tópicos, ajenos o de la propia cultura, e imprimirles no sólo un tratamiento personal, sino también interpretarlos de acuerdo con las exigencias técnicas y temáticas de cada género de representación. Es éste, sin duda, un ejemplo singular que desdice el baldón de “epígonos” colocado sobre los artistas románticos de México.

La musa en llamas

Me he detenido en los dos motivos más frecuentes de la poesía amorosa de México en el período estudiado: la amada esquiva e inconstante, por un lado; la interdicción y, caso extremo, la muerte, como imposibilidad para acceder a la felicidad,⁵⁰⁰ por el otro. Ambos motivos nutren de manera abundante la escritura no sólo poética de nuestro Romanticismo. Al final del período, confluyen en un acontecimiento que, con el transcurso de los años, se ha catalogado como “romántico” por antonomasia, se trata del suicidio de Manuel Acuña (1849-1873).

Diversos autores han tratado extensamente el tema desde las perspectivas histórica, novelesca o histórico-crítica.⁵⁰¹ A mí me interesa, en primer lugar, como contexto en el que se escribe uno de los más conocidos y mal interpretados poemas del Romanticismo mexicano: el “Nocturno”; en segundo, porque constituye un hecho histórico singular, a través del cual puede entreverse la compenetración de la estética romántica en la vida cotidiana. En otras palabras, un acto de la vida cotidiana es juzgado con base en criterios literarios, lo que permitió en su momento montar un escenario, crear una intriga y mover a seres de carne y hueso como si se tratara de personajes del drama romántico: la amada

⁵⁰⁰ En este contexto, entiendo por tal término ese estado de plenitud que emana de la conjunción entre amante y amado.

⁵⁰¹ La “leyenda romántica” de Rosario ha sido desarrollado, entre otros, por José López Portillo y Rojas: *Rosario, la de Acuña*; México: Librería Española, s. f. [1920]; Roberto Núñez y Domínguez: “Acuña, Rosario y el ‘Nocturno’” en: *Revista de Revistas* (14: 709); México, diciembre de 1923; Hernán Robledo: “Los enamorados de Rosario” en: *Revista de Revistas* (27: 1402); México, abril de 1937; Luis Enrique Carrera: “Rosario, la del ‘Nocturno’” en: *El Nacional* (2a época) (13: 4 554); México, 13 de diciembre de 1941; Rafael Heliodoro Valle: “Rosario en su ‘Nocturno’” en: *Revista Iberoamericana* (11:22); México, octubre de 1946; Carmen Toscano: *Rosario, la de Acuña. Mito romántico*; México: Talleres Gráficos de la Nación, 1948; Óscar Flores: “Rosario de la Peña y Llerena” en: *El Heraldo del Norte* (1:23); Saltillo, 28 de agosto de 1949; Alí Chumacero: “Acuña, el de Rosario” en: *México en la Cultura* (29); México, agosto de 1949 [reproducido en: *El sentido de la poesía*, México: ISSSTE (Biblioteca), 1999]; Humberto Tejera: “Rosario la de Acuña” en: *México en la cultura*; México: *Novedades*, 31 de marzo de 1963; Grace Ezell Weeks: *Manuel María Flores* (El artista y el hombre); México: Costa-Amic, 1969; Luis Rubluo Islas: *El Álbum de Rosario*; Toluca: Gobierno del Estado (Serie Juana de Asbaje, Letras, 11), 1979; Susana Montero: “Rosario de la Peña. Una sombra tras el espejo” en: *México en el tiempo* (10); México: INAH/México desconocido, diciembre de 1995; Marco Antonio Campos: “Manuel Acuña en ciudad de México (3 partes)” en: *Sábado* (Suplemento cultural de Unomásuno) (1140-1142); México: 7, 14 y 21 de agosto de 1999; Marco Antonio Campos: Manuel Acuña. La desdicha fue mi Dios; México: UAM (Cuadernos de la memoria, 8), 2001. Al evocar la figura de Rosario, incluso Luis G. Urbina abandona momentáneamente el terreno de la crítica y nos entrega cinco páginas también novelescas. Vid. *La vida literaria de México*; México: Porrúa (CEM, 27); 1965, pp. 105-110.

esquiva, el poeta enamorado, la muerte como escape ante el desamor. Las enciclopedias, libros de texto y artículos de crítica hacen perdurar, todavía hoy, la “leyenda negra”⁵⁰² de Rosario de la Peña y Llerena (1847-1923) como única responsable del suceso, situación que, mirada desde el punto de vista humano, es injusta. Una versión electrónica, por ejemplo, asegura:

Rosario de la Peña fue la mujer que estuvo más íntimamente ligada a sus últimos años, fue el gran amor de su vida y según parece, pesó tanto en su ánimo que mucho tuvo que ver con su trágica muerte [...] Su inmenso y desenfrenado amor por ella fue la causa, o al menos la razón mejor fundamentada, de que quedara trunca su existencia cuando ya en los círculos intelectuales era reconocido su genio, su calidad de escritor y nadie dudaba de su exitoso futuro.⁵⁰³

Versión menos drástica que aquella, publicada en *Paris Charmant* y reproducida en México por *La Patria Ilustrada*, según la cual:

El triste fin del poeta coahuilense se debía a la inhumana infidelidad de su amada. Acuña, según el articulista, estaba en relaciones amorosas con Rosario y próximo ya a casarse con ella, cuando se vio precisado a salir de México por motivos de negocios, y no queriendo verla expuesta a los peligros de la soledad, la dejó encomendada al cuidado de un amigo de confianza; y éste y ella, cometiendo la más negra de las ingratitudes se habían entendido para amarse durante la ausencia del poeta. De modo que, al regresar éste de su desdichado viaje, halló ya casados a los infieles, y enloquecido entonces por el desencanto y el dolor, apeló desesperado al suicidio.⁵⁰⁴

⁵⁰² “Factores diversos han contribuido, a lo largo del tiempo, en simplificar la figura de Manuel Acuña hasta dejar de él, bien impresa en la memoria popular, una esbelta silueta de corbata flotante y enmarañado cabello, un pálido joven arrodillado, suplicante y declamatorio, ante una beldad esquiva y luego, tras el rechazo, la misma silueta yacente en pobre cama, con el perfil afilado por la muerte, dejando caer de la mano yerta una copa con residuos de veneno. La estampa es impresionante, romántica y, naturalmente, falsa.” *Manuel Acuña, poeta y hombre de su tiempo* (Prólogo y Antología de José Rojas Garcidueñas); México: SEP (BEP, 217); 1949. Es inequívoca la analogía entre esta segunda estampa y el óleo de Henry Wallis titulado *La muerte de Chatterton*, 1856. Más adelante desarrollaré este paralelismo.

⁵⁰³ S/a. “Manuel Acuña (Datos biográficos)” [URL: <http://www.pixel.com.mx/info-gral/info-mex/artistas/escritor/acuna.html>. 23/03/00. 10.52 hrs.]

⁵⁰⁴ José López Portillo y Rojas: *op. cit.*, p. 12. Citado también por Susana A. Montero, *op. cit.*, pp. 36-37.

La lectura del poema, así, se traslapa sobre la apariencia de un documento personal que contiene la desesperación y la renuncia final que precede al suicidio. Un crítico tan medurado como Marco Antonio Campos indica:

es [...] tal la sinceridad, se oye de tal modo el grito del corazón, nos envuelve en su vuelo y sortilegio rítmico, que la pieza supera todos sus defectos, sobre todo de cursilería profusa, de pobreza de lenguaje y de rimas comunes. Sus versos aún nos estremecen, como si leyéramos en los versos la despedida de un amigo, una despedida que es, de manera figurada, también su despedida de una tierra que ya le resulta del todo ajena [...] el “Nocturno” posee una vibración que, leyéndolo en su contexto, hace temblar nuestras manos y nos crea un sentimiento de pérdida irreparable.⁵⁰⁵

Para delimitar la frontera entre mito, conseja e historia, y con el fin de proponer una lectura desprejuiciada del poema, Campos desenlaza las diversas y abundantes versiones, revisa fuentes informativas de carácter diverso, compara fechas, lo que da por resultado una narración clara, lógica, verosímil desde el punto de vista histórico, a la cual remito al interesado en la faceta humana del acontecimiento.

Lo cierto es que, mirado exclusivamente como texto literario, el extenso poema (cien versos heptasílabos, distribuidos en diez décimas) podría dividirse en cuatro secciones: un *proemio* (1ª estrofa), que funge como declaración del amor desesperado; una *exposición* de tono descriptivo (estrofas 2, 3, 4 y 5), donde el **yo poético** devela el estado de inquietud emocional en que se halla colocado por la falta de correspondencia; una *amplificación* de tono persuasivo, que prefigura el futuro ideal de la pareja, unida bajo el cobijo del hogar materno (estrofas 6, 7, 8 y 9); finalmente, la *conclusión*, que contiene la renuncia y la despedida final hacia la amada y al mundo (estrofa 10). Diversos críticos han considerado que se trata de una composición con visibles defectos de construcción.⁵⁰⁶ Lo que lo rescata es, en muchos sentidos, esa fuerza emocional que proviene de un contexto imaginario,

⁵⁰⁵ Campos, [1999:III], *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰⁶ Lo aseguran Jiménez Rueda [1960]; *op. cit.*, p. 271; y Campos, [1999: III], *op. cit.*, p. 1.

irreal.⁵⁰⁷ El poema remite a una amada esquiva cuyos “desdenes” y “desvíos” (vv. 37 y 38) enardecen la pasión amorosa. Otros poemas habían desarrollado la misma temática y un desaliento similar. “Adiós” (también en diez estrofas, esta vez de ocho versos heptasilábicos), por ejemplo, comparte también la despedida —aunque racionalizada— al amor:

Después... es necesario
que tú también te alejes
en pos de otras florestas
y de otro cielo en pos;
que te alces de tu nido,
que te alces y me dejes
sin escuchar mis ruegos
y sin decirme adiós.⁵⁰⁸

El desaliento, la amargura, el sentido del fracaso campean en una obra si breve, redomada de un sentimiento de angustia. La melancolía ha cambiado de tono. No se trata ya de “la alegría de estar triste” propia de la *Hugolatría*, que he abordado en páginas anteriores, sino de un acendrado nihilismo, de una carencia total de esperanzas. Es la melancolía atea, aquella que se complace obsesivamente en la idea de la muerte:

Qué triste es vivir soñando
con un mundo que no existe!
Y qué triste
ir viviendo y caminando,
sin ver en nuestros delirios,
de la razón con los ojos,
que si hay en la vida lirios,
son muchos más los abrojos
[...]
No ve al correr como loco
tras la dicha y los amores,
que son flores

⁵⁰⁷ La conseja le sitúa escrito de una sentada, en casa de Rosario, como postrer homenaje, en las páginas de aquel álbum con pastas de concha de nácar color de rosa, obsequio de Ignacio Ramírez “El Nigromante”, que estaba encabezado por el conocidísimo dístico: “Ara es este Álbum; esparcid, cantores,/ A los pies de la diosa, incienso y flores.” El incienso y las flores de Acuña, sin embargo, no podían estar allí porque, como diversos autores lo hacen constar, el obsequio se produjo cuatro meses después del suicidio, en abril de 1874. La equivocación parte, hasta donde sé, de la narración de Luis G. Urbina que he citado anteriormente.

⁵⁰⁸ Manuel Acuña. *Sus mejores Poetas*, op. cit., p. 65.

que duran poco, muy poco!
 No ve cuando se entusiasma
 con la fortuna que anhela,
 que es la fortuna un fantasma
 que cuando se toca vuela!⁵⁰⁹

No ociosamente he considerado, en coincidencia con Marco Antonio Campos, este acontecimiento como el final del Romanticismo poético mexicano.⁵¹⁰ La *hiperestesia* de Acuña desborda cuantas descripciones he evocado en relación con la melancolía. En efecto, todos las **etopeyas** que poseemos del poeta saltillense nos muestran un perfecto ejemplo de melancólico: la variabilidad de su carácter indica la oscilación extrema entre estados de euforia maníaca y de postración extrema, es decir, el típico desplazamiento energético que lleva al neurótico de un estado de idealización a la desvalorización de sí y del otro (otra vez la oposición “cima/sima”). En su lugar, un sentimiento mucho más afín a los “Poetas malditos”, al decadentismo finisecular, lo define simultáneamente como figura antonomásica del Romanticismo pero también como prefiguración del *dandy*. Es todavía romántico por la presencia de un *yo-antagónico*, signado por la voluntad de autodestrucción:

El héroe romántico vive unas cotas sublimes, alejado de las penas cotidianas, aunque quizá fuera mejor decir que el victimismo romántico lleva a elevar cualquier pena sensible de los hombres. Lo que los demás viven superficialmente, el poeta romántico lo vive de forma trágica. Los mitos románticos recuperan aquellas figuras en las que el dolor y el castigo se hermanan.⁵¹¹

Así, el autocastigo deviene autoinmolación, con la presumible certeza de que sólo el suicidio habría de imprimir al “Nocturno”, escrito y conocido públicamente ya desde tres meses antes, esa fuerza moral de que se halla investido. La persistencia suicida de Acuña,

⁵⁰⁹ “Mentiras de la existencia”, *Ibid.*, p. 52.

⁵¹⁰ Campos, [1999: III] *op. cit.*, p. 2.

⁵¹¹ Joaquín Ma. Aguirre: “Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica” en: *Especulo. Revista literaria* (3); Madrid: Universidad Complutense de Madrid, junio de 1996. [URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe/htm/10/24/2000>, p. 8.

testificada a partir de múltiples testimonios contemporáneos suyos,⁵¹² indican una voluntad inquebrantable de escape a la miseria, la turbación mental y el deterioro físico y emocional, lo que establece una fuerte analogía entre él y Thomas Chatterton (1752-1770), poeta inglés, también suicida —justamente con arsénico— a quien debemos una frase que podría encerrar las auténticas razones de esa doble autoinmolación: “El genio más grande puede morir de hambre”. El amor, como bien indica Campos, “fue pretexto, pero no causa, o para nosotros, causa menor o justificación romántica”.⁵¹³ Entrevistada por José López Portillo y Rojas, y haciendo gala de una gran lucidez, Rosario habría de invocar los embates melancólicos como causa principal del acontecimiento:

Yo sé que para los corazones románticos no existe mayor atractivo que una pasión de trágicos efectos cual la que atribuyen muchos a Acuña; yo sé que renuncio, incondicionalmente, con mi franqueza, a la admiración de los tontos, pero no puedo ser cómplice de un engaño que lleva trazas de perpetuarse en México y otros puntos. Es verdad que Acuña me dedicó su *Nocturno* antes de matarse [...] pero es verdad también, que ese *Nocturno* ha sido un pretexto para justificar su muerte; uno de tantos caprichos que tienen al final de su vida algunos artistas [...] ¿Sería yo en su última noche una fantasía de poeta, una de esas idealidades que en algo participan de lo cierto, pero que más tienen del sueño arrebatado y de los vagos humores de aquel delirio? ¡Tal vez esa Rosario de Acuña, no tenga nada mío fuera del nombre! [...] Acuña con poseer una inteligencia de primer orden, con ser tan gran poeta, llevaba escondida en lo más íntimo de su ser aquella desesperación muda, aquel profundo disgusto de la vida que precipita ordinariamente al suicidio, cuando se ponen determinados sentimientos en conjunto.⁵¹⁴

⁵¹² Juan de Dios Peza, amigo y confidente del “malogrado” poeta, ofrece una versión verosímil del acontecimiento: “Acuña fue víctima del hastío, de la nostalgia moral, de esa enfermedad sin nombre que marchita las flores del alma cuando apenas están en el capullo. En sus últimos días, vivía de una manera extraña: sus vigiliias eran constantes; leía y escribía hasta el amanecer; gustaba de tomar un café espeso, al que llamaba Manuel Flores, «el néctar negro de los sueños blancos» y aparentaba una jovialidad que servía de antifaz a su secreta tristeza”; “Manuel Acuña” en: *Memorias, reliquias y retratos*; México: Porrúa (SC, 594); 1990, p. 54. Por su parte, Alí Chumacero asegura: “...aunque es evidente que Acuña insistía en lograr un amor que quizás él mismo esperaba no obtener, ninguna oportunidad mejor que aceptar tal situación para justificar el predominio que en su conciencia tuvo siempre el suicidio. Como buen romántico, no habría de darse muerte por un amor inalcanzado, ni siquiera por sus ideas, que no eran propiamente las de un estoico. El coronamiento de su obra poética, ceñida con sin igual rigor a su existencia, habría de ser un gesto acorde con ella, en que el drama de su vida quedara sostenido en la historia misma.”; *op. cit.*, p. 28.

⁵¹³ Campos, [1999: III], *op. cit.*, p. 1.

⁵¹⁴ López Portillo, *op. cit.*, pp. 46-47. Reproducido también por Montero, *op. cit.*, p. 40.

Al atentarse contra su vida para validar una renuncia y un adiós, el autor coahuilense conduce al Romanticismo mexicano hacia su derivación extrema: el *dandismo*. En términos estrictos, el *dandy* es producto de una sociedad en crisis. La inconformidad moral, política e ideológica que el artista manifiesta contra su sociedad le aísla, acentuando actitudes de exacerbado individualismo. Considerándose genio, dotado de singularidad frente a la masa, construye en torno a sí un aura de rebeldía, de inconformidad, pero también de soledad.⁵¹⁵

Un *dandy*, según la descripción de Barbey D'Aurevilly⁵¹⁶ y Charles Baudelaire⁵¹⁷ es, en primer término, un sujeto que entra en contradicción con su sociedad. El poeta romántico mexicano, ya lo he indicado en el capítulo III, manifiesta tal oposición. Y su singularidad es explícita hasta en la manera de vestir: la cabellera larga y despeinada, la vestimenta negra, la estilización corporal, todo ello configura un carnet de identidad.⁵¹⁸ El largo proceso, iniciado en los primeros años del siglo por Fernández de Lizardi,⁵¹⁹ habrá de alcanzar su clímax, por las razones antes expuestas, con el suicidio de Manuel Acuña; posteriormente, los modernistas habrán de asumir plenamente los rasgos del dandy europeo: vestidos de frac, bastón en mano, los bigotes de aguja, la afectación y el refinamiento y, de manera especial, el derrumbe de fronteras entre arte y vida cotidiana, que observamos en poetas como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y José Juan Tablada (1871-1945) configuran el estereotipo más extendido.

⁵¹⁵ “El dandi se caracteriza por un constante jugueteo con las convenciones, es alguien que juega con las normas y al romperlas se convierte en un revolucionario en potencia.” Markus Krajewski: “¿‘Fin de milénaire’ sin dandi? El dandismo contemporáneo en el ejemplo de Blixia Bargeld” en: *La lección del sátiro. Literatura et caetera* (3); Zaragoza: Primavera de 1999. [URL <http://www.geocities.com/Athens/Crete/6369/pri99/krajewski1.htm>. 11/16/2000], p. 6.

⁵¹⁶ “Del dandismo y de G. Brummel”. Citado en link de la nota anterior.

⁵¹⁷ *Vid.* especialmente: “El pintor de la vida moderna” en: *Cuadernos de un disconforme*; Bs. As.: Errepar (Clásicos de bolsillo, 39); 1999, pp. 140-156.

⁵¹⁸ En relación con esa irrupción que provoca la moda romántica, la bibliografía es abundante. Baste citar: José Parra y Álvarez: “Cosas de la moda” en: *Calendario cómico para 1860* [Cit. por Antonio Acevedo (Edit.): *Almanaque literario. Espejo del siglo XIX para 1960*; México: INBA, 1959].

⁵¹⁹ No pecaríamos de anacronismo al situar de manera tan remota el dandismo, actitud, en apariencia, típicamente finisecular. Francisco Umbral la describe puntualmente ya desde finales del siglo XVIII. *Vid.* al respecto: *Larra. Anatomía de un dandy*; Madrid: Visor libros (Letras madrileñas contemporáneas, 3); 1999. Javier Villán va más allá cuando, reseñando el libro de Umbral, asegura: “No hay dandi que valga si no es capaz de cuestionar el orden que le proscribiera. Por eso hay dandis previos al dandismo. Quedo por ejemplo. El dandi esteta, pura imaginaria, acaba en escombros si no respalda una obra respondona y crítica”. Con lo cual, me pregunto: ¿No es acaso el suicidio, una actitud de abierta trasgresión? *Vid.*: “Del dandismo, como una de las bellas artes” en: *El Mundo en Internet*. (Las 100 joyas del Milenio, 10); [URL <http://www.el mundo.es/diario/impresora.html?noticia=/1999/05/14/cultura/14N0112.html> 11/16/2000, p. 2.]

La historia, sin embargo, no culmina allí. Además del poeta suicida, Rosario de la Peña habrá de echarse moralmente a cuestras otro mito romántico más: aquél de la imposibilidad del amor, en el que habrá de concurrir la figura —también romántica— del *don Juan*.⁵²⁰ A escasos meses del terrible acontecimiento, Rosario conoce a Manuel María Flores (1840-1885), poeta erótico por excelencia quien anticipa también, por varios motivos, un nuevo tipo de sensibilidad, una manera atrevida de mirar a la mujer y de plantear los temas amorosos.

Lo he visto citado varias veces pero pocos extraen, por terribles, todas sus consecuencias: el interés (¿necrófilo?) que atrae a Flores no sólo está depositado en la documentada belleza física y espiritual de Rosario, sino también, en la fama que se teje a su alrededor a partir de la muerte en duelo de su primer prometido, Juan Espinoza y Gorostiza (nieto del dramaturgo Manuel Eduardo de Gorostiza), el año de 1868; del asedio de Ignacio Ramírez “El Nigromante” y del suicidio de Acuña. Rosario es la amada esquiva, entre otros, de los más grandes poetas del siglo. La insistencia con que Flores subraya tal situación, es abrumadora:

Rosario, Rosario... tú vas dejando tumbas en tu camino pero ¡no importa; yo te amo!... Mándame tu retrato y escríbeme.
Pero escríbeme tú, es decir la Rosario amada de los poetas, la mujer bella de corazón de fuego y alma voluptuosa, que sabe inspirar el amor porque lo sabe comprender.⁵²¹

Y en otro texto:

Olvidaré que eras la mujer cantada por dos de nuestros grandes poetas, y sólo los daré a la mujer indulgente y sencilla que tanto ama mi corazón.⁵²²

⁵²⁰ Considero al tipo *don Juan* como un sujeto conquistador, con tendencia a la poligamia, genítalmente fuerte, amoral, orgulloso, inteligente y fuerte siguiendo a Mercedes Sáenz-Alonso: *Don Juan y el Donjuanismo*; Madrid: Guadarrama (Punto Omega, 89); 1969. Especialmente pp. 264-270.

⁵²¹ Carta manuscrita reproducida por Grace Ezell Weeks, *op. cit.*, pp. 202-203. Citado también por Marco Antonio Campos, [III], *op. cit.*, p. 2.

⁵²² Ezell Weeks, *Ibid.*

Obtener la anuencia de la Amada esquiva constituía, entonces, una empresa digna para el más conocido *don Juan* de México en aquellos años⁵²³ La relación con Rosario, sostenida hasta la muerte del poeta en 1885, sería el mejor ejemplo del amor apasionado que, sin embargo no alcanza la culminación, debido a que Flores había ya, al conocerla, contraído sífilis. ¿No es, acaso, ésta (la de Rosario) una existencia, por trágica, plenamente romántica?⁵²⁴

Hasta aquí, he intentado asomarme a las dos variantes más citadas del amor romántico; de ellas, sin embargo, la que tiene mayores repercusiones en la cultura contemporánea es aquella que involucra la tríada “Amor-Mujer-Muerte”. La asociación, particularmente entre amada esquiva y amante invadido por una pasión enfermiza que conduce al suicidio, es quizás la fórmula más extendida, estereotipada, con la que se identifica el amor romántico:

Esa vertiente sentimental concluyó en una tercera etapa romántica, ya en el último tercio de ese siglo, que tuvo en Manuel Acuña su paradigmático y compulsivo ejemplo. Con su suicidio todo el ciclo romántico se vio cumplido y para corroborar el mito, le inventaron una locura de amor (Rosario de la Peña) y un desvarío (la obsesión suicida). [...] Tanto congenió ese romanticismo enfermizo con nuestro propio temperamento nacional, que terminaron por ser una sola cosa. Nuestra sobriedad indígena fue relegada por la pasión hispana, que en un clima más propicio y soleado, se tornó blandengue y sentimentaloides.⁵²⁵

⁵²³ De sus innumerables versiones, me refiero específicamente al estereotipo emanado del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1817-1893), aquel personaje que luego de una larga vida de transgresiones conoce el amor verdadero, a través del cual encuentra la redención. El *Donjuanismo* de Flores es manifiesto tanto en el único poemario que llegó a publicar [*Pasionarias*; *op. cit.*]; como los dos volúmenes de memorias: *Rosas caídas*; México: Imprenta Universitaria, 1953; y *Mi destierro en Xalapa, 1865*; México: Citlaltépetl (Suma Veracruzana), 1962.

⁵²⁴ Susana Montero, en la semblanza multicitada concluye: “...la prolongación hasta nuestros días de esa imagen fraudulenta, nos dice que la historia de Rosario de la Peña no está terminada, y que la tarea de iluminar su verdadero rostro tras el espejo sigue siendo mucho más que un mero ejercicio contra el olvido”; *op. cit.*, p. 40.

⁵²⁵ Luis Ramón Bustos: “Romanticismo a la mexicana” en: *Origina* (7:84); México: Gilardi editores, febrero del 2000, pp. 14 y 16.

Otra reducción más; otra máscara, sin duda; pero también, desde el punto de vista pragmático, la manera más eficaz de desvirtuar la rebeldía frente a la sociedad, rasgo inherente, definitorio, del movimiento.

CAPÍTULO VI: POESÍA: EL LENGUAJE DE LAS FLORES

La iconografía, esa rama de la historia de la cultura dedicada a describir e interpretar la asociación —histórica, cultural, convencional— entre una imagen y un significado, nos reserva todavía muchas imágenes tópicas más en relación con el Romanticismo. En el curso de la investigación, he mostrado cómo se intersectan las unas con las otras, hasta generar signos complejos (en realidad, **símbolos**, dada su naturaleza histórico-social),⁵²⁶ que sirven como soporte para la expresión pictórica, poética o de cualquier otra disciplina estética. Es necesario añadir, sin embargo, que su vigencia no se restringe al terreno del arte; su funcionalidad es tan amplia y extendida, que el valor diferencial que de ellos emana, se extiende a toda codificación. No es raro, por tanto, advertir su uso en la vida cotidiana, en la comunicación política, como elemento ritual, etc.

Un signo cualquiera, “Rosa”, por ejemplo, posee un sentido complejo cuyo valor depende, en última instancia, del contexto de emisión, de los diferentes registros lexicológicos, de la cultura, en fin, que funge como fuente de la que emana su referencialidad. “Rosa” es un nombre propio o común; refiere a un objeto, a una cualidad o a una propiedad; en cada uno de los casos, posee un referente codificado al interior de la cultura. En la historia de *Atala*, es posible advertir unos cuantos elementos que refieren directamente a la heroína americana, y no a la protagonista de cualquier otra novela romántica: la caverna, el graffiti impreso en sus muros, la rústica cruz, la flor de magnolia, entre otros. Quisiera detenerme ahora, a corto trecho del final, en esta última imagen ya que, siendo ella también una metáfora, es tan frecuente en la poesía mexicana como aquella de la ascensión. Se trata del código de las flores.

⁵²⁶ Entiendo aquí **signo** como “todo representante [físico, sensorial], cualquiera que sea la naturaleza de la relación existente entre el representante A y el elemento representado B.” y **símbolo** como aquel tipo especial de signo donde “la relación de representación es de carácter convencional (artificial, arbitrario)” *Vid.* André Martinet (Coord.): *La Lingüística. Guía Alfabética* (Tr. Carlos Manzano); Barcelona: Anagrama, 1975 (2ª edición), pp. 354-355. El código, por tanto, es resultado de la relación analógica existente entre un signo y su *representamen*

De antiguo, han estado vinculadas con el arte y, de manera especial, con la poesía.⁵²⁷ Una **metáfora** lexicalizada convierte al arte, maravilla humana, en su equivalente en el mundo natural: la flor. De ello dan cuenta múltiples estudios de carácter histórico y estético referidas lo mismo a la América prehispánica⁵²⁸ que a Europa,⁵²⁹ y el mundo moderno,⁵³⁰ pasando por los períodos de la Antigüedad clásica, el Medioevo, el Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico.⁵³¹ Dámaso Alonso, en un tono de franco entusiasmo, declaraba hace muchos años:

Junto al quebranto y al dolor, junto al abandono o la invencible nostalgia, nos ha sido dado, como un consuelo, el encanto de esos misteriosos seres, de esas delicadas criaturas: las flores. Ah, si; la Naturaleza las hizo tan breves porque nos fueran aún más preciosas. Y el hombre las ligó a su vida —sin preguntarles su misterio: dulces, bellos prodigios—; ellas, eternas compañeras de la Humanidad, siempre han presidido esos momentos en que la vida del hombre se carga de ternura o de dolor: el amor, la enfermedad, la muerte.⁵³²

Sin embargo, Alonso las considera exclusivamente en su dimensión de objetos. La última frase de la cita explora, no obstante, esa asociación entre una especie determinada de flor y una circunstancia humana; por tanto, existe una regla que las asocia, engendrando un hecho de sentido: conforman un código implícito. Hay flores que identificamos con el duelo

⁵²⁷ Tan sólo en relación con la poesía en español pueden citarse: *La rosa. Manojos de la poesía castellana*; Madrid: Imprenta de M. Tello, 1891; Blanca González de Escandón: *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*; Barcelona: Universidad de Barcelona (Tesis), 1938; Amado Alonso: "Flores en la poesía de España" en: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*; Madrid: Gredos, 1968 (2a. Edición); y Francisco Hernández: *La rosa escrita*; México: Aldus: 1996. Mi contribución al respecto está en *La rosa en la poesía mexicana*; Xalapa: UV (Tesis), 1996.

⁵²⁸ Doris Hieden: *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*; México: UNAM (Serie Antropológica, 44); 1985 (2a edición).

⁵²⁹ *Vid.*, entre otros, R. H. Fence: *La maravillosa vida de las plantas*; Barcelona: Labor, 1961. (4a Reimp.); Jean Marie Pelt: *Las plantas*; Barcelona: Salvat (Biblioteca científica, 11); 1985; John Mattock y Jane Newdick: *El gran libro ilustrado de las rosas*; Barcelona: Editora Hispanoeuropea, 1993; y Jesús Calleja: *Historia mágica de las flores*; Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.

⁵³⁰ Ana Laura Cué et al: *La esencia del paraíso. La flor en el arte mexicano* [Catálogo de la exposición homónima]; México: INAH/Fomento Cultural Banamex/ Museo de las Culturas de Oaxaca, 1998; Alberto Ruy Sánchez et al: "Flores" en: *Artes de México* (47); México: Editorial Artes de México, 1999.

⁵³¹ Rosamond Richardson: *El libro de las rosas*; Barcelona: José J. de Olañeta, Editor (El cuerno de la abundancia, Serie mayor, 12); 1988; J. García Font: *Historia y mística del jardín*; Barcelona: MRA (Aurum), 1995; Ernesto de la Peña: *La rosa transfigurada*; México: FCE (Tezontle); 1999.

⁵³² Alonso Dámaso: "Flores en la poesía de España", *op. cit.*

(alhelí), con el amor (rosa roja), con la modestia (violeta); pero también usos que dependen de los diferentes marcos culturales: el *cempoalxóchitl* y la muerte en México, el clavel rojo y la belleza hispánica, el tulipán y el paisaje holandés. Las reglas asociativas de este segundo tipo poseen una circunscripción histórica, social, cultural y, por ello, comparten los mismos rasgos de cualquier **símbolo**.

En el contexto específico de la literatura del siglo XIX, Lily Litvak estudia la presencia de jardines y flores en poemas escritos durante la *Belle Époque*. Considera que se trata de un *topos* literario y artístico fuertemente vinculado con el erotismo:

El erotismo de los jardines fue posible gracias al sentido que a la naturaleza dio el fin de siglo, permitiendo que la tratasen con propósitos no meramente descriptivos, sino interpretada de manera personal. Los artistas del paisaje ya habían preparado la sensibilidad para esta nueva visión.⁵³³

Con base en esta hipótesis, analiza no sólo el sentido de la imagen del jardín sino también el simbolismo de las flores en la poética de Juan Ramón Jiménez. En términos generales, esta sugerente investigación insiste en el carácter tradicional de tal asociación, aprovechada después por el arte y la literatura; si bien pone énfasis exclusivamente en la cultura de fin de siglo, de manera especial en el simbolismo y el *Art Nouveau*.⁵³⁴ A continuación, quisiera retomar no sólo la tesis de que el Romanticismo “preparó la sensibilidad para esta nueva visión”, sino llegar a demostrar que, de igual manera, hizo uso del simbolismo erótico de flores y jardines.⁵³⁵ Todavía más: los poetas y pintores románticos utilizaron esas figuras para hablar de sí mismos, de su condición humana, de su lugar como sujetos y también, al

⁵³³ Lily Litvak: *Erotismo fin de siglo*; Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1979, p.11. Respecto del período estudiado por Litvak, *vid.* también Rosa Pellicer: “La mujer como flor. Un tópico en la novela hispanoamericana de fin de siglo”; [URL: http://fyl.unizar.es/g_corona/artiw04.htm/lun09oct.2000/18.46 hrs.]

⁵³⁴ La frecuencia del jardín como símbolo del amor es abordada también por Erika Bornay en: “El jardín y el teatro o las metáforas del amor Watteauniano” en: Carmen Camero et al (eds.): *Literatura Imagen, op. cit.*, pp. 23-35.

⁵³⁵ “La temática floral [...] y las estaciones del año (muy tratadas por Hölderlin), representan un cuadro tópico reiteradísimo incluso en la titulación de libros y poemas [...] La habitualizada referencialidad estacional y floral echa las bases con el Romanticismo de lo que será su sistematización simbólica en la poética simbolista (modernista).” Pedro Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XIX, op. cit.*, p.169.

final del período, para expresar estados de extenuación, de *hiperestesia*, es decir, para remitirnos metafóricamente a la melancolía.

Los jardines y las flores abundan en la poesía romántica; tan alta frecuencia es perceptible en los títulos,⁵³⁶ en su utilización como factores que abren, anudan o cierran la intriga, como emblemas o imágenes que aluden al quehacer poético, como quintaesencia de la naturaleza y, finalmente, como una ingenua, pero altamente convencionalizada modalidad de lenguaje cifrado, a partir del cual los enamorados podían intercambiar mensajes secretos en los salones de la época. Este último registro nos remite a uno de tantos códigos que, por resultarnos hoy casi desconocido, podría limitar nuestra interpretación de algunos textos. Hay un factor, sin embargo, que resulta esencial: las flores, como la imagen de la ascensión, remiten metafóricamente al lugar o la situación del sujeto:

La explosión del genio es como un violento florecimiento del ser, como la apertura de un yo que se lanza a la conquista del espacio: en Heine son «mil perlas en cada momento, con llamativas reminiscencias», «chorros irresistibles», «una florescencia»; en Molière una «carcajada suprema de los dioses, inextinguible», «cohetes... de júbilo desbordante». Las imágenes florales o pirotécnicas expresan el triunfo de una fuerza que nada puede detener en su empuje.⁵³⁷

A continuación, me voy a detener al menos en los dos contextos de sentido más relevantes: en primer término, destacaré su importancia como punto de encuentro entre hombre y Naturaleza; en segundo lugar, a partir de un catálogo floral de la época, analizaré el sentido que ciertas flores —aquellas que son citadas con mayor frecuencia— poseen en la poesía mexicana.

⁵³⁶ Entre ellos destacan la multicitada revista de Heredia, Linatti y Galli: *El Iris* (1826), o *Violetas del Anáhuac* (1888-1889); de manera indirecta: *El Búcaro* (1873). Entre los poemarios, *Flores del destierro* (1868) de Emilio Rey, *Pasionarias* (1874) de Manuel M. Flores; *Mirtos y Margaritas* (1894) de Enrique Fernández Granados, por citar solamente unos cuantos.

⁵³⁷ Jean-Pierre Richard: “Sainte-Beuve y el objeto de la literatura” en: *El Romanticismo en Francia* (Tr. María Asunción Oliva); Barcelona: Barral (Breve Biblioteca de Respuesta); 1975, p. 300.

Jardines románticos: cimas del mundo natural.

Símbolo de acendrado uso desde antiguo, los jardines [galicismo de uso reciente para nuestro castellano *huerto*]⁵³⁸ inundan los textos literarios de todas las épocas, produciendo resonancias en los terrenos mítico, mágico, religioso, antropológico, estético, filosófico, etc.⁵³⁹ El abigarramiento que ellas producen en el terreno del arte se contrapone con la noción que ordinariamente solemos aplicarles:

⁵³⁸ De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, un jardín es un “huerto de recreación”; por su parte, el *huerto* (o *huerta*) (del latín *hortus*) es, en primer término, “El sitio o lugar donde se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales. Son grandes, y suelen estar cercadas...”. Por el contrario, el *huerto* se define como “El sitio cercado de pared, que es de corto ámbito, y se plantan en él árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para el gasto de casa”. Es decir, entre *Huerta* y *Huerto* hay una contraposición que va más allá de una notación puramente genérica: la corta extensión, el carácter de cerrazón, el cultivo exclusivo de ciertas especies, caracterizan al huerto en contraposición con un específico campo de labor, como lo es la huerta. Esa noción de clausura, entonces, es lo que convierte al *jardín* en un “Huerto de recreación, compuesto de diversas flores y hierbas olorosas, ordenado regularmente en varios cuadros, y en ellos lazos y labores, formadas de las mismas hierbas” (Real Academia de la Lengua: *Diccionario de Autoridades* (Vol. II); Madrid: Gredos, 1969, pp. 186 y 317). Joan Corominas asegura que el término procede del francés, que a su vez es un diminutivo del francés antiguo *jart*, “huerto”, procedente del fránico *gard*, “cercado” o “seto” y describe asociaciones históricas como las del: antiguo alemán *gart*, “círculo”, escandinavo antiguo *gard*, “cercado” y gótico *gards*, “casa” (*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*; Madrid: Gredos, 1967). En la mayor parte de estas asociaciones encontramos, nuevamente, las nociones de clausura y cerrazón como marcas semánticas permanentes. Su función específica de proveer flores de ornato reaparecerá hasta el siglo XVIII; esta acepción la recoge María Moliner, para quien el jardín es un “Terreno en el que se cultivan plantas de adorno o de sombra para hacer de él un lugar de recreo. Si es grande, con fuentes, estatuas, pabellones o grutas, se nombra también en plural. Como nombre calificativo se aplica a cualquier lugar ameno poblado de plantas y flores, aunque sean silvestres” (*Diccionario de uso del idioma*; Madrid: Aguilar, 1958). En el mismo sentido se proclama el *Diccionario de Autoridades* cuando consigna que “Por semejanza, se llama el parage donde hay abundancia de sujetos hermosos, especialmente mujeres, u de otras cosas de especial bondad, agradables y deleitosas a los sentidos” (*op. cit.*).

⁵³⁹ Las características que nos proporciona la investigación lexicográfica serán corroboradas por Manar Hammad en un interesantísimo análisis del vertimiento semántico que el jardín adquiere en diferentes culturas. El análisis de tal figura semántica en las culturas árabe, sino-japonesa y judeo-cristiana le permite postular, en primer término, que la noción de clausura es un rasgo permanente, así como también su carácter de “lugar de deleite”. Pero también propone diversas hipótesis que deseamos examinar con atención. Vale en primer término, la oposición del jardín respecto de la casa. Si ésta última se define como espacio de clausura en el que el hombre realiza sus actividades esenciales, el jardín, siendo también cerrado, se define por oposición a aquélla, en el sentido en que constituye un espacio de mediación entre “casa” y “mundo”. Por otro lado, a la intimidad que supone el interior de la casa, el jardín añade las connotaciones de interacción. Otras razones más le agregan sentidos de especial relevancia: la de micro-universo personalizado en el que se inscriben valores ligados al individuo, por un lado, y por el otro, porque constituyen auténticas representaciones de otras entidades simbólicas compartidas colectivamente: el cielo, el paraíso, la tierra, etc. Vid. “Jardín-Tierra, Jardín-Cielo, Jardín-de otro lado” en: *Morphé* (4:7); Puebla: BUAP, julio-diciembre de 1992. También: David H. Engel: *Jardines japoneses para hoy* (Tr. Clío Capitanachi); México: UAM Xochimilco, 1988.

Así que, ya de entrada, el jardín es un ámbito de la naturaleza que ofrece un sinnúmero de interpretaciones y que, en modo alguno, podemos someterlo a visiones o a contemplaciones parciales, a la manera que el ojo del fotógrafo apresa con la cámara un fragmento inmóvil, reducido, de la realidad. El jardín, por ejemplo, como simple espacio de esparcimiento, sería la más elemental de sus interpretaciones. Por ello, todos los que han visto el jardín a la luz de los símbolos —comenzando por nuestro Juan Eduardo Cirlot— han tenido de él una visión que va más allá de la realidad aparente.⁵⁴⁰

Los jardines invocan el origen mismo del hombre: son espacios de exclusión, creados por los dioses para albergar la ingenuidad y brindar sus delicias a los seres primordiales. Mitologías tan distantes como la judeo-cristiana, la prehispánica, la coránica, la hindú o la china evocan esos lugares en los que una Naturaleza benévola brinda al hombre todos los satisfactores que requiere para su sostenimiento sin mediar esfuerzo alguno. El *Edén* judeo-cristiano, la *Jannat* coránica, las *Horaishima* (las Islas de las Inmortales) sino-japonesas, *Tlillán-Tlapallán* y *Tula*, las míticas ciudades prehispánicas, la escandinava *Thule*, el *Jardín de las Hespérides* del mito grecolatino, entre otros, encarnan esta noción de origen. El jardín es, entonces, alegoría de ese *illo tempore* paradisíaco, de ese estado de consonancia entre Dios, el Hombre y la Naturaleza al que aspiraban los románticos, de ahí su presencia tan frecuente. En el centro místico de ese Edén, se encontraba una especie emblemática: la rosa azul, símbolo de lo inalcanzable, de la imposibilidad, de la aspiración máxima del hombre, del amor total.⁵⁴¹

Frente a la rigidez geométrica del jardín renacentista, barroco y neoclásico (cuyo ejemplo más acabado se encuentra en el Palacio de Versalles), muestra de la racionalización a que es sometida la naturaleza, arquitectos y diseñadores ingleses oponen una nueva concepción, inspirada en los escenarios naturales. “El jardín inglés es una vuelta a la naturaleza todavía no domada por el hombre y que más bien corresponde al sentimiento

⁵⁴⁰ Antonio Colinas: “El jardín y sus símbolos” en: *Álbum. Letras-Artes* (55); Madrid: Álbum Letras Artes, S. L., s. f. [1998], p. 84.

⁵⁴¹ El emblema fue acuñado por Novalis en: *Federico de Ofterdingen*; México: FONCA (Cien del mundo), 1986.

romántico de la vida”⁵⁴² La observación atenta de los escenarios naturales ejecutados por aquellos artistas que descubren la esteticidad del paisaje, trae consigo el deseo de representar, con toda minuciosidad, el crecimiento libre de las especies, la sinuosidad de los contornos, la irregularidad del terreno, todo ello acompañado por rasgos arquitectónicos pintorescos: (denominados *maisons de plaisance*), tales como pagodas chinas, columnas clásicas, mezquitas turcas, ruinas romanas o góticas, castillos medievales, etc., lo que les imprimía un toque de acendrado exotismo. Los jardines ingleses estaban diseñados para alejarse de la vida urbana y así propiciar la meditación, los paseos solitarios, costumbre nacida a finales del siglo XVIII.⁵⁴³

Ese espíritu de retorno a la Naturaleza está impreso en un artículo que José Tomás de Cuéllar dedica a los jardines, donde describe la proximidad entre espíritu romántico y naturaleza:

“Las armonías de la naturaleza viviente tienen sus lamentos y sus ayes, sus notas apacibles y melancólicas, sus profundas tristezas y sus brillantes estremecimientos [...] ¿No os habéis entristecido en alguna de vuestras horas solitarias, oyendo el murmullo de una fuente? ¿No habéis adivinado en el correr del agua como el raudal de múltiples acentos que os hablan de la velocidad, del tiempo, del espacio, de la carrera fatigosa de la vida, de todo lo que se vé, de todo lo que huye á vuestros ojos como vuestra salud y como vuestras esperanzas?”⁵⁴⁴

A continuación nos ofrece una estampa florida donde campean la “dulzura fugitiva” de los jazmines, el “misterio” de las “humildes” y “castas” violetas, la “triste soledad” de los cactus, la “candidez” de las rosas y la “sensualidad” de las delfinas. Esta breve nota

⁵⁴² Hans Biederman: *Diccionario de símbolos*; Barcelona: Paidós, 1989, p.249. Vid. También: “El ejemplo de la jardinería inglesa” en: Javier Arnaldo: *El movimiento romántico*; op. cit., pp.18-22.

⁵⁴³ El ejemplo más claro lo encontramos en el texto de Jean Jacques Rousseau: *Rêveries d'un promeneur solitaire* [publicado en 1782], quizás el máximo instigador literario de las ensoñaciones *au plain air*. Vid. la edición de París: Larousse (Classiques); 1938. Una consideración paralela nos llevaría a interpretar la técnica de la jardinería inglesa más allá del sentido tradicional: por medio del arte, el hombre recrea la Naturaleza; por lo que el artista (jardinero) intenta equipararse al Supremo Hacedor.

⁵⁴⁴ José Tomás de Cuéllar: “Mi jardín” en: *La ilustración potosina. Semanario de literatura, poesía, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos* [1869] (José T. de Cuéllar y José María Flores Verdad, eds.) (Edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo; estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara); México: UNAM, 1989 (2a. Edición), pp. 279-280.

enumera las especies que pueblan el jardín poético del siglo XIX: flores de melancolía, de soledad, de una naturaleza que vibra al unísono con el alma humana. El mundo exterior, descrito a partir de especies botánicas concretas, se enriquece con la incorporación de una gran cantidad de sensaciones y emociones: el jardín “se reclina”, las flores “besan los cristales”, las dulzuras “pasan, fugitivas...” La consonancia, expresada a través de **sinestesias** convencionales, constituye sin lugar a dudas el rasgo más destacado del texto. A manera de conclusión, el escritor potosino invoca el nexo entre Dios, el poeta y la naturaleza, al cual aludí inicialmente:

Cada planta, en fin, cada arbusto y cada flor tienen un lenguaje mudo, pero elocuente, que inclina al espíritu á bendecir y á adorar la mano sábia que formó los seres.

¡Cuánto más recreativas y amenas son esas confidencias de la naturaleza con el hombre, que las vanidosas y frívolas disertaciones de la sociedad! Dichoso el que en la soledad y el aislamiento, puede encontrar en los árboles y las plantas esos fieles amigos que no traicionan, esos mudos testigos que no delatan, y por último esas articulaciones calladas pero múltiples de ese coro magnífico, de ese *hossana* augusto y perdurable que la naturaleza eleva sin cesar al Supremo Autor del universo.⁵⁴⁵

Rafael Delgado, otro destacado novelista del mismo período, nos invita de una manera vehemente a que:

...volvamos la mirada hacia el mundo de la Naturaleza, hacia el vasto escenario de la vida vegetal; busquemos en él cultísimo recreo y plácida enseñanza, y procuremos descubrir el secreto de esa misteriosa simpatía que nos inspiran las flores, reinas de los jardines y gala de los campos.⁵⁴⁶

La hiperbólica exaltación del jardín y de las flores no es solamente característica de los dos autores aquí citados; si bien las citas corresponden a obras en prosa (la primera, un artículo

⁵⁴⁵ *Op. cit.*, p. 282.

⁵⁴⁶ Rafael Delgado: “El amor a las flores” [Conferencia sustentada en Orizaba, Ver., el 22 de septiembre de 1888], en: *Conversaciones Literarias* (Vol. II); Xalapa: UV, 1957, pp. 87-88.

de revista dedicado a lectoras femeninas; el segundo, el texto de una conferencia) ellos forman parte de una tradición y de un conjunto de convenciones que no se circunscriben al terreno de lo literario.⁵⁴⁷

Luego de examinar los principales libros y revistas de aquella época, es posible postular la existencia de una cultura floral, que retoma con insistencia tales motivos y les dota de un sentido que para nosotros, lectores contemporáneos, no existe más. Así, la hipercodificación no se circunscribe a las rosas, emblema poético todavía en la actualidad, o a las azucenas, símbolo religioso cristiano, sino que forman parte de un sofisticado código que, a la manera del movimiento de los colores,⁵⁴⁸ las manos⁵⁴⁹ o los pañuelos,⁵⁵⁰ constituye un ingenuo recurso comunicativo: el “lenguaje floral”.⁵⁵¹ Me voy a detener en su examen no sólo por su abundancia, ni por la curiosidad que suscita dicha codificación, sino porque tales motivos aparecen frecuentemente en poemas de autores aquí estudiados, o prefiguran el argumento de las novelas, cuentos o dramas más conocidos de la literatura del siglo XIX.

Las flores hablan de amores

⁵⁴⁷ La mayor parte de los escritores del XIX posee textos en prosa que remiten a las flores, y fueron publicados en las revistas dedicadas al sexo femenino. Un ejemplo de ello es la serie “Las flores”, que Francisco Zarco publica en *El Presente Amistoso* (1850-1852) *Vid. Escritos literarios, op. cit.*, pp. 13-20. Hasta un político como Melchor Ocampo dedica diversos opúsculos al tema, entre los cuales podemos citar: “Jardines antiguos de México”, “Memoria sobre el género cactus de Linneo”, “Memoria sobre el *Quercus mellifera*”, “Ensayo de una Carpología” etc. *Vid. Obras Completas* (Vol. III: Letras y ciencias); México: Ediciones El Caballito, 1978, pp. 239-339.

⁵⁴⁸ En: *Calendario de las Señoritas Mexicanas para el año de 1855*; México: Imprenta de Vicente Segura, 1854.

⁵⁴⁹ S/a: “*Parlez-moi d’Amour*” en: *Art et Decoration* (271); Paris: juillet-aôut, 1987.

⁵⁵⁰ La Biblioteca Nacional de México conserva una de tantas ediciones (la quinta) de un breve manual signado por el seudónimo Florencio Jazmín: *Lenguaje de las flores y de los colores, adicionado con el de la sombrilla y pañuelo, emblemas de las flores y colores, valor real que tienen los ojos negros y azules*. Barcelona: Maucci, s. f. También s/a: *El lenguaje de las flores y de los frutos, con algunos emblemas de las piedras y los colores*; Nueva York: D. Appleton, 1872; e Irineo Paz: *Lenguaje de las flores*; México, s. e., 1881. En Catálogo, pero sin aparecer: Ovidio Zorrilla: *Diccionario del lenguaje de las flores*, México: s. e., 1865.

⁵⁵¹ Excepción hecha de las rosas (amor) y las azucenas (pureza), no hay indicios de uso consciente de esta simbología, al menos en lo que atañe a nuestro país.

El “lenguaje floral” forma parte de esas secciones de “noticias curiosas” que las revistas literarias dedicaban a un público esencialmente femenino. Entre las recomendaciones morales destinadas a formar a la esposa, la hija o la amada ideal, figura el “amplio” repertorio que la sociedad decimonónica adjudica a la mujer: la cocina, el jardín, el recibidor.⁵⁵² El orden en que han sido citados no es casual, revela el grado de importancia conferido por los editores, de acuerdo con la frecuencia de aparición en artículos, notas y crónicas y, por ende, la primacía social que le es otorgada a cada *topos*.⁵⁵³

A diferencia de las modas, novedades o avisos, material perecedero y en constante transformación, los artículos, notas o historias actuadas o referidas a las flores adquieren inusual relevancia para quienes estudiamos la literatura decimonónica. En términos prácticos, no hay un solo escritor representativo del período que no se haya ocupado del tema. Por lo mismo, el jardín o las flores pasan a formar parte esencial del universo literario, hasta acuñar analogías, motivos o estereotipos recurrentes en diversos poemas y narraciones. Compenetrarse en ellos, por ende, nos ayuda a entender en buena medida su naturaleza retórica y semiológica.

⁵⁵² María del Carmen Ruíz Castañeda indica al respecto: “Para el poco desarrollado campo de los estudios del género, en particular de las actividades culturales de las mujeres en México, resulta imprescindible la consulta exhaustiva de las fuentes hemerográficas de toda índole. En especial, los periódicos y las revistas femeninas constituyen un objeto de estudio muy rico y diverso, tanto para las y los estudiosos de la literatura como para todas aquellas que se interesen en la cuestión de la mujer, a través de la relectura, y mediante la reflexión ante ese material, se puede llegar a conocer varios aspectos de las mujeres mexicanas de épocas anteriores, protagonistas silenciadas de la cultura.” [...] Líneas más adelante, expone el por qué del silenciamiento: “En aquellos tiempos el punto de vista femenino era ejercido de manera marginal por las mujeres; y asumido, usurpado, prescrito o impuesto por los hombres.” Vid. “Mujer y literatura en la hemerografía: Revistas literarias femeninas del siglo XIX” en: *Fuentes humanísticas* (4:8); México: UAM, septiembre de 1994, p. 81. En el mismo número, Lilia Estela Romo refiere, quizás con inexactitud e implícito automenosprecio, que las revistas femeninas “Eran un medio bello y refinado para educar a la mujer y colocarla dentro de una sociedad, donde hasta hacía poco no tenían mucho que hacer [*sic*]. Son una invitación a la lectura y un incentivo para hacer pensar a la mujer en cultivarse y a ser algo más que un bello objeto en el hogar”. Seguramente, la autora del artículo pensaba, de acuerdo con los temas tratados, en “cultivarlas” para hacer de ellas cocineras incomparables, hábiles jardineras y anfitrionas impecables. Ver al respecto: “Revistas femeninas de finales del Siglo XIX”, *Idem.*, pp. 69-79.

⁵⁵³ ¿Es necesario advertir que la recámara no existe como *topos* público? Las conversaciones o alusiones a un espacio ligado con la intimidad, pero también con la sexualidad, habrán de aparecer más allá de mediado el siglo. En la pintura mexicana, quizás sea excepcional el cuadro de Josefa Sanromán titulado “La convalecencia”, en el que si bien contemplamos a los personajes sentados en el recibidor, podemos ver también, en el fondo, la puerta entreabierta de la recámara y a la sirvienta rehaciendo el lecho. Hay que recordar, sin embargo, que quien pinta es, justamente, una mujer.

Uno de estos primeros “jardines literarios” es el *Álbum mexicano*,⁵⁵⁴ cuadernillo semanal de 24 páginas, a las que acompaña una lámina impresa en color.⁵⁵⁵ La publicación de Ignacio Cumplido sigue de cerca un curioso libro francés titulado *Las flores animadas*, ilustrado por Juan Ignacio Isidro Gérard, mejor conocido por su seudónimo, “Grandville” (Nancy, 1803-1847).⁵⁵⁶ Desconozco la edición francesa, pero podría constituir uno de esos múltiples casos de adaptación a las condiciones de México, tal y como sucede con *Los mexicanos pintados por si mismos*, al que me he referido en el tercer capítulo.⁵⁵⁷ Los textos, estén inspirados, reescritos, o elaborados originalmente por escritores de México, narran historias breves en las que la personalidad de la mujer está expresada alegóricamente por una flor; cada una de ellas viene acompañada por una delicada lámina [Láminas No. 13 y 14], reproducida del original francés. *El Álbum mexicano*, como otras publicaciones del XIX

⁵⁵⁴ Ignacio Cumplido (Editor): *El Álbum mexicano. Periódico de literatura, artes y bellas letras* (2 Vols.); México: 1849. Véase también la tesis colectiva de Trinidad García Aponte *et al: Índice y estudio de El Álbum mexicano*; Xalapa, Fac. de Letras Españolas, 1992. El frontispicio y cinco láminas del mismo han sido bellamente reproducidas para ilustrar el artículo de Felipe Solís: “Ignacio Cumplido. Notable personaje del México decimonónico” en: *México en el tiempo* (4:29); México: INAH/México desconocido, marzo/abril de 1999, pp.44-51.

⁵⁵⁵ José Joaquín Fernández de Lizardi había publicado ya en 1817 la “Fábula de la rosa y la amapola”. Sin embargo, el carácter didáctico inherente a tal género hace que dicha composición difiera de los textos aquí estudiados. *Vid. Obras 1. Poesías y fábulas* (Investigación, recopilación y edición de Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider. Estudio preliminar de Jacobo Chencinsky); México: UNAM (NBM, 7); 1963, p. 291

⁵⁵⁶ “Dibujante, como Gustave Doré, dotado de una enorme imaginación visual, [...] creó un mundo onírico en perpetuo cambio, lleno de fantasía que, en ocasiones, alcanza una inquietante cualidad poética.[...] El comentario de Baudelaire respecto a este ilustrador, a quien califica de «espíritu enfermizamente literario», queda justificado en *Otro mundo* (1844), subtítulo *Transformaciones, visiones, encarnaciones, metamorfosis, litomorfosis, metempsícosis, zoomorfosis, sueños, locuras, apoteosis y otras cosas*. En esta serie de grabados sobre madera, Grandville conserva todavía su trazo cáustico al servicio de una imaginación que controla ya con dificultad. Su obra, que produciría en algunos «cierto malestar», despertó, sin embargo, la admiración de los surrealistas, e influyó en Alemania sobre los últimos románticos y, en Inglaterra, sobre Lear en sus libros de «disparates.» S/a: “La eclosión de la litografía en Francia” en: *Historia del arte* (Vol. VIII); *op. cit.*, pp. 139-140. El impacto de este ilustrador en la poesía es tan fuerte que, todavía en 1871, Arthur Rimbaud lo evocaba en la segunda parte de su poema “Lo que se le dice al poeta a propósito de las flores”: “¡Esos mofletudos vegetales en lágrimas/ que Grandville ha puesto en los bordes, / y que amamantan de colores/ a malvados astros con viseras!”. En: *Poesía completa* (Tr. y notas, Alberto Manzano); Barcelona: Edicomunicación (Clásicos Universales Fontana, 28); 1994, p. 100.

⁵⁵⁷ En la literatura del siglo XIX son abundantes los casos de adaptación de textos europeos. La noción de “plagio” no estaba tan delimitada y penalizada como en nuestros días. Nada más natural para ellos que mostrar su devoción a una obra o autor determinados reescribiendo un texto. El caso de la traducción, es diferente: aquí el énfasis está colocado en el conocimiento tan profundo de la lengua extranjera, como para reproducir, incluso, rasgos fonométricos (ritmo, tipo de rima, efectos melódicos producidos por la estructura gramatical, etc.), de allí que se indique claramente título original y autor de la composición traducida.

dedicadas a un público femenino,⁵⁵⁸ es por ello no sólo una curiosidad bibliográfica sino también un libro-objeto de especial belleza.

En el primer número, los editores justifican la inserción del libro y las láminas de Grandville. En una descripción paralela a aquélla de Delgado, reconocen que:

Entre los objetos más hermosos de la naturaleza uno que de preferencia llaman nuestra atención son las flores, ora recreemos la vista con sus vivísimos olores, ora regalemos el olfato con sus deliciosos perfumes, ora ecsaminemos en su estudio los fenómenos sorprendentes que presentan en su generación, su nacimiento y su desarrollo, ora, en fin, busquemos en las maravillas que descubre el ojo del observador, nuevas pruebas de esa omnipresente sabiduría, que tanta inteligencia manifiesta en todas sus obras, desde las del mundo en que habitamos, hasta la de las plantas rastreras y los insectos imperceptibles.⁵⁵⁹

El redactor anónimo nos introduce, así, en el legendario Reino de las Flores, ubicado en las llanuras del Himalaya, el centro de Java, el sud-sudeste de Delhi o la remota Cachemira

Ese que véis, es un jardín, en donde se hallan reunidos, y viven bajo una fraternal igualdad los productos de todas las zonas y de todos los climas; la brillante flor de los tripicios al lado de la Violeta; y el Aloe cerca de la Clemátida: Las palmas desplegan sus hojas en forma de abanico por encima de un conjunto de Acacias de flores blancas, bañadas de encarnado tinte; los Jazmines y los Granados confunden sus estrellas argentadas y sus llamas purpurinas; la Rosa, el Clavel, la Azucena, mil flores que el ojo mira sin que sea necesario nombrarlas, se agrupan armoniosamente ó forman arabescos graciosísimos. Todas estas flores viven, respiran, conversan entre sí y truecan sus perfumes.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Entre otras publicaciones diseñadas e impresas por Cumplido, destaca también el *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, cuyas láminas son retratos de bellas damas. Vid. la edición facsimilar hecha en México por Editorial Cosmos, 1979. Algunas láminas son reproducidas en la semblanza homónima de Felipe Solís publicada en: *México en el tiempo* (3:22); México: INAH/*México desconocido*, febrero de 1998, pp. 26-31.

⁵⁵⁹ *El Álbum*, op. cit., vol. I, p. 10.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

Obsérvese que en la configuración de este universo exótico intervienen rasgos del mítico Edén; en aquel jardín paradisiaco, la magia, la fantasía o el ensueño posibilitan la transfiguración de vegetales en humanos. Al conjuro de la “Encantadora de las flores”,⁵⁶¹ éstas adquieren atributos antropomorfos (**sinestesia**); desfilan así ante nosotros especies tales como la adormidera, el alhelí, el arrayán, el cardo, el chícharo, el clavel, la dalia, el mastuerzo, la rosa, etc. Cada una de estas deliciosas estampas constituye, por sí misma, un objeto de análisis, ya que la doble lectura (textual e icónica) descubre un conjunto de rasgos estereotipados que refieren a los atributos físicos y morales femeninos. Al propio tiempo, cada flor motiva una historia diferente, en la que pueden cambiar personajes o situaciones, pero no la intriga, que será siempre de carácter amoroso. Texto e imagen presentan así la visión metafórica, y a la par romántica, de una historia humana porque, como confiesan los redactores en el artículo “La flor preferida”: “Para todos el recuerdo de una muger es inseparable de alguna flor”: se le coloca en el ojal, se le recuerda, su nombre se pronuncia en voz baja...”⁵⁶² Desfilan así tantas historias como flores, en una galería que ocupa la mayor parte de los volúmenes. Así, por ejemplo, la historia de la hortensia, flor de la indiferencia, tiene que ver con la mujer coqueta,⁵⁶³ o la de la Maravilla, flor tímida y delicada que, tras padecer engaños y repudio por parte de un amante cruel, muere de tristeza, convirtiéndose en expresión de una delicada melancolía.⁵⁶⁴ Adviértase que estoy enumerando los mismos tópicos románticos tratados anteriormente, y que reaparecen en múltiples poemas, hoy menospreciados debido a su carácter altamente estereotipado:⁵⁶⁵

Las flores son un emblema
del mundo del sentimiento,
son álbum del pensamiento
en sus horas de ilusión;
05 son páginas en perfume
por dos almas descifradas,
son estrofas no cantadas

⁵⁶¹ *Op. cit.*, redactor anónimo, vol. I, pp. 10-11.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 84

⁵⁶³ *Ibid.*, pp. 577-578.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, Tomo I, pp. 147-150.

⁵⁶⁵ A través de las multitudinarias publicaciones periódicas y las antologías del período [como *El Recreo de las familias*, *El Parnaso Mexicano*, *El Renacimiento* (Primera y segunda épocas), *La Ilustración potosina*, etc.], puede corroborarse su alta frecuencia. Debido a ello, no voy a realizar un estudio exhaustivo.

del poema del corazón
 [...]

25 Los mirtos dicen *amores*,
 la altiva rosa *belleza*,
 y la azucena *pureza*
 y *recuerdo* el myosotis.
 Algo dice en una tumba

30 la doliente cineraria,
 y la yedra parietaria
 que borda la ruina gris.

 Y ¡cuánto es para el amante
 la primer flor anhelada

35 que una mano idolatrada
 furtivamente le dió!
 Si en sus pétalos de seda
 el labio ardiente se posa,
 insaciable mariposa

40 del néctar de la pasión.⁵⁶⁶

Quizás la flor que merece mayor atención, e incluso la mayor cantidad de textos elaborados por escritores mexicanos [recuérdese que, en su mayoría, los textos parecen ser traducciones libres, adaptaciones o parodias del texto de Grandville], es la rosa, a quien Fernando Orozco y Berra dedica el artículo “Estudios morales. Las rosas y las mujeres” (fechado en Puebla, en 1849) que, de manera ingenua, desarrolla una curiosa analogía entre flores y mujeres: un ramo de cinco rosas se equipara con un grupo de hermanas primorosas y delicadas; una flor solitaria semeja una mujer treintañera, joven y sin defectos que cubrir; una rosita pequeña, redondita y recortada recuerda una quinceañera regordeta, etc.⁵⁶⁷ A la par de estas colaboraciones de corte humorístico, se encuentran también textos que hoy conocemos a partir de la recopilación en obras completas o antologías, pero que aparecieron publicados aquí por vez primera, de allí que su lectura diluya el contexto original: pertenecer a una publicación de indudable valor estético. En tal situación se encuentran relatos, poemas o crónicas como “La vellosilla”, de José María Roa Bárcena, “El Nopalillo” “La flor del cardo”, “La flor del monte”, “El tráfico de las flores. Recuerdos

⁵⁶⁶ Manuel M. Flores: “Las Flores” en: *Pasionarias: op. cit.*, pp.95-96.

⁵⁶⁷ *El Álbum mexicano, op. cit.*, tomo II, pp. 64-71. Litvak asegura que: “Las rosas aluden, frecuentemente, al sexo femenino, como en las novelas del ciclo de la rosa de D’Annunzio. Según sus colores, tenían diversas significaciones: rosa roja, símbolo del amor erótico; rosa blanca, pureza...” “El simbolismo de las flores”; *op. cit.*, p. 33.

de otra edad” y “Las margaritas” de Guillermo Prieto; o “La azucena” de Manuel Payno, entre otros.

La extensa difusión que alcanza la revista de Ignacio Cumplido en el círculo de lectores de la primera mitad del siglo XIX extiende el motivo; otras muchas publicaciones le siguen de cerca, sea bajo la modalidad de calendarios que incluyen un extenso listado del mundo vegetal y su equivalente simbólico o a partir de narraciones y poemas que retoman el motivo floral o del jardín. En el primer caso, me refiero a una auténtica curiosidad bibliográfica, típica del siglo XIX, que tuvo profusa circulación entre los diversos sectores sociales. Los calendarios son publicaciones auspiciadas por los grandes impresores, en cuyas páginas se amalgama el santoral, fiestas religiosas fijas y móviles, noticias astronómicas (eclipses, ubicación de los astros a lo largo del año), calendario agrícola, pero también noticias curiosas, leyendas, moda, publicidad, poemas, caricatura política, etc. El carácter misceláneo de la publicación, su presentación rústica en forma de cuadernillos plegados o cosidos, la facilidad de su distribución y el mínimo costo en el mercado dieron impulso a este tipo de publicaciones.⁵⁶⁸ Uno de ellos está dedicado, justamente, a las flores y su significado.⁵⁶⁹ La asociación está apoyada en la tradición cultural de Occidente, con aportaciones del folclor nacional, reminiscencias grecolatinas (Acanto: artes; Iris: mensaje; Rosa: amor), del cristianismo primitivo o medieval (Azucena: el candor de la Virgen María), o de la cultura popular (Ortiga: crueldad; Violeta: modestia). Con base en esta simbología que es, sin duda, amalgama entre tradición libresca y cultura popular, los calendarios promueven el intercambio de mensajes basado en la elaboración de ramilletes cuya composición se atiene al carácter convencional del código de las flores. ¿Qué vigencia tiene éste en nuestros días? Tal vez queden sólo resabios: la costumbre de obsequiar rosas de un determinado color, por ejemplo.

⁵⁶⁸ En la actualidad, circula todavía, con similares características, “El más antiguo Calendario de Galván” que nace, justamente, en esta conocida casa editorial del XIX que le ha dado nombre.

⁵⁶⁹ *Calendario del lenguaje de las flores para el año bisiesto de 1868, arreglado al meridiano de Méjico*; México: Imprenta de A. Boix, a cargo de M. Zornoza, 1867, pp. 17-27. Reproduciré buena parte de él en el Apéndice II.

Las repercusiones literarias son más fáciles de identificar, sea a través del título de revistas o poemarios, o de manera directa, en los poemas, por la descripción poética de las flores a partir del código común. En el primer caso, unos cuantos nombres bastan para atestiguar su presencia: *El búcaro*,⁵⁷⁰ es una de las revistas literarias más relevantes del medio siglo, por incluir entre sus redactores nuevamente a Guillermo Prieto, a Justo y Santiago Sierra, Manuel Acuña, y Agustín F. Cuenca, entre otros escritores conocidos; además de constatar, por el mismo título su vínculo con el motivo, incluye poemas y narraciones suscritas, entre otros, por Víctor Banut, Manuel E. Rincón, Ángela Lozano, Juan Antonio Mateos y Juan B. Gómez. En el segundo caso, las revistas y poemarios más conocidos de la época incluyen composiciones dedicadas a las flores. En *La ilustración potosina*, de la que ya hemos hablado anteriormente, acompañan al texto de Cuéllar otras colaboraciones más, como por ejemplo, poemas de José Rosas Moreno y José Monroy. Otro tanto sucede con las dos épocas de *El Renacimiento*,⁵⁷¹ *El Liceo Mexicano*⁵⁷² y las diversas series del célebre pero desconocido *El Parnaso Mexicano*.⁵⁷³ A continuación, examinaré una breve muestra de poemas; finalmente, a manera de síntesis, describiré su utilización en el lenguaje pictórico de la época.

Las flores del corazón

No hay antología o estudio acerca del período que deje de mencionar “A una rosa marchita”⁵⁷⁴ [1828], de Fernando Calderón, como una de las muestras más delicadas del Romanticismo mexicano. Poema intimista, que haciendo eco del manido ejemplo de la rosa como emblema de la vida y la belleza perecederas (*Carpe-diem*), imprime a su composición un suave tinte de melancolía. El poema está integrado por siete estrofas de composición diversa (oscilan entre cinco y once versos polimétricos), con un total de cincuenta versos. En la primera estrofa, el **yo poético** se dirige a la rosa, su interlocutora, y mediante una **interrogación retórica**, opone el “ayer” espléndido y altivo al “ahora” desolado. La

⁵⁷⁰ México: Imprenta del Comercio de Nabor Chávez, 1873.

⁵⁷¹ Primera época: México: Imp. de Francisco Díaz de León, 1869 (Editor: Ignacio M. Altamirano); Segunda época: México: Imp. de Francisco Díaz de León, 1894. (Editor: E. de Olavarría y Ferrari).

⁵⁷² México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887-1889.

⁵⁷³ México: Librería La Ilustración, 1885, 1889, 1894 y 1901.

⁵⁷⁴ Fernando Calderón: *Dramas y poesías; op. cit.*, pp.320-321.

segunda y tercera estrofas, por **amplificación**, rememoran las galas de la primavera; mientras tanto, la cuarta opone los estragos del invierno. La quinta, establece una analogía entre el destino aciago de la rosa y del poeta; el mundo natural y el ser humano comparten destino:

La fiel imagen eres
de mi triste fortuna:
30 ay, todos mis placeres,
todas mis esperanzas, una a una,
arrancádome ha ido
un destino funesto, ¡cual tus hojas
arrancó el huracán embravecido!

En la sexta estrofa, encabezada por nuevas interrogaciones, el **yo poético** advierte la soledad y al amargura de la flor. En la respuesta se halla una elocuente **etopeya** del poeta romántico:

...existe un mortal sobre la tierra,
40 un joven infeliz, desesperado,
a quien horrible suerte ha condenado
a perpetuo gemir:

El poema concluye con una **optación**, en la modalidad deprecativa: el poeta exhorta a la rosa a compartir amorosamente su destino:

Ven, ven ¡oh triste rosa!
Si es mi suerte a la tuya semejante,
burlemos su porfía;
ven, todas mis caricias serán tuyas
50 y tu última fragancia será mía.

Luis Miguel Aguilar no dedica a Calderón mas allá de unas cuantas menciones y un comentario ambiguo en torno al poema, que pone de manifiesto el escaso aprecio que le merece el autor jalisciense.⁵⁷⁵ Por el contrario, Fernando Tola considera a ésta —a pesar de

⁵⁷⁵ “El espacio público es tan desbordante y urgente, tan lleno de tiranos, guerras y alertas, que el espacio privado queda poco menos que proscrito. De modo que cuando Fernando Calderón quiere hablar de una rosa marchita, la rosa se marchita de tedio desde el título...” “Un tren de ida y vuelta: la poesía romántica mexicana 1835-1890” en: *La democracia de los muertos; op. cit.*, p. 109.

ciertos rasgos de imperfección— como una de las mejores composiciones en lengua española, por lo que hace suyo el comentario de José María Heredia:

En general, se nota abundancia, ternura y una viva imaginación. La versificación es fluida y el estilo puro, aunque tal vez se halla manchado con repeticiones y epítetos comunes [...] respira el genio de la elegía en el tono dulce de Tibulo. [...] purgada de algunos ligeros lunares, puede en su género competir con las mejores de nuestro idioma.⁵⁷⁶

La faceta que ambos críticos no han explorado tiene que ver, justamente, con el sentido alegórico del poema. Si Calderón se dirige a la rosa en tanto objeto, el texto está condenado a entenderse como una fórmula retórica, lo que validaría el juicio de Aguilar. ¿Qué sucedería, sin embargo, si leyéramos esa misma “rosa marchita” como alegoría de la mujer caída? Me atrevo exclusivamente a sugerirlo porque, como he asegurado en páginas anteriores, dicha analogía se convertirá en cliché.

Con el tema de las flores, José Joaquín Pesado (1801-1860) elabora para Elisa un florido ramillete poético integrado por “La flor de la verbena”, “La azucena”, “El clavel”, “El lirio azul”, “La violeta”, “Los jazmines”.⁵⁷⁷ “A una rosa” es, sin duda, un poema que, en sus inicios, es paralelo a aquél de Calderón: la misma temática, el procedimiento de contraste entre un ayer de espléndida belleza y un hoy de marchita muerte. Sin embargo, en la segunda parte, se produce una transformación: el amor le confiere nueva vida, al entrar en contacto con la amada ideal:

Desciende en tanto de tu tallo hermoso,
De ámbares puros lleno,
Y encontrarás asiento más precioso
En su inocente seno.

25 Ostenta en él tus vívidos colores
Tus aromas la brinda,
Serás la más felice de las flores,

⁵⁷⁶ Fernando Calderón: *Obras poéticas*; *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷⁷ “Las flores” en: *Musa Mexicana* (Selección y nota autobiográfica de Emilio Gascó); México: Ediciones Ateneo (Poesía Universal); 1970, pp. 57-71.

Como eres la más linda.

Sea su pecho trono de tu gloria,
 30 Y tu sepulcro sea:
 Mi amor envanecido, igual victoria,
 Igual muerte desea.

¡Cuánto envidio tu suerte! Desprendida
 Del ramo en que nacieras,
 35 Volverás, con su aliento a nueva vida,
 Cuando marchita mueras.

¡Dichosa si tu púrpura resalta
 En su mano de nieve!
 ¡Dichosa si con lágrimas esmalta
 40 Tu cerco ardiente y breve!

De tono conversacional, intimista, efecto producido por el verso octosilábico, “Una flor”,⁵⁷⁸ (10 estrofas, de 5 versos cada una) de Ignacio Rodríguez Galván, escrita en 1839, equipara la vida de la amada con la flor. Lo más sobresaliente, sin embargo, es su ingenioso remate:

—A la que ocupa mi mente
 al fin vas á engalanar;
 Pues muerta en su tersa frente
 Mas bien te quiero mirar,
 50 Que viva al tallo pendiente.

En la línea argumental del *carpe diem* o del paralelismo entre el trágico destino de flores y seres humanos, pueden consignarse los siguientes poemas: “A una flor” [1846] de Guillermo Prieto; “A una rosa marchita” [1851] de Francisco González Bocanegra; “A una flor”, de Teresa Vera y “A una rosa” de Mateana Murguía de Avelleyra [ambos publicados hasta 1893].

Entre el conjunto de poemas que equiparan a la mujer con la rosa (o con la azucena, emblema de la pureza virginal) es frecuente el tópico de la flor marchita, metáfora de la

⁵⁷⁸ En: *Obras; op. cit.*, pp. 103-104.

inocencia perdida, aunque expresada bajo modalidades diversas: dramática en Manuela L. Verna:

—Perdiste, flor, tu perfume,
 Y perdiste tus colores,
 ¡Ay! como pierde sus flores
 20 El creyente corazón.
 Dejaste de ser hermosa
 Desque en el polvo caiste:
 Sólo eres la imagen triste
 Del alma sin ilusión.⁵⁷⁹

O en aquella de corte tragicómico, a cargo de Juan Díaz Covarrubias [1859]:

Y sin colores y aromas
 rodando por la arena,
 la desdichada azucena
 20 lánguida se marchitó...
 y un poeta solitario
 alzó la flor deshojada,
 y al verla tan agostada
 estas frases murmuró...

 25 Doliente, marchita y ajada azucena,
 recuerdo angustioso del muerto placer,
 cual fue tu ventura de breve y serena
 es hoy de espantosa y amarga tu pena...
 ¡ay pobre azucena tan cándida ayer!⁵⁸⁰

La imagen de la flor marchita culmina con ese poema que inaugura la transición al Modernismo: la “Rosa de fuego” [1883] de Agustín F. Cuenca.

Un recuento sobre el uso de la flor en la poesía mexicana, sería una tarea de largo alcance, pero escasos frutos; lo primero, por su abundancia; lo segundo, por la reiteración de los mismos motivos, de los mismos esquemas. El jardín romántico es tan abundante y tan variado, que en mi anterior investigación lo he descrito a partir de una metáfora acorde

⁵⁷⁹ “La flor marchita” en: José María Vigil (Editor), *op. cit.*, p. 280.

⁵⁸⁰ “La azucena y la mujer. En el álbum de la señorita Bartolita Junguito de Z.” En: *Obras Completas* (vol. I); México: UNAM (NBM, 1); 1959, pp. 323-324.

con la época: le he llamado *poliantea*,⁵⁸¹ en el sentido de que la poesía del período semeja un enorme ramillete constituido por múltiples especies: girasoles, caléndulas, retamas, plátanos, cinerarias, amapolas y azahares,⁵⁸² jacintos, lirios y lotos,⁵⁸³ azucenas, lirios, sensitivas, margaritas,⁵⁸⁴ geranios y violetas,⁵⁸⁵ y también, sintomáticamente, al final del período, abrojos,⁵⁸⁶ hojas secas...⁵⁸⁷ Acudimos así a ese instante en que la retórica floral y su correlato amoroso, por abundante, por trillado, deviene extenuación, estereotipo, prosa:

Virgen que al hombre con placer seduce
 05 por el placer de verse seducida;
 arcángel que al abismo nos conduce,
 demonio que a la gloria nos convida,
 espejo de ilusión que reproduce
 el desencanto horrible de la vida,
 510 abrojo punzador, fragante rosa,
 lindo poema que termina en prosa.⁵⁸⁸

Así, el jardín romántico comenzará a revestirse con rasgos de belleza otoñal: los tonos dorados de las hojas secas, las flores que se deshojan al impulso del viento, el crepúsculo: “Despertaba la erótica nostalgia de un mundo en desintegración...”⁵⁸⁹

⁵⁸¹ “Poliantea romántica” en: *La rosa en la poesía mexicana, op. cit.*, pp. 76-91.

⁵⁸² Ignacio M. Altamirano: “La salida del sol”, “Las amapolas”, “Los naranjos”: en *OC* (Vol. VI: Poesía); *op. cit.*, pp. 35-36, 51-53 y 43-45.

⁵⁸³ Manuel Carpio: “Al río de Cosamaloapan”, “El turco”, “Las cuatro estaciones del año”; en *Poesía; op. cit.*, pp. 222, 315-319 y 332-336.

⁵⁸⁴ Manuel M. Flores: “Guirnalda”, “Lirio”, “Sensitiva”, “Ramillete”, “Pasionaria”, en: *Pasionarias; op. cit.*, pp. 93, 98-99, 100-103, 104, 105-107.

⁵⁸⁵ Prieto: *OC* (Tomo XII); *op. cit.*, pp. 216-217, 380-382.

⁵⁸⁶ Manuel M. Flores desarrolla la imposibilidad del **yo poético** para ofrecer, como homenaje a la mujer, otra cosa que no sean abrojos, es decir, espinas. *Vid.*: Flores, *op. cit.*, pp. 111-112. Por su parte, el texto homónimo de Antonio Plaza pone énfasis en una existencia invadida por el desengaño y la amargura: Juan Diego Razo: *op. cit.*, pp. 192-194.

⁵⁸⁷ Manuel Acuña: “Hojas secas” [Se trata en realidad de poemas breves, diseminados en diferentes cuadernos, que fueron agrupados bajo un solo título. *Vid.* Tola, 1986, p. 59] en: *op. cit.*, pp. 84-85.

⁵⁸⁸ Antonio Plaza: “La mujer” en: Diego Razo, *op. cit.*, p. 423.

⁵⁸⁹ Litvak: “Jardines dolientes”, en: *op. cit.*, p. 69.

Rosas en el jardín pictórico.

He seguido el derrotero de las imágenes florales en la poesía del período, no sólo para constatar su existencia antes del decadentismo finisecular, sino también para apuntar su importancia como imagen alegórica de triunfo, de autoensalzamiento (cima). He insistido también en la convención cultural que está detrás de tales asociaciones simbólicas, así como en el uso consciente que los poetas hacen del código. Sólo me resta mostrar que también la pintura emplea conscientemente dicha codificación.

El interés por las flores en tanto objeto estético es corolario de la observación atenta de la naturaleza y el paisaje. Antes, ellas fungían como elemento accesorio en la técnica del retrato, o como objeto representacional en los manuales de botánica. Me interesa destacar a los del primer tipo; ahí se integran en el decorado del vestido o la habitación.⁵⁹⁰ Con frecuencia, las damas sostienen entre el índice y el pulgar una sola flor (siempre una rosa), lo que constituye un clisé que expresa feminidad; las de mayor edad, por lo general portan un rosario, un libro de oraciones, una mantilla. Sólo hay un caso de hombre asociado con las flores: por eso se le ha identificado como retrato de un poeta muerto.⁵⁹¹ La excepción se localiza en los bodegones y naturalezas muertas de Agustín Arrieta, pintor inspirado en temas de carácter popular.⁵⁹²

Habrá que aguardar hasta el año de 1869, fecha en que Manuel Ocaranza (1841-1882)⁵⁹³ expone en la Academia dos cuadros en los que la azucena es utilizada como

⁵⁹⁰ Véase como ejemplo el “Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna”, que Juan Cordero pinta en 1855, o el óleo anónimo titulado “Poblana con ramito de rosas”, s. f., ambos en el Museo Nacional de Arte.

⁵⁹¹ José María Estrada: “Retrato de don Francisco Torres (El poeta muerto)”, óleo sobre lienzo, 1846.

⁵⁹² *Vid.* especialmente las series “Cuadro de comedor” y “Mesa revuelta”, pintada entre 1857 y 1870, en: Efraín Castro Morales *et al.*: *José Agustín Arrieta (1803-1874). Homenaje Nacional*; México: Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 206-220.

⁵⁹³ La vida de este casi desconocido artista mexicano es intensamente romántica. Como Efraín, el protagonista de la célebre novela de Jorge Isaacs, Manuel parte hacia Europa a completar su formación pictórica. Deja tras de sí no sólo la ciudad de México, entonces provinciana con sus 200 000 habitantes, sino también el paisaje, ceñido por volcanes; la patria, siempre envuelta en las vicisitudes políticas; los amigos entrañables y la familia; pero también el amor. Se trata de Mariana Matilde Martí, “Ana”, delicada joven de diecisiete años, exilada, que habita con su extensa familia (los padres, don Mariano y doña Leonor; y sus hermanas, Leonor, Carmen, Antonia y la pequeña Amelia) en una accesoria de la casa de don Manuel Mercado, entonces Secretario de Gobierno del Distrito Federal, situada en la calle de Moneda, a un costado

alegoría o **metáfora** de la virginidad. Los cuadros “El amor del colibrí” [Lámina No. 15] y “La flor muerta”⁵⁹⁴ [Lámina No. 16] conforman, junto con “Una equivocación” (de 1881) [Lámina No. 17] un tríptico narrativo a través del cual el pintor michoacano alude a los conceptos dominantes, en el siglo XIX, respecto de la mujer y el amor. En “El amor del colibrí”:

Enmarcada en una ventana, una joven contempla un colibrí a punto de libar el cáliz de una azucena, símbolo de castidad. El personaje femenino vacila entre la entrega al mensaje de amor, revelado por la carta que estrecha contra su pecho, y la entereza para rechazarlo. La azucena aún está erguida. El cesto de costura en la ventana y el libro de Dumas (hijo) sobre éste, remiten a una lectura ambigua: la de la virtud y la domesticidad representadas en la costura y la de una moral dudosa puesta en evidencia por la novela de amor.⁵⁹⁵

Más que tratarse de una lucha, el cuadro se detiene apenas en el instante de irrupción de la lectura. La dama, vestida con una transparente tela blanca, está colocada frente a la ventana del recibidor (al fondo se adivina el piano); ha depositado en ella el libro entreabierto, de entre cuyas páginas ha extraído una carta, y se coloca junto a las jambas para (re)leerla. En ese preciso instante, el colibrí se aproxima a la flor. La chica muestra una actitud de ambiguo asombro. Efectivamente, puede haber contraposición entre las virtudes tradicionales y una nueva moral, aludidas por la novela (*¿La dama de las camelias?*) y, sobre todo, por la carta (el mundo de la trasgresión, de lo secreto y subrepticio). Pero el efecto de la lectura no es ambiguo: ¿No es, acaso, el mismo sentido expuesto en *Madame Bovary*? ¿No es alusión a esas mujeres que, alentadas por la lectura de novelas románticas, violan las estrictas reglas del levi-straussiano intercambio social de mujeres? Observemos, sin embargo, el segundo cuadro:

del Palacio de Gobierno. Al llegar a la ciudad de México, tanto José Martí, su hermano, como Manuel, se enteran que Ana ha muerto. Pocos años después, en 1882, al saber que Ocaranza también ha muerto, Martí le dedica un desgarrador poema titulado “Flor de hielo”.

⁵⁹⁴ Ambos, en el Museo Nacional de Arte, México, D. F.

⁵⁹⁵ Angélica Velázquez: “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en: *Pintura y vida cotidiana*, op. cit., p. 207.

En *La flor muerta*, una joven ataviada con el mismo vestido [...], el peinado descuidado, los ojos llorosos y el gesto compungido, observa la azucena tronchada en la terraza de una casa de campo. En esta ocasión Ocaranza vuelve a dotar a esta imagen de un sentido equívoco: si la azucena ha sido cortada y por lo tanto la castidad perdida ¿por qué la protagonista sigue vistiendo de blanco? Y ¿por qué representar a la joven caída con un rostro virginal y dotado de belleza, a diferencia de su par? Pareciera que más que un mensaje moral, en esta obra el artista se hubiera propuesto representar la celebración de la trasgresión masculina.⁵⁹⁶

Los poemas dedicados a la flor marchita no proporcionan claves para tales interrogantes. En primer lugar, cuando los poetas románticos aluden, directa o de manera metafórica a la pérdida de la virginidad no sancionan moralmente a la mujer. Si bien, en términos de la ética y las costumbres del siglo, se produce una trasgresión, que los poemas lamentan, no hay alusión alguna al castigo, al señalamiento, a la proscripción; antes bien, el poeta manifiesta solidaridad hacia la mujer. Se apunta al acto mismo, como si el **yo poético** previniera a la mujer acerca de los peligros que supone el exacerbamiento de la pasión. En la pintura de Ocaranza, sucede otro tanto: ¿por qué habría de representar a la joven con otro rostro que no sea bello y virginal? ¿No es un mejor recurso para acentuar la piedad? La lectura de Angélica Velázquez, en este sentido, está atada a una moralidad fuertemente patriarcal, que privilegia el sentido del honor masculino.⁵⁹⁷

El tercer lienzo (“Una equivocación”), doce años posterior, narra el segundo episodio de la serie narrativa: el instante de la trasgresión. El colibrí se posa sobre los labios de la muchacha, recostada con displiscencia y sugerentemente desvanecida tras la lectura. Sin embargo, aquí el rostro no refleja ya el mismo candor de los dos primeros lienzos. Un toque de malicia asoma a los ojos entreabiertos, haciendo evidente la transformación (¿el embeleso? ¿la sugerencia sexual?):

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

⁵⁹⁷ Un artículo paralelo, de la misma autora, describe de manera más detallada y exacta los dos lienzos. Se trata de “Castas o marchitas. ‘El amor del colibrí’ y ‘La flor muerta’ de Manuel Ocaranza” en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (73); México: UNAM, 1998.

La pintura pone énfasis en el reinado de los sentidos y las emociones. Tienen como tema central el cuerpo de la mujer, con todas las relaciones y comparaciones posibles con la naturaleza. El tipo de la protagonista es una buena síntesis de los modelos corporales y artísticos que recorren el siglo XIX, las proporciones clásicas, la gestualidad romántica y la precisión realista. La obra, que algunos han visto como costumbrista, es una alegoría romántica del amor, aunque lo más genuinamente romántico de esta escena es el sueño.⁵⁹⁸

El cuadro, entonces, presenta una concepción diferente del amor y la mujer, de mayor proximidad con las descripciones eróticas de Manuel M. Flores y Agustín F. Cuenca, ya antes evocadas. Las primeras dos pinturas de Ocaranza constituyen, por ende, la quintaesencia del romanticismo pictórico y el mejor ejemplo de imágenes florales utilizadas con un sentido simbólico.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ La cita proviene del catálogo de la exposición *El Cuerpo aludido*, organizada por el Museo Nacional de Arte. [URL: [Http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/fichas/f.16.html](http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/fichas/f.16.html)./17oct 00.15.51 hrs.]

⁵⁹⁹ Ya fuera del período estudiado, Guillermo Prieto escribe en 1888 un poema titulado “Un jardín de mi pueblo”: altas tapias, recargadas de enredaderas, jazmines y madreselvas oculta el deleite provocado por un derroche de color y aromas que producen mirtos, azucenas, azaleas, camelias y magnolias. “Pero lo más delicioso/ de esa encantadora huerta/[...] es la linda jardinera.[...] /Mas los que se han atrevido/ a buscar tanta belleza/[...] han hallado a un jardinero/ de diabólica corteza,/ voz ronca, elevado vientre,/ como troncos las muñecas/ y como mazos los puños/[...] /que dice: si quiere flores.../ búsquelas en otras huertas.../ que este jardín tiene dueño/ y su dueño no comercia.” En: *OC* (Vol. XII); *op. cit.*, pp. 218-219.

CONCLUSIONES: EL ARTISTA ROMÁNTICO, HOY

El análisis del Romanticismo poético mexicano a través de algunos de sus textos más relevantes, me ha permitido observar un vasto despliegue de temas, imágenes, metáforas, símbolos y alegorías que remiten directamente a la manera en que el poeta mira el mundo; al lugar que reconoce como su ámbito de existencia física y su espacio para la creación poética; a entender su angustia, su manera de amar y de sentir. Me he detenido exclusivamente en aquellas imágenes que aluden a la relación entre el hombre y la Naturaleza porque considero ésta como uno de los rasgos relevantes en la definición de la *episteme* romántica, tanto de Europa como de América. No es el único procedimiento de análisis; otros autores han ensayado diversas formas de aproximación con las cuales, en términos generales, he coincidido. Las discrepancias, con ser escasas, tienen que ver sin embargo con puntos todavía álgidos en la discusión actual en torno al Romanticismo mexicano. A continuación, a la par que realizo una síntesis de los puntos más relevantes aquí examinados, pondré de relieve tales divergencias.

El primer punto tiene que ver con el marco teórico y el instrumental metodológico empleado en el análisis de textos poéticos. El contraste binario, método sobre el que se funda la presumible científicidad del análisis estructural, exige descomponer al texto en pares de unidades, consideradas como rasgos mínimos de significación. ¿Cómo escindir un texto sin alterar su efecto de sentido? ¿Cómo determinar si un elemento corresponde a un estilo o a otro? Pero, además, ¿por qué escindir al texto de otros marcos de referencia (socio-históricos, políticos y genéricos), considerados por un sector de la crítica como exteriores al hecho literario? Como investigador, mi criterio sigue (y seguirá) siendo el análisis sincrónico del texto, considerado en su **unicidad**. Pero también estoy obligado a considerarlos en su dimensión diacrónica: forman parte de una tradición. ¿Qué pertinencia tiene la serie postulada? ¿Qué tipo de relaciones establece con los textos precedentes y con aquéllos que son ulteriores? ¿A qué nivel se producen tales relaciones? Todas estas

interrogantes configuran la polémica actual de las Teorías Literarias, en general, y de la crítica en torno al Romanticismo, en particular.

En segundo lugar, considero que ambas controversias (tanto aquella del Romanticismo mexicano como ésta, de construcción de la teoría) deben considerar el lugar y los límites de los juicios de valor. No puedo abjurar de los resabios positivistas inherentes a mi formación, en buena medida de corte lingüístico-estructural. Reconozco la dificultad, pero no la imposibilidad, de establecer una respetuosa distancia entre juicios descriptivos y de valor. Adam Schaff ha mostrado que el hecho mismo de seleccionar un objeto de estudio presupone unos y otros. ¡Ni qué decir del proceso restante (análisis-explicación-interpretación)!⁶⁰⁰ Debe quedar claro, sin embargo, que el sarcasmo, la invectiva o la ironía quedan fuera del ámbito de la investigación.

He señalado varias actitudes de ese tipo en la descripción del Romanticismo mexicano, de sus autores y textos. El hecho de que éste no nos proporcione un texto o autor que consideremos, desde la perspectiva personal y del presente, como canónico no invalida, en primer término, el trabajo de tantos poetas, dramaturgos, narradores y teóricos de la literatura, sometidos a la brega de un siglo caótico, angustiado, evanescente. No contamos con un Byron, un Musset o un Hugo, es verdad. Pero los juicios de valor se sustentan, justamente, en una tradición crítica que toma a dichos autores simultáneamente como objeto y como tasa, lo que equivale a decir, en términos cotidianos, que “quien da el pan, da la ley”. Circularidad perfecta inherente a la tradición crítica occidental: juzgar nuestra producción a partir de modelos que no son nuestros.

La descolonización de la crítica literaria debe, por tanto, emplazar el juicio de valor en un ángulo pertinente. Hay poemas, novelas o dramas que no resisten el enjuiciamiento, a la luz de los gustos contemporáneos, pero ello no excluye su existencia en tanto objetos históricos, como documentos que testimonian la existencia, en su tiempo, en su momento,

⁶⁰⁰ Vid. *Historia y verdad*; México: Grijalbo (Teoría y praxis), 1975.

de una sensibilidad diferente de la nuestra, en cuyo encuadre, ellos sí poseían un valor. Pero *diferencia no es exclusión*; mucho menos, *inexistencia*. Todo objeto cultural cumple una función. La literatura romántica mexicana puede carecer de cimas estéticas; pero no dejemos de reconocer que ella sienta las bases para que otros artistas, más tarde, sigan intentando alcanzarlas.

Más injusto es, todavía, juzgar el conjunto a partir de unos cuantos componentes. El conocimiento acerca del periodo, a pesar de la compilación de la obra completa de ciertos escritores, de las ediciones en facsímil y de tantos estudios, sigue siendo parcial. Por razones éticas, políticas o simplemente por indiferencia, una gran cantidad de autores, es mantenida en el anonimato. Por un sentido de elemental justicia, hay que reconocer el mérito inherente a la invención de una nueva sensibilidad que, aun cuando se nutra del ejemplo o de la franca emulación, nos ofrece un nuevo producto. Nadie ha criticado al *Quijote* por la deuda contraída con el *Amadís de Gaula*. La relación no es dual (creador: epígono), sino triádica en el más estricto apego al esquema de René Girard (modelo: imitador: mediador).⁶⁰¹ Y en este ignorado tercer elemento habría que interrogarse acerca del sentido y el alcance de las influencias. En nuestro caso específico, podríamos preguntarnos: ¿Cómo ha sido posible que, aparejado al proyecto de crear una nación independiente, artistas e intelectuales se den a la tarea de construir una literatura que exprese la entidad hasta ahora inexistente? ¿Cómo considerar su afán de elaborar un lenguaje nuevo, capaz de expresar condiciones individuales o sociales inéditas?

Me voy a referir ahora a la existencia o inexistencia del fenómeno romántico en México. Desde luego, aludo a él en términos históricos y culturales, con límites temporales que, con todo y su imprecisión, nos remiten a una visión del mundo específica, a una *episteme* caracterizada por la toma de conciencia del sujeto frente a la realidad. En primer término, todas externalizan una posición, un lugar del sujeto. ¿Cuál es la modalidad específica de la visión romántica en contraste con otras, precedentes o subsecuentes? Para poner de relieve sus rasgos característicos, estudio varias imágenes poéticas interrelacionadas: el

⁶⁰¹ En: *Mentira romántica y verdad novelesca*; Caracas: Monte Ávila editores, 1963.

exilio (*topos* geográfico); la ascensión (*topos* gnoseológico); la evaluación que el sujeto hace de sí mismo y de su actividad profesional (*topos* social); los términos que refieren a su “normalidad” (*topos* psicológico); la manera en que configura su relación con el otro (*topos* afectivo); y los recursos más frecuentes que emplea en su ejercicio poético (*topos* simbólico-cultural).

Un acontecimiento histórico individual, como lo es la ascensión a las montañas, adquiere múltiples sentidos más allá de aquel que le reserva el mundo de la experiencia, porque exige al sujeto de esta época en particular no sólo excelentes condiciones físicas,⁶⁰² sino también configuraciones socioculturales e ideológicas que permitan al individuo romper la interdicción inherente a dicho acto. Múltiples determinaciones rigen la óptica a través de la cual el sujeto describe y valora esa experiencia. El poeta asciende hasta ese lugar donde cielo y suelo sólo son un punto impreciso del horizonte. Aprehende por primera vez ese sentido de grandeza que embarga a la Naturaleza: la fascinación de las cimas, pero también el horror a las simas, condiciones que acentúan el contraste entre ascensión y caída, entre vida y muerte; la temeridad que han mostrado, fuente eterna del conocimiento, asegura para ellos una nueva conciencia.

Friedrich Schiller denominaba a ésta la experiencia de **lo sublime**. Quien se somete a ella, es capaz de mirar la realidad con nuevos ojos: para quien la vive, no hay diferencias entre hombre y cosmos, entre singular y universal, entre parte y todo, entre pasado y presente, entre hombre y Dios... Las fronteras se han diluido. El sujeto adquiere una conciencia integral de su ser en el mundo, y esa plenitud repercute en todos los ámbitos de su existencia. La experiencia de **lo sublime**, esa extraña mezcla de miedo y de atracción, adviene una nueva mirada y, con ella, la conciencia de ser un hombre nuevo; por ende, es un proceso de transfiguración interior: hace al sujeto dueño de sí, imprime un nuevo sentido a su vida.

⁶⁰² Nótese el sentido puramente fisiológico que entraña, para nosotros, dicha experiencia.

Si nos detenemos a reflexionar en el asunto sin proyectar nuestras vivencias, podríamos entender lo que significa, en los años finales de la colonia, una trasgresión de este tipo. Más que religiosa, la actitud lindante con el fanatismo de los novohispanos se va modificando paulatinamente. Ya en sus postrimerías, la liberalización en el uso de la imprenta impulsa nuevas publicaciones, gacetas, pliegos y calendarios que gestan una nueva concepción; gran cantidad de sujetos comienza a interrogarse acerca del mundo empírico (las ciencias, la tecnología, etc.). Los signos de transgresión venían ya de tiempo atrás, con la resistencia al *Index*; una nueva cultura se abre paso, así, entre las ruinas de esa visión teológica del universo. Dios abandona la escena monologizada y se

convierte en protagonista tras bastidores. El estado de crisis social con el que se inicia el siglo XIX muestra de manera fehaciente cómo, en la escritura, el énfasis se desplaza de la Divinidad a Natura, “la hija de Dios”. Los hombres sensibles reconocen ambas filiaciones: no olvidan a su Creador, pero se reconocen **Uno** con la creación. Este tránsito de la subordinación a la integración armónica con el cosmos, hizo que los hombres del periodo adquirieran una confianza extrema en sí mismos, en tanto seres conscientes, responsables de sus actos. La identificación con el Cosmos y la Divinidad fue también origen de la conciencia de sí mismos en tanto creadores, productores de belleza. Su mirada, entonces, embelleció lo que tenían frente a sí: el paisaje.

Gran cantidad de autores reconoce al Romanticismo como fase de advenimiento del hombre moderno. Y aquí no hay metáforas. En sentido referencial, la conciencia del **yo**, despojada de vínculos mentales respecto de cualquier lazo corporativo (la monarquía, la corona, la iglesia, la milicia, etc), fructifica en la noción de **libertad individual**, capacidad para juzgar y decidir sin cortapisas intelectuales o morales. El hombre libre, consciente de su ser y de su hacer, es la herencia del periodo romántico. Todo tiene, sin embargo, un precio. La conciencia de sí trae aparejada también la noción de transitoriedad. Juzgada la vida en términos terrenales, y no de la eternidad, el sujeto habrá de debatirse en la angustia de saberse **uno** (único), efímero, singular, perecedero. Arrojado del Edén (o de su *topos* paralelo, la Arcadia), habrá de debatirse en adelante entre la nostalgia del bien perdido, de

esa dichosa edad, y de esos dichosos tiempos aquellos en que no existían las palabras «tuyo» y «mío», y el mundo actual, en el que todo tiene un valor monetario. Exilado de su propia tierra a causa del monopolio peninsular del poder, escindido entre el deseo y la conveniencia social, entre querer y deber, el hombre conoce una nueva modalidad de crisis.

El artista romántico sabe que la armonía (*homeostasis*) entre él y su mundo dependen en gran medida de “los otros”, de ese universo profano que no comparte su sensibilidad exacerbada (*hiperestesia*). Entre artista romántico y mundo hay un estigma, una falta de correspondencia, un obstáculo insalvable. Las reglas que rigen ese mundo profano obedecen a criterios ajenos a la afectividad: son económicas, políticas, sociales. El hombre, en estas condiciones, se considera degradado, al mismo título que un objeto cuyo valor depende de la escasez o abundancia en el mercado. Por ello, abjura del mundo y de sus reglas: se aparta de un discurso cuya pretendida racionalidad es ofrecida al mejor postor. Se suicida, enloquece, huye a la montaña o al desierto. El artista romántico es, por ello, un disidente.

¿Fracaso histórico? ¿Cultural? ¿Humano? ¿Individual? La historia de Occidente nos muestra, sin embargo, que la lógica del Poder absoluto exige como respuesta una resistencia inteligente. La víctima, a la larga, triunfa sobre sus victimarios. En esa derrota incidental se halla la clave del triunfo contundente. Muriendo, los artistas románticos nos enseñaron a vivir de otra manera. Una lección que aprendieron otros artistas, como punto de partida para llevar la experiencia humana más allá de sus límites. Modernistas, vanguardistas, existencialistas, cada una de esas nuevas cofradías tomaron como referencia la vida, el conocimiento, la experiencia estética de los artistas románticos para construir, con base en nuevos referentes, contextos y problemáticas, sus propias alternativas. Por ello, creo que la experiencia romántica está atada a un tiempo y un lugar específicos. No obstante, su singularidad ha servido como ejemplo a muchos otros movimientos, que reconocen su aportación no como *canon* (nada más lejano para ellos que la reiteración), sino como experiencia prolífica. El Romanticismo, así, es un corte, una fracción, una

tranche de vie que, no obstante estar circunscrita imprecisamente en el tiempo, funciona a la manera de vaso comunicante desde el pasado, con el presente, hacia el futuro.

Ya que hablo de fronteras, estoy obligado a acotar, siquiera imperfectamente. Los criterios vigentes en la investigación literaria no permiten establecer límites cronológicos exactos. No podemos seguir afirmando, sin embargo, que el Romanticismo americano nace en 1835. ¿Por qué? Si antes de esa fecha, el Romanticismo ya está aquí, configurado en la existencia de ideólogos, caudillos, librepensadores; impreso ostensiblemente en los textos literarios, político-programáticos, autobiográficos, etc. Además... ¿bajo qué sistema lógico puedo considerar que un poema, un tema o un sujeto, inauguran una corriente? Si los sistemas estéticos forman parte de una *episteme*... ¿en qué lapso surge y se consolida una nueva visión del mundo?

La conducta social es relevante para estudiar al Romanticismo. Pero hay otros rasgos, aparentemente individuales, que también concurren en su definición. Tal es el caso de la crisis de conciencia que padecen los hombres del período. Si la melancolía es patrimonio inmemorial del hombre (quizás por su inherente necesidad de vivir en sociedad, de inhibir sus deseos en aras de la convivencia social), la afección romántica denominada *mal du siècle* tiene, sin embargo, un origen mucho más mezquino: las fronteras interindividuales tienen ahora un carácter puramente mercantil. Ese individuo de finales del siglo XVIII y los primeros años del XIX había luchado no sólo por la libertad individual, sino también por la equidad, la justicia, la solidaridad. No fueron necesarios muchos años para que, con decepción, se apercibiera de que todas esas categorías formaban parte de un ensueño. Las diferencias, antes jerarquizadas rígidamente bajo el pretexto de la limpieza de sangre, se fundaban ahora en el poder del dinero. A partir de ese instante, todo comenzó a tener precio: los objetos, las personas, incluso las entidades abstractas, como el amor y el honor.

El artista romántico es, por ende, ese hombre que finca su propio valor en la posesión de una conciencia amplia acerca del mundo, que se ha elevado de entre los demás para contemplar el estado de desastre moral que lo circunda. Pero aquello que lo distingue

positivamente, actúa a la vez de manera negativa. En su unicidad, en su singularidad, se encuentra asentada también su debilidad. Asumiéndose como **Uno** con el mundo, pero como **uno** frente a los demás, anula toda vía para alcanzar la salvación terrenal. Está condenado, pero lo celebra, gozoso. Él considera que la redención está dedicada a las multitudes, de allí que encarne aquellos roles que habían estado vetados por la moral pública: piratas, bandidos, verdugos, criminales, prostitutas, adúlteros. Una extensa e galería donde la pasión reina intensamente sobre la razón. ¿De dónde proviene este auto-escarnecimiento? ¿Es una actitud personal, o la impronta de una época? Me parece que el perfil del poeta romántico, tal y como lo he descrito en el capítulo “De poetastros, poetas y copleros” abona algunas respuestas. Bajo el signo de Saturno, el ambiente de la primera mitad del siglo XIX hospeda una gran cantidad de jóvenes diletantes que se miran a sí mismos como príncipes y mendigos. Se reconocen genios; sin embargo, el mundo de los hombres los califica como enfermos o, caso extremo, de carecer de cordura. Quizás todas las sociedades humanas, todas las culturas, consideran que el talento es peligroso para el poder establecido. O, a la inversa, uno de los rasgos de la melancolía consiste en esa oscilación de estados de ánimo: las cimas del auto-enaltecimiento, las simas de una presumible incompreensión social. Si el melancólico conoce el tránsito de la euforia a la depresión, de la hiperactividad a la postración, ¿cuánto de verdad hay detrás de esa hostilidad del mundo contra el artista?

Nunca podríamos saberlo con certeza si apelásemos exclusivamente a la autobiografía, a los diarios íntimos, a las biografías documentadas históricamente. Siempre hay riesgos latentes detrás del punto de vista utilizado por el narrador. Pero, en nuestro caso, contamos con un testimonio de irrecusable valor: no podemos imaginar qué pensaban, qué sentían, qué imaginaban los poetas románticos, pero lo podemos leer de manera explícita o entre líneas. La poesía, en mayor medida que los otros géneros literarios, se funda en un contrato que reconoce en primer término, la identidad (o, al menos, la analogía) entre **yo poético** (elemento textual) y **autor** (entidad extratextual). De ello se desprenden múltiples cláusulas más: el carácter íntimo de los sucesos narrados o de los sentimientos exteriorizados; la sinceridad de lo contado; la intimidad de la comunicación interpuesta entre **enunciador** y **enunciatario**, etc. Los poemas se convierten, así, en espejos a través de

los cuales nos asomamos, cual *voyeur*, para enterarnos de las intimidades del poeta: hombre o bestia, ángel o demonio, mártir o verdugo. Como en ninguna otra época de la historia, el poeta adquiere un compromiso vital con la escritura; el poema es una bitácora, un diario íntimo. Los textos no son simulacros, sino confesiones.

Con todo, al mirarlos como seres de carne y hueso, advertimos también que sus deseos, sueños, ilusiones y decepciones forman parte también de un imaginario colectivo, de un sujeto social. Entonces sus palabras adquieren la resonancia del símbolo. Entre las líneas del texto, advertimos la presencia de algo más, un *plus* que no se puede descodificar letra por letra, sino decantar a través de la indagación histórica, sociológica, antropológica, hermenéutica. La lectura abandona, entonces, los marcos delimitados por la retórica (el autor y su escucha, el texto, los recursos, las imágenes, el orden del discurso) y se proyecta hacia ese lugar donde la **significación** deviene **sentido**: la sociedad, la historia, la cultura. En ese punto, ser mexicano o francés podría resultar, a la larga, un mero accidente geográfico, dado el carácter colonialista (¿globalizado?) de la cultura occidental.

Es hora ya de evaluar la importancia de la poesía romántica escrita en México entre 1820 y 1875. Revisada la mayor parte de bibliografía, directa y crítica acerca del periodo, me doy cuenta que los albaceas literarios, tanto del siglo XIX como del XX, han maniobrado a su libre arbitrio nuestra herencia romántica. Aquello que se ha exhibido como valioso es lo que se amoldaba al canon; pero no al nuestro sino, obviamente, al importado. Por lo mismo, a los ojos del pasado y del presente inmediato, el Romanticismo poético mexicano ofrecía la imagen de un corpus reiterativo, banal, escasamente creativo y de una homogeneidad que rayaba en el estereotipo. Muchos lectores, incluso profesionales, la han creído ver confinada en los libros del *Declamador sin maestro*. Recortada del *continuum* histórico por una mirada que, no por bien intencionada, le hizo bien, Altamirano, Pimentel, Vigil y otros más acuñaron el prejuicio de una poesía romántica siempre a costas del academicismo. Este sendero, transitado una y otra vez por la crítica, estuvo amparado en la dificultad que entraña la auténtica investigación bibliográfica; no aquella que se vale de las antologías clásicas, sino la que se adentra en acervos, que escudriña revistas y periódicos,

que se mancha las manos con el polvo y el moho de los acervos. Este tipo de trabajo, frecuente en el terreno de la historia o la sociología, es particularmente pródigo en el terreno de la literatura. Con su ayuda, será posible hacer resonar tantos silencios ominosos: imágenes inéditas o silenciadas por criterios morales (como el erotismo, las bacanales o el satanismo) o estéticos (el humor, la ironía, cualquier rasgo que atente contra la imagen aséptica, pulcra, de la literatura mexicana), endosadas tradicionalmente al Modernismo, pero que tienen sus antecedentes en el primer Romanticismo mexicano.

Así, entre la vacilación y el impulso, entre la duda y la lucidez, entre la aspiración a la sinceridad y el uso de fórmulas ajenas, entre el canon y la experiencia inédita, sean creadores o epígonos, los poetas del Romanticismo poético mexicano, envueltos en ese complejo conjunto de paradojas han dejado, no obstante, una impronta indeleble en la historia de la literatura mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACEVEDO, Antonio: *Almanaque literario. Espejo del siglo XIX para 1960*; México: INBA, 1959.
- AGUILAR Camín, Héctor et al: *En torno a la cultura nacional*; México: INI/FONCA, 1990.
- ALBERONI, Francesco: *Te amo*; Barcelona: Gedisa, 1997.
- ALBERRO, Solange: *Del gachupín al criollo*; México: El Colegio de México (Jornadas, 122), 1992.
- ALEGRÍA, Margarita et al: *América Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*; México: UAM, 1992.
- ANALES del Instituto de Investigaciones Estéticas; México: UNAM, 1998.
- ANTAL, François: *Clasicismo y Romanticismo*; Madrid: Alberto Corazón (Comunicación, 60); 1978.
- ARNALDO, Javier: "El arte romántico" en: *Historia del arte* (fascículo 39); Madrid: Historia 16, 1989.
- BARTRA, Roger: *El siglo de oro de la melancolía*; México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- BAYER, Raymond: *Historia de la estética*; México: FCE (Obras de filosofía), 1998.
- BENICHO, Paul: *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*; México: FCE; 1984.
- BENJAMIN, Walter: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*; Barcelona: Península; 1995.
- BERLIN, Isaiah: *Las raíces del Romanticismo*; Madrid: Taurus (Pensamiento); 1999.
- BIBLIA para la Nueva Evangelización*, La: Santa Fe de Bogotá: Terranova, 1993.
- BIEDERMAN, Hans: *Diccionario de símbolos*; Barcelona: Paidós, 1989.
- BLANCO-Fombona, Rufino: *El pensamiento vivo de Bolívar*; Bs. As.: Losada; 1983.
- BLANCO, Gloria y Manuel Zavala: *Los volcanes, símbolo de México*; México: edición de autor, 1992.
- BOOP, Marianne O. de et al: *Ensayos sobre Humboldt*; México: UNAM, 1962.
- BOZAL, Valeriano: *Goya: entre Neoclasicismo y Romanticismo*; Madrid: Historia 16; 1989.
- BRADING, David: *Los orígenes del nacionalismo mexicano*; México: Era; 1993.
- BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*; Barcelona: Orbis, 1985.
- BURTON, Richard: *Anatomía de la melancolía*; Bs. As: Espasa Calpe (Austral, 669); 1947
.....*Anatomía de la melancolía*; Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997.
- CALLEJA, Jesús: *Historia mágica de las flores*; Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- CAMPUZANO, Gloria (Coord.): *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX* (2 vols.); La Habana: Casa de las Américas/UAM (Cuadernos Casa, 35), 1997.
- CASTRO, Miguel Ángel y Guadalupe Curiel (coord.): *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*; México: UNAM, 2000.
- CASTRO Morales, Efraín, et al: *José Agustín Arrieta (1803-1874). Homenaje Nacional*; México: Museo Nacional de Arte, 1994.
- CASULLO, Nicolás (Comp.): *El debate Modernidad-Postmodernidad*; Bs. As.: Puntosur, 1989.
- CLARK, Kenneth: *El arte del paisaje*; Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve, Museo), 1971.
.....*La rebelión romántica*; Madrid: Alianza (Alianza Forma, 93), 1973.
- COLLINWOOD, R. G.: *Los principios del arte*; México: FCE (Obras de filosofía); 1978.
- COROMINAS, Joan: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*; Madrid: Gredos, 1967.
- COSÍO Villegas, Daniel (Coord.): *Historia de México* (2 vols.); México: El Colegio de México, 1981.
- CROMBIE, J. M.: *Análisis de las doctrinas de Platón*; Madrid: Alianza (Universidad, 241), 1979.
- CUÉ, Ana Laura et al: *La esencia del paraíso. La flor en el arte mexicano*; México: INAH/Banamex, 1998.
- CURIEL, Guadalupe et al: *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México: 1822-1900*; México: UNAM (IRS); 1997.
- CURIEL, Gustavo, et al (Editores): *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas* México: UNAM, 1994.
..... *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*; México: Fomento Cultural Banamex/FONCA, 1999.

- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrand: *Diccionario de los símbolos*; Barcelona: Herder, 1993.
- DABADIE, F.: *Les suicidés illustres*; Paris: F. Sartorius, Librairie-Éditeur, 1859.
- DÍAZ y de Ovando, Clementina: *Los cafés en México en el Siglo XIX*; México: UNAM; 2000.
- DIENER, Pablo (Coord.): *Los artistas viajeros*; México: Artes de México (31); 1998.
- DUBY, Georges: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*; Madrid: Alianza (Universidad, 659), 1990.
- ENCICLOPEDIAS:
- Historia del Arte* (vol. 8: El Siglo XIX); Barcelona: Planeta-De Agostini, 1998.
 - Historia del Arte mexicano* (Vol. 7); México: SEP/INBA/Salvat, 1982.
 - Historia del Arte Salvat* (Vol. 22: Arte Neoclásico y Romántico); Barcelona: Salvat, 2000.
 - La Gran Música del Romanticismo*; Barcelona: Altaya, 1999.
- ENGEL, David H.: *Jardines japoneses para hoy*; México: UAM, 1988.
- EUGENIO, María Ángeles. *La Ilustración en América*; México: REI (Biblioteca Iberoamericana); 1990.
- FENCE, R. H.: *La maravillosa vida de las plantas*; Barcelona: Labor, 1961.
- FERNÁNDEZ, Aurora: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*; Madrid: Historia 16, 1989.
- FERNÁNDEZ, Consuelo, et al: *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*; México: Fomento Cultural Banamex, 1991.
- FERNÁNDEZ Ledesma, Enrique: *Galería de fantasmas. Años y sombras del siglo XIX*; México: FCE/CREA (Biblioteca joven, 37), 1985.
- FLORESCANO, Sergio y Rafael Rojas: *El ocaso de la Nueva España: México*: Clío, 1996.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*; México: Siglo XXI, 1966.
- FOURNIER, Raoul: *El cristal con que se mira*; México: Diana, 1980.
- FREUD, Sigmund: *Obras Completas*; Madrid; Biblioteca Nueva, 1981.
- GALÁN, Iliá: *El Romanticismo: F.W.J. Schelling o el arte divino*; Madrid: Endymion (Ensayo); 1999.
- GARCÍA Cantú, Gastón: *El socialismo en México, Siglo XIX*; México: Era, 1969.
-*Utopías mexicanas*; México: FCE, 1986.
- GARCÍA Font, José: *Historia y mística del jardín*; Barcelona: MRA (Aurum)
- GARCÍA Guatas, Manuel: *Lo mejor del arte del siglo XIX*; Madrid: Historia 16, 1998.
- GARCÍA, Laura: *El Romanticismo*; Barcelona: Parramón (Manuales), 2000.
- GARCÍA Luna, Margarita y José N. Iturriaga: *Viajeros extranjeros en el estado de México*; Toluca: Universidad Autónoma del estado de México, 1999.
- GARRIDO, Carlos (Edit.): *El espíritu romántico*; Barcelona: José J. de Olañeta; 1998.
- GERSTENBERG, Heinrich W. Von et al: *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*; Bs. As.: Nova, 1976.
- GUERIN, Michel: *La política de Stendhal*; México: FCE, 1985.
- GOMBRICH, Ernest H.: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*; Madrid: Alianza editorial (Alianza Forma, 34); 1990.
-*Tributos*; México: FCE (Obras de Historia); 1993.
- *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*; Madrid: Debate, 1997.
- GONZÁLEZ, César: *Apuntes acerca de la representación*; México: UNAM, 1997.
- GONZÁLEZ y González, Luis: *El Siglo de las luchas*; México: Clío/El Colegio Nacional; 1998.
- GRUBE, G. M.: *El pensamiento de Platón*; Madrid: Gredos, 1973.
- GUTIÉRREZ Haces, Juana (Editor): *Los discursos sobre el arte*; México: UNAM, 1995.
- HALE, Charles A.: *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*; México: Vuelta 1991.
- HALSTED, John B.: *Romanticism*; New York: Harper Torchbooks, 1969.
- HEGEL, G. W. F.: *De lo bello y sus formas (Estética)*; México: Espasa-Calpe (Austral, 594), 1989.
- HIEDEN, Doris: *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*; México: UNAM, 1985.
- HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*; Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma, 20); 1981.
- HORACIO Flaco, Quinto: *Epístolas y Arte poética*; México: UNAM, 1974.
-*Arte poética*; México: UNAM, 1984.
- HORZ, Elena et al: *Crónica de México. Estampas mexicanas del siglo XIX*; Puebla: Museo Amparo/Banco de México, 1997.
- HUMBOLDT, Alexander von: *Cartas americanas*; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 74); 1989.
- HUYGHE, René: *Los poderes de la imagen*; Barcelona: Labor (Biblioteca Universal Labor), 1968
- INNERARITY, Daniel: *Hegel y el romanticismo*; Madrid: Tecnos (Metrópolis), 1993.
- ITURRIAGA de la Fuente, José: *Anedotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX* (4

- vols.); México: FCE, 1994.
- *El Popocatepetl. Ayer y hoy*; México: Diana, 1997.
- JAZMÍN, Florencio: *Lenguaje de las flores y de los colores*; Barcelona: Maucci, s. f.
- JURANVILLE, Anne: *La mujer y la melancolía*; Bs. As.: Nueva Visión, 1994.
- KERMODE, Frank: *Romantic image*; Londres: Routledge and Kegan Paul, 1961.
- KLIBANSKY, Raymond et al: *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*; Madrid: Alianza editorial, 1991.
- KRISTEVA, Julia: *Historias de amor*; México: Siglo XXI, 1987.
- *Poderes de la perversión*; México: Siglo XXI, 1989
- *Sol negro. Depresión y melancolía*; Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- LABASTIDA, Jaime: *Humboldt, ese desconocido*; México: SEP (Sep-Setentas, 197); 1975.
- *Humboldt y la antropología mexicana*; México: ISSSTE (Biblioteca), 1999.
- *Humboldt, ciudadano universal*; México: FCE/SEP/Siglo XXI/El Colegio Nacional, 1999.
- LAFAYE, Jacques: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*; México: FCE, 1995.
- LÁZARO Carreter, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*; Madrid: Gredos; 1973.
- LESSING, Friedrich: *Laocoonte*; Madrid: Tecnos (Metrópolis), 1990
- *Laocoonte*; México: Porrúa (SC, 632), 1993.
- *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*; Barcelona: Folio, 1999.
- LIRA, Andrés et al: *Las publicaciones periódicas y la historia de México*; México: UNAM, 1995.
- LIRA Urquieta, Pedro: *Andrés Bello*; México: FCE (Tierra firme, 38), 1948.
- LÓPEZ Hernández, José: *La ley del corazón (Un estudio sobre J. J. Rousseau)*; Murcia: Universidad de Murcia, 1989
- LOZANO, Luis Martín (Coord.): *Arte de las Academias. Francia y México/ Siglos XVIII-XIX*; México: CONACULTA, 1999.
- LLORENS Castillo, Vicente: *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*; Madrid: Castalia, 1979.
- LYOTARD, Jean Francois: *La condición postmoderna*; Madrid: Cátedra, 1994.
- MACÍAS, Pablo G.: *Ignacio Cumplido. Impresor y periodista*; México: SEP, 1966.
- MAGIS, Carlos (Editor): *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*; México: El Colegio de México, 1970.
- MAN, Paul de: *La ideología estética*; Barcelona: Altaya; 2000
- MARCO, Concha de: *La mujer española del Romanticismo (2 vols.)*; León: Everest, 1969.
- MARTÍ, José: *Nuestra América*; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 15); 1977.
- MATTOCK, John y J. Newdick: *El gran libro ilustrado de las rosas*; Barcelona: Editora hispanoeuropea, 1993.
- MATZNEFF, Gabriel: Lord Byron. *La perversión diaria*; Barcelona: Laia (La aventura humana), 1987.
- MAZA, Francisco de la: *El gadalupanismo mexicano*; México: FCE (Tezontle); 1986.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*; México: Porrúa, 1985.
- MOLINER, María: *Diccionario de uso del idioma*; Madrid: Aguilar, 1958.
- MOYSSÉN, Xavier: *José María Velasco el paisajista*; México: FONCA (Círculo de arte); 1997.
- MURILLO, Fernando: *Protagonistas de América: Andrés Bello*; Madrid: Ediciones Quorum; 1992.
- NAVARRO, Pablo: *El holograma social. Una ontología de la sociedad humana*; Madrid: Siglo XXI, 1994.
- NIETO, Ramón: *El Romanticismo*; Madrid: Acento (Flash, 99), 1998.
- NIETO, Víctor: *Historia de la Pintura. Romanticismo y Realismo*; Madrid: Magisterio Español, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El viajero y su sombra*; Barcelona: Edicomunicación (Fontana), 1994.
- OBREGÓN, Gonzalo (Edit.): *Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX*; México: Fomento Cultural Banamex, 1977.
- ORLANDINI, Alberto: *El enamoramiento y el mal de amores*; México: CONACYT, 1998.
- ORTEGA y Gasset, José: *Estudios sobre el amor*; Madrid: Alianza/Ediciones del Prado; 1994.
- ORTEGA y Medina, Juan Antonio: *Humboldt desde México*; México: UNAM, 1960.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*; Madrid: Alianza editorial (Universidad, 12), 1972.
- PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*; Madrid: Tecnos, 1992.
- PAZ, Irineo: *Lenguaje de las flores*; México, s. e., 1881.
- PAZ, Octavio: *La llama doble. Amor y erotismo*; Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1997.

- PELT, Jean Marie: *Las plantas*; Barcelona: Salvat; 1985.
- PEÑA, Ernesto de la: *La rosa transfigurada*; México: FCE (Tezontle); 1999.
- PEÑALVER, Mariano (Editor): *De la Ilustración al Romanticismo*; Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- PICARD, Roger: *El Romanticismo social*; México: FCE (Obras de sociología); 1987.
- PINILLOS, José Luis: *El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época*; Madrid: Espasa-Calpe (Espasa hoy), 1997.
- PLATÓN: *Diálogos*; México: Porrúa (sc, 13), 1979.
- POBLETT, Martha (Comp.): *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos* (11 vols.); Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- *Viajeros en el siglo XIX*; México: FONCA (Tercer milenio), 2000.
- PORTELA, Francisco: *Historia de la pintura. El Siglo XVIII y el Neoclasicismo*; Madrid: Magisterio español, 1973.
- PRIBRAM, K. y Martín Ramírez: *Cerebro, mente y holograma*; Madrid: Alhambra, 1980.
- QUIÑONEROS, José y José Calero: *El Romanticismo. Leyendas de Bécquer*; Barcelona: Octaedro (Vademécum, 9), 1997.
- QUIÑONES, Isabel: *Mexicanos en su tinta: Calendarios*; México: INAH (Obra diversa); 1994.
- RAMA, Ángel: *La crítica de la cultura en América latina*; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 119); 1985.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: *Diccionario de Autoridades*; Madrid: Gredos, 1969.
- RÉAU, Louis: *La era romántica. Las artes plásticas*; México: UTEHA, 1958.
- RICHARDSON; Rosamond: *El libro de las rosas*; Barcelona: José J. de Olañeta; 1998.
- RIERA, Carmen: *Cartas de Abelardo y Heloisa*; Barcelona: José J. de Olañeta, 1997.
- ROUGEMENT, Denis de: *Amor y occidente*; México: FONCA (Cien del mundo), 1995.
- RUDÉ, George: *Europa en el siglo XVIII. La aristocracia y el desafío burgués*; Barcelona: Altaya; 1998.
- RUIZ Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez: *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*; México: UNAM, 2000.
- RUY Sánchez, Alberto (Edit.): *Las flores*; México: Artes de México (47); 1999.
- SAINT-PAULIEN: *Don Juan: mito y realidad*; Barcelona: Edisvensa, 1969.
- SÁINZ de Robles, Federico Carlos: *Ensayo de un diccionario de literatura*; Madrid: Aguilar, 1956.
- SAMBRANO, Óscar et al: *Bello y Londres*; Caracas: La Casa de Bello, 1980.
- SARTORIUS, Carl C.: *México hacia 1850*; México: FONCA (Cien de México), 1990.
- SCHAFF, Adam: *Historia y verdad*; México: Grijalbo, 1975.
- SCHELLING, Friedrich: *La relación del arte con la naturaleza*; Madrid: SARPE; 1985.
- SCHILLER, Friedrich: *Lo sublime*; Málaga: Librería El Ágora (Hybris, 2), 1992.
- SESTO, Julio: *Historia pasional del amor en América*; México: Botas, 1959.
- SCHULTZ, Franz: *Filosofía de la ciencia literaria*; México: FCE, 1946.
- SIBIUDA, Ramón: *Tratado del amor de las criaturas*; Barcelona: Altaya; 1995.
- SINGER, Irving: *La naturaleza del amor* (3 vols.); México: Siglo XXI, 1992.
- SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*; Madrid: Taurus; 1996.
- STAROBINSKI, Jean: *La relación crítica*; Madrid: Taurus, 1974.
- *Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*; Madrid: Taurus, 1983.
- STENDHAL, Henry B.: *Del amor*; Madrid: Edaf (Biblioteca, 203); 1998.
- TRABULSE, Elías et al: *Viajeros europeos del siglo XIX en México*; México: Fomento Cultural Banamex, 1996.
- TRÍAS, Eugenio de: *Tratado de la pasión*; México: SEP (Los noventas, 56); 1991.
- VIRGILIO: *Eneida*; Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 166); 1997.
- VOLNEY, Conde de (Constantine Françoise de Chasseboeuf): *Las ruinas de Palmira ó Meditaciones sobre las revoluciones de los imperios*; Madrid: Imprenta de Sancha, 1823.
- *The ruins; or a survey of the revolutions of empires*; Londres: T. Allamn, 1846.
- *Las ruinas de Palmira*; Madrid: Edaf (Biblioteca 87), 1999
- WAIBLINGER, Wilhelm: *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*; Madrid: Hiperión, 1988.
- XIRAU, Joaquín: *Amor, mundo y otros escritos*; Barcelona: península, 1983.
- YLLÁN, Esperanza: *La Revolución francesa*; México: REI (Biblioteca básica de historia); 1989.
- ZARAGOZA, Gonzalo: *América latina. Época colonial*; México: REI; 1990.
- ZEA, Leopoldo (Comp.): *Fuentes de la cultura latinoamericana* (2 vols.); México: FCE; 1993.
- ZEA, Leopoldo y Mario Magallón: *La huella de Humboldt*; México: FCE, 2000.

ZORRILLA, José: *Memorias del tiempo mexicano*; México: FONCA, 1998.
 ZORRILLA, Ovidio: *Diccionario del lenguaje de las flores*; México: s. e., 1865.

2. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ANTOLOGÍAS:

ANÓNIMAS:

- El Parnaso mexicano*; México: S. e./ s.f.
Los trovadores de México; México: Editora nacional, 1967.
- AGUAYO, Rafael: *Flor de moderna poesía mexicana*; México: Libro-Mex, 1955.
- BELLO, Andrés et al: *Poesía de la independencia*; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 59), 1979.
- BERISTÁIN, José Mariano et al: *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocación de la estatua equestre de bronce de nuestro augusto soberano Carlos IV*; México: Imprenta de Ontiveros, 1804.
- BLANCO, Félix: *Poetas mexicanos*; México: Diana, 1970.
- BLANQUEL, Simón: *Calendario del Negrito Poeta*; México: Imprenta de Tomás S. Guardia, 1855.
- BLECUA, José María: *Poesía romántica*; Zaragoza: Ebro (Biblioteca Básica, Verso, 7-8); 1971.
- CARBALLO, Emmanuel: *Poesía Mexicana del siglo XIX*; México: Diógenes, 1984.
- CARNERO, Guillermo: *Antología de la poesía prerromántica española*; Barcelona: Barral; 1970
- COLÍN, Mario: *José María de Heredia*; Toluca: Gobierno del estado de México, 1979.
- CONDE Ortega, José Francisco: "Dramas románticos (1830-1886)"; en: *Teatro Mexicano. Historia dramaturgia* (Vol. XIV); México: CONACULTA, 1994.
- CORTÉS, Jaime Erasto: *Letras hispanoamericanas en la época de independencia*; México: UNAM 1982.
- CHUMACERO, Alí: *Poesía romántica*; México: UNAM (BEU, 30), 1973.
- D'ACOSTA, Heraclides: *Manuel Acuña: Sus mejores poesías*; México: El libro español, 1963.
- ESQUIVEL, José y Filiberto Burgos: *Antología de poetas de Yucatán*; México: Nueva Cvltura, 1946.
- ESTEVA, Adalberto A.: *México poético*; México: Tipográfica de la Oficina del Timbre, 1900.
- GIMATE, Adrián y José Pascual Buxó: *Poesía oaxaqueña 1860/1900*; Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1996.
- HERNÁNDEZ, Francisco: *La rosa escrita*; México: Aldus, 1996.
- HERNÁNDEZ P., Esther y Ángel Fernández: *Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX Y XX)* (2 vols.); México: FONCA (Letras de la república), 1991.
- HUERTA, David: *El relato romántico. Una antología general*; México: UNAM; 1982.
- LABASTIDA, Jaime: *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*; México: IPN, 1969
- MARTÍ, José: *Martí en México. Selección de textos*; México: DDF (Metropolitana, 47-48); 1974.
- MARCO, Joaquín: *Antología de la poesía romántica española*; Barcelona: Salvat ; 1972.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas hispanoamericanos* (4 vols.); Madrid: Real Academia española, 1893.
- MILLÁN, María del Carmen: *Poesía de México. De los orígenes a 1880*; Bs. As.: EUDEBA, s. f.
Poesía romántica mexicana; México: Libro-Mex Editores (Lira), 1957.
- MOLINA, Mauricio (Comp.): *Breve colección de poesía insurgente*; México: INBA; 1985.
- NAVARRO, Juan R.: *Guirnalda poética*; México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.
- PACHECO, José Emilio y Carlos Monsiváis: *La poesía: Siglos XIX Y XX*; México: PROMEXA (Clásicos de la literatura mexicana), 1992.
- PAGAZA, Joaquín Arcadio: *Antología poética* (selec. de Porfirio Mtz. Peñalosa); Toluca: Gobierno del Estado de México, 1969.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio: *Flor y canto de poesía guadalupana siglo XIX*; México: Jus, 1985.

- PÉREZ de Guzmán, Juan: *La rosa. Manojos de la poesía castellana*; Madrid: Imprenta de M. Tello, 1891
- PUJOL, Carlos (Comp.): *Poetas románticos franceses*; Barcelona: Planeta ;1990.
- RICO, Luis: "Dramaturgas románticas (1861-1885)"; en: *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*; México: CONACULTA, 1995.
- RODRÍGUEZ, Manuel J.: *Antología de poetas y escritores coahuilenses*; Paris: Presses universitaires de France, 1926.
- ROJAS Garcidueñas, José: *Manuel Acuña, poeta y hombre de su tiempo*; México: SEP, 1949.
- RUIZ Trías, Arturo: *Lira mexicana*; Barcelona: Publicaciones Mundial, 1928.
- SAAVEDRA, Aurora: *500 Años de poesía en el Valle de México*; México: Extemporáneos; 1986.
- SAZ, Agustín del: *Antología general de la poesía mexicana (Siglos XVI-XX)*; México: Bruguera, 1977.
- SIERRA, Justo, et al: *Antología del Centenario (2 Vols.)*; México: SEP/Cultura, 1985.
- SOLÍS, Luisa Amada: *Poesía romántica mexicana*; México: Libro-Mex editores, (Poesía, 43), 1980.
- VALDÉS, Octaviano: *Poesía neoclásica y académica*; México: UNAM (BEU, 69), 1978.
- VALDÉS, Emilio: *Antología Herediana*; La Habana: Consejo Corporativo de Educación, Sanidad y Beneficencia, 1939.
- VALVERDE, José María (Comp.): *Poetas románticos ingleses. Antología*; Barcelona: RBA, 1994.
- VIGIL, José María: *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*; México: UNAM, 1977.
- ZAID, Gabriel: *Ómnibus de poesía mexicana*; México: Siglo XXI, 1986.

COMPILACIONES, POEMARIOS Y OBRAS COMPLETAS:

- ACUÑA, Manuel: *Obras*; México: Maucci, 1897.
- ALCARAZ, Ramón Isaac: *Poesías*; México: Imprenta de I. Cumplido, 1860.
- ALTAMIRANO, Ignacio M.: *Obras Completas (22 vols.)*; México: FONCA, 1987.
- BELLO, Andrés: *Poesías*; Barcelona: Maucci hermanos, 1909.
Obras Completas (3 vols.); Caracas: Ministerio de Educación, 1952.
Obra literaria; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 50); 1979.
- BERMÚDEZ de Castro, Salvador: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta y Librería de Minerva, 1845.
- CADALSO, José: *Los eruditos a la violeta*; México: CONACYT, 1991.
- CALDERÓN, Fernando: *Obras poéticas (Parnaso Mexicano, 1844)* México: Premià, 1986.
Dramas y poesías; México: Porrúa (CEM, 78), 1959.
- CAMPOS, Marco Antonio: *Manuel Acuña. La desdicha fue mi Dios*; México: UAM, 2001.
- CARPIO, Manuel: *Poesías*; México: Imprenta de M. Murguía, 1849.
Poesías (Edición facsimilar); Xalapa: UV (Rescate, 23), 1987.
- CARRIÓN, Antonio: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de V. G. Torres, 1861.
- CASANOVA, José: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1851.
- CASTILLO y Lanzas, Joaquín M. del: *Ocios juveniles*; Filadelfia: E. G. Dorsey, 1835.
- CARRETO, Rosa: *Obras Completas*; Puebla: Gobierno del Estado de Puebla; 1992.
- COLLADO, Casimiro del: *Poesías*; Madrid: Imprenta de Fortanet, 1880.
Últimas poesías (1852-1894); México: Of. tip. de la Sría. de Fomento, 1895.
- CORTINA, Conde de la (José Justo Gómez de la Cortina): *Poliantea*; México: UNAM (BEU, 46), 1995.
- CUENCA, Agustín F.: *Poemas selectos*; México: Ediciones México Moderno, 1919.
- CHATEAUBRIAND, René de: *Oeuvres de Chateaubriand*; Paris: Luis Vivés, 1868
Atala. René. El último Abencerraje. Páginas autobiográficas; México: Porrúa; 1987.
- DELGADO, Rafael: *Conversaciones literarias*; Xalapa: UV, 1957.
- DÍAZ Covarrubias, Juan: *Obras Completas*; México: UNAM (NBM, 1), 1959.
- ECHEVERRÍA, Esteban: *La cautiva/El matadero*; Bs. As.: Sopena, 1965.
- EMERSON, Ralph Waldo: *El espíritu de la naturaleza*; Bs. As.: Errepar (Clásicos de bolsillo, 7); 1999.
- ESCALANTE, Félix María: *Poesías*; México: Imprenta de I. Cumplido, 1856.
- ESPINO, Rosa: *Flores del alma*; Xalapa: IVEC (Callejón del Diamante), 1998.
- ESPRONCEDA, José de: *Obras poéticas*; Barcelona: RBA (Historia de la literatura); 1994.
- ESTEVA, José María: *Poesías*; Veracruz: Imprenta de J. M. Blanco, 1849.

- La Campana de la Misión. Tipos Veracruzanos*; Xalapa: UV (Rescate, 42), 1988
- FERNÁNDEZ de Lizardi, J. Joaquín: *El Periquillo Sarniento*; México: Porrúa (SC, 1), 1976.
Obras. I. Poesías y fábulas; México: UNAM (NBM, 7), 1963.
- FUGUEROA, Rodolfo: *Poemas*; Tuxtla Gtz.: Gobierno del estado de Chiapas, 1981.
- FLORES, José María: *Pasionarias*; Barcelona: Maucci hermanos, 1902.
 *Obras* (2 vols.); México: Gobierno del estado de Puebla, 2001
- FRÍAS y Soto, Hilarión: *Álbum fotográfico*; México: Imprenta literaria, 1861.
Álbum fotográfico; México: Las letras patrias, 1954.
- FRÍAS Y Soto, Hilarión *et al*: *Los Mexicanos pintados por sí mismos*; México: Imp. de M. Murguía, 1854
 *Los Mexicanos pintados por sí mismos*; México: Biblioteca Nacional/Editorial Neolitho, 1935.
Los Mexicanos pintados por sí mismos; México: Manuel Porrúa, 1974.
- GALLARDO, Aurelio L.: *Nubes y estrellas. Composiciones poéticas*; Guadalajara: Tip. Económica de Luis P. Vidaurri, 1865.
- GÓMEZ de Avellaneda, Gertrudis: *Sab*; La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963.
- GÓMEZ de la Cortina, José Justo: *Poliantea*; México: Imprenta Universitaria, 1943
- HEREDIA, José María: *Poesías* (2 vols.); Toluca: Gobierno del Estado, 1979.
 *Prosas*; La Habana: Letras cubanas (Biblioteca básica de literatura cubana), 1980.
 *Poesías Completas*; México: Porrúa (SC, 271), 1985. 2ª edición.
 *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)*; Caracas: Ayacucho, 1990.
- HEREDIA, José María *et al*: *Poesía de la independencia*; Caracas: Ayacucho; 1979.
- HUGO, Víctor: *Viaje a los Pirineos*; Barcelona: José J. De Olañeta, 2000.
- HUMBOLDT, Alejandro von: *Cosmos ó Ensayo de una descripción física del mundo*; México: Avelar Hnos., 1976.
- LANDESIO, Eugenio: *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*; México: Imprenta del Colegio de Tecpan, 1868.
- LARRA, Mariano José de: *Artículos de costumbres*; Barcelona: RBA Editores; 1994.
- MANERO de Ferrer, Soledad: *Mis lágrimas. Poesías*; Orizaba: Imprenta de Juan C. Aguilar, 1882.
- MÁRMOL, José: *Amalia* (2 Vols); Bs. As: Kapelus, 1960.
- MARTÍNEZ de Lejarza, Juan José: *Poesías*; México: Imprenta de Martín Rivera, 1827.
- MELÉNDEZ Valdés, Juan de: *Poesías*; Madrid: Alhambra (Clásicos); 1979.
- MIER, Servando Teresa de: *Ideario político*; Caracas: Ayacucho (Biblioteca, 43); 1978.
- MONTIEL, Julián: *Flores y lágrimas; poesías*; México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1861.
- MORA, José María Luis: *Obras Completas* (Vol. 8: Varia); México: SEP/Instituto Mora, 1988.
- MORALES, Juan Bautista: *El gallo pitagórico*; México: UNAM (BEU, 16), 1991.
- OCAMPO, Melchor: *Obras Completas* (3 vols.); México: Ediciones El Caballito, 1978.
- OCHOA y Acuña, Anastasio: *Poesías de un mexicano*; México: INBA, 1987.
- ORTIZ, Luis G.: *Poesías*; México: Librería La Ilustración (El Parnaso mexicano), 1885.
- PESADO, José Joaquín: *Musa mexicana*; México: El Ateneo (Poesía universal), 1970.
- PLAZA, Antonio: *Álbum del corazón*; México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1870.
- PRIETO, Guillermo: *Versos inéditos*; México: Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879.
- PRIETO, Guillermo: *Cancionero*; Xalapa: UV (Clásicos mexicanos, 4); 1995.
- PRIETO, Guillermo: *Obras Completas* (26 Vols.); México: FONCA, 1995
- PRIETO de Landázuri, Isabel: *Poesías*; México:
- QUINTANA, Manuel José: *Poesías Completas*; Madrid: Castalia (Clásicos, 16); 1969.
- RAMÍREZ, Ignacio: *Obras* (2 vols.); México: Editora Nacional, 1966.
 *Obras Completas* (4 vols.); México: Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo A. C., 1984.
- REY, Emilio: *Poesías*; México: Tipográfica de Neve, 1868.
- RIMBAUD, Arthur: *Poesía completa*; Barcelona: Edicomunicación, 1994.
- RIVERA y Río, José: *Obras poéticas*; México: Tipográfica de Andrés Boix, 1857.
Luceros y nebulosas; México: Imp. Y lit. de J. Rivera, hijo y Cía, 1869.
- RODRÍGUEZ Galván, Ignacio: *Poesías* (2 vols); México: Imprenta de Manuel N. de la Vega; 1851.
 *Poesía y teatro*; México: Porrúa (CEM, 88), 1972.
Obras (2 vols.); México: UNAM (IRS), 1994.

- Poemas mexicanos*; México: Factoría, 1998.
- ROSA, Luis de la: *Miscelánea de escritos descriptivos*; México: Imprenta de Lara, 1848.
 *Miscelánea de escritos descriptivos*; México: Cosmos, 1979.
- Obras I: Periodismo y obra literaria*; México: UNAM/Instituto Mora, 1996.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Rêveries d'un promeneur solitaire*; Paris: Larousse (Classiques); 1938.
- RUISECO, Tomás: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1852.
- SAINT PIERRE, Bernardin: *Oeuvres posthumes*; Paris: Chez Ledentu, Libraire-Editeur, 1840.
- SANDOVAL y Zapata, Luis de: *Obras*; México: FCE (LM); 1986.
- SARIÑANA, Severo María: *Trovas mexicanas*; México: Imp. de Juan R. Navarro, 1850.
- SÉNANCOUR, Etienne Pivert: *Obermann*; París: Charpentier Librairie et Editeur, 1865.
- SCHILLER, Friedrich: *Don Carlos. Guillermo Tell*; Barcelona: Planeta, 1990
- SIERRA, Justo: *Obras Completas* (Vol. 1: Poesías); México: UNAM; 1977
- SIERRA, Justo (Dir.): *Antología del Centenario* (2 vols.) (Edición facsimilar); México: SEP, 1985.
- STERNE, Laurence: *Viaje sentimental por la Francia e Italia*; México: FCE, 1987.
- TAPIA de Castellanos, Esther: *Flores silvestres. Composiciones poéticas*; México: Imp. de Ignacio Cumplido, 1871.
 *Obras poéticas*; Guadalajara: Imprenta de Luis G. González, 1905.
- THOREAU, Henry D.: *Henry D. Thoreau*; San José: Ministerio de Cultura; 1975.
- URBINA, Luis G.: *La vida literaria de México*; México: Porrúa (CEM, 27); 1946.
- VILLASEÑOR, Clemente: *Ensayos poéticos*; México: Imprenta de J. A. Bonilla, 1874.
- WORDSWORTH y Coleridge: *Baladas líricas*; Madrid: Cátedra (Letras universales, 135); 1990.
- ZARCO, Francisco: *Escritos literarios*; México: Porrúa (SC, 90), 1980.
- ZORRILLA, José: *Memorias del tiempo mexicano* (Edición de Pablo Mora); México: FONCA, 1998.

REVISTAS LITERARIAS

- Año Nuevo de 1837, 1838, 1839 y 1840* (Edición facsimilar); México: UNAM, 1996.
- Ilustración Potosina, La* (1869) (Edición facsimilar); México: UNAM, 1989.
- Iris. El* (1826) (Edición facsimilar); México: UNAM, 1988.
- Minerva. Periódico literario* (1834) (Edición facsimilar); México: UNAM, 1972.
- Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (Edición facsimilar); México: Cosmos, 1976.
- Recreo de las familias, El* (1838) (Edición facsimilar); México: UNAM, 1995.
- Renacimiento, El* (1869); (Edición facsimilar); México: UNAM, 1979.
- República literaria, La* (1866) (Edición facsimilar); Guadalajara, UNED, 1990.

3. TEORÍA LITERARIA

- AGUIAR e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura*; Madrid: Gredos ; 1993.
- ALARCÓN Castañer, Pablo: *Estudios de poética lingüística*; Málaga: Univeridad de Málaga, 1998.
- ARISTÓTELES: *Poética*; Caracas: Monte Ávila, 1998. 3° ed.
Retórica; Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 142); 1990.
- AUSTIN, John L.: *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*; Barcelona: Paidós, 1990.
- BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*; Barcelona: Seix Barral, 1967.
- BARTHES, Roland, et al: *La semiología*; Bs. As.: Tiempo contemporáneo, 1967.
- BARTHES, Roland, et al: *Análisis estructural del relato*; Bs. As.: Tiempo contemporáneo, 1970.
- BARTHES, Roland, et al: *Estructuralismo y literatura*; Bs. As.: Nueva Visión, 1972.
- BARTHES, Roland, et al: *Lingüística y Literatura*; Xalapa: UV; 1978.
- BARTHES, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*; México: Siglo XXI, 1986.
- BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*; México, Porrúa, 1998.
- BESSIÈRE, Jean et al: *Histoire des poétiques*; Paris: PUF, 1997.

- BLOOM, Harold: *Los vasos rotos*; México: FCE (Cuadernos de La Gaceta, 28); 1986.
El canon occidental; Barcelona: Anagrama; 1995.
- BOUSOÑO, Carlos: *Épocas literarias y Evolución* (2 vols.); Madrid: Gredos, 1981.
- CAMERO, Carmen, et al: *Literatura imagen*; Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- CAMPILLO y Correa, Narciso: *Retórica y poética*; México: Botas, 1945.
- COHEN, Jean: *Estructura del lenguaje poético*; Madrid: Gredos; 1978.
El Lenguaje de la poesía; Madrid: Gredos; 1982.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *El estudio de la literatura (Los métodos históricos)*; Bs. As.: Sayma; 1963.
- DOLEZEL, Lubomír: *Estudios de poética y teoría de la ficción*; Murcia: Univesidad de Murcia, 1999.
- ERLICH, Víctor: *El formalismo ruso*; Barcelona: Seix Barral, 1974.
- FERNÁNDEZ, Pelayo H: *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos*; Madrid: José Porrúa, 1979.
- FRYE, Northrop: *La estructura inflexible de la obra literaria*; Madrid: Taurus; 1973.
- GARCÍA Arance, María del Rosario: *La imagen literaria*; Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.
- GARCÍA Berrio, Antonio: *Significado actual del formalismo ruso*; Barcelona: Planeta; 1973.
- GUERRERO, Gustavo: *Teorías de la lírica*; México: FCE (LEL), 1998.
- GIMATE, Adrián (comp.): *Escritos. Semiótica de la Cultura*; Oaxaca: Univ. Autónoma de Oaxaca, 1994.
- GIRARD, René: *Mentira romántica y verdad novelesca*; Caracas: Monte Ávila editores, 1963.
- Goethe, Wolfgang: *De mi vida. Poesía y verdad*; México: Porrúa (SC, 400); 1996.
- GREIMAS, Algirdas J.: *Ensayos de semiótica poética*; Barcelona: Planeta (Ensayos), 1979.
- GRUPO : *El lugar de la literatura*; Puebla: BUAP (Signo y sociedad, 2); 1980.
- JAKOBSON Román: *Ensayos de Lingüística general*; Barcelona: Seix Barral, 1975.
Ensayos de Poética; México: FCE (LEL); 1977.
- JITRIK, Noé (Comp.): *Las palabras dulces. El discurso del amor*; México UNAM; 1993.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*; Madrid: Gredos (BRH, TM, 3); 1992.
- KRIEGER, Murria: *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*; Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LE GUERN, Michel: *Metáfora y metonimia*; Madrid: Cátedra (CEL); 1985.
- LÓPEZ Quiroz, Artemio, et al: *Retóricas verbales y no verbales*; México: UNAM, 1996.
- MARTINET, André: *La Lingüística. Guía Alfabética*; Barcelona: Anagrama, 1975.
- MIER, Raymundo: *Introducción al análisis de textos*; México: UAM, 1984.
- MONEGAL, Antonio (Comp.): *Literatura y pintura*; Madrid: Arco/Libros, 2000.
- PASCUAL Buxó, José: *Las figuraciones del sentido*; México: FCE (LEL); 1984.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*; México: FCE (LEL); 1973
- PEÑA, Vicente: *La imagen narrativa y nuevas tecnologías*; Málaga: Universidad de Málaga; 1998.
- PÉREZ Pisonero, Arturo: *El texto y sus múltiples lecturas*; Xalapa: UV; 1989.
- REIS, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*; Madrid: Gredos ; 1989.
- REYES, Alfonso: *La experiencia literaria*; México: FCE (Popular, 236); 1983.
- RIFFATERRE, Michel: *Semiotic of poetry*; Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- SANTERRES, Stéphane: *Teoría de la literatura*; México: Publicaciones Cruz ; 1992.
- SEGRE, Césare: *Principios de análisis literario*; Barcelona: Crítica, 1985.
- SKLOVSKY, Víctor: *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*; Bs. As.: Alberto Corazón Editor; 1973.
- STEINER, Wendy: *The colours of Rhetoric*; Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- TAINÉ, Hipólito et al: *Crítica literaria. Romanticismo y positivismo*; Bs. As.: Centro Editor de América Latina; 1980.
- TINIANOV, Iuri: *El problema de la lengua poética*; Bs. As.: Siglo XXI, 1972.
- TINIANOV, Eikhenbaum et al: *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*; Bs. As.: Alberto Corazón Editor; 1973.
- TODOROV, Tzvetan: *¿Qué es el Estructuralismo? Poética*; Bs. As.: Losada, 1975.
- TODOROV, Tzvetan (Comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; México: Siglo XXI, 1976.
- TREJO, Laura: *Análisis retórico de una figura poética*; México: UNAM, 1981.
- TRNKA, Vachek et al: *El Círculo de Praga*; Barcelona: Anagrama, 1980.
- VALVERDE, José María: *Movimientos literarios*; Barcelona: Salvat (Aula abierta, 15); 1984.
- WELLEK, René: *Conceptos de crítica*; Caracas: Universidad Central de Venezuela; 1968

WELLEK, René y Austin Warren: *Teoría Literaria*; Madrid: Gredos; 1953.
 YLLERA, Alicia: *Estilística, poética y semiótica literaria*; Madrid: Alianza; 1979.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ABRAHAMS, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*; Bs. As.: Nova, 1962.
- ACEVEDO Escobedo, Antonio (Comp.): *Almanaque literario. Espejo del siglo XIX para 1960*; México: INBA, 1959.
- AGUILAR, Luis Miguel: *La democracia de los muertos*; México: Cal y arena, 1988.
- AGUILERA, Raymundo: *Hacia una imagen de la mujer en la poesía femenina mexicana del siglo XIX*; Xalapa: Universidad Veracruzana (Tesis); 1996.
- AGUIRRE, Mirta: *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*; La Habana: Letras cubanas, 1987.
- ALONSO, Amado: *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*; Madrid: Gredos, 1968.
- ALTENBERG, Tilmann: *Melancolía en la poesía de José María Heredia*; Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2001.
- ANADÓN, José (Edit.): *Ruptura de la conciencia hispanoamericana*; México: FCE/Université de Notre Dame; 1993.
- ÁNDERSON Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*; México: FCE, 1997.
- ARAUJO, Nara: *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de Atalá y Cumandá, Bug-Jargal y Sab*; México: UAM, 1998.
- ARGULLOL, Rafael: *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*; Barcelona: Destino, 1990.
- AUDEN, W. H.: *Iconografía romántica del mar*; México: UNAM; 1996.
- AULLÓN de Haro, Pedro: *La poesía en el siglo XIX. Romanticismo y realismo*; Madrid: Taurus; 1988.
- AZORÍN: *De Valera a Miró*; Madrid: Afrodisio Aguado, 1959.
- BATIS, Huberto et al: *Manuel Acuña*; México: Hemeroteca Nacional, 1974.
- BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*; México: FCE, 1954.
- BENICHOU, Paul: *La coronación del escritor*; México: FCE ; 1981.
- BERLIN, Isaiah: *Las raíces del Romanticismo*; Madrid: Taurus, 2000.
- BLANCO, José Joaquín: *Crónica de la poesía mexicana*; México: Katún, 1981.
Esplendores y miserias de los criollos. La literatura de la Nueva España/2; México: Cal y arena, 1989.
Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos; México: Cal y arena, 1996.
- BOUSOÑO, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre*; Madrid: Gredos; 1956.
- BOWRA, C. M.: *La imaginación romántica*; Madrid: Taurus, 1972.
- BRION, Marcel: *La Alemania romántica* (2 vols.); Barcelona: Barral Editores, 1971.
- CAFFAREL Pedro: *El verdadero Manuel Acuña*; México: Imprheca, 1984.
- CAMPO, Xorge del: *Los poetas malditos en México (La epidemia baudeleriana)*; México: Luzbel, 1983.
- CARILLA, Emilio: *El Romanticismo en la América Hispánica* (2 vols.); Madrid: Gredos, 1975.
- CASTRO, Octavio: *El pensamiento político de Sor Juana*; Xalapa: IVEC, 1997.
- CONDE Ortega, José Francisco: *Joaquín Arcadio Pagaza y el siglo XIX mexicano*; México: UAM; 1991.
- CRANSTON, Maurice: *El Romanticismo*; Barcelona: Grijalbo-Mondadori; 1997.
- CHACÓN y Calvo, José María: *Ensayos de literatura cubana*; Madrid: 1922.
- CHUMACERO, Alí: *El sentido de la poesía y otros ensayos*; México: ISSSTE; 1999.
- DAUSTER, Frank: *Breve historia de la poesía mexicana*; México: Ediciones de Andrea , 1956.
- DEROZIER, Albert (Edit.): *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*; Besançon: Université de Besançon, 1983.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*; Bs. As.: Espasa-Calpe, 1953.
- FE, Marina: “El Romanticismo” en: *Historia de la literatura Mexicana* (vol. 6); México: SEP/Somos, 1982.
- GARCÍA Aponre, Trinidad et al: *Índice y estudio de El Álbum mexicano*; Xalapa: UV (Tesis), 1992.

- GARCÍA Mercadal, J. : *Historia del romanticismo en España*; Barcelona: Labor, 1943.
- GARCÍA Rivas, Heriberto: *Historia de la Literatura mexicana* (3 vols.); México: Manuel Porrúa; 1972.
- GARRIDO Pallardó, F.: *Los orígenes del romanticismo*; Barcelona: Labor, 1968.
- GIES, David T.: *El Romanticismo*; Madrid: Taurus; 1989.
- GONZÁLEZ Casanova, Enrique: *La literatura perseguida de la Colonia*; México: FONCA; 1986.
- GLANTZ, Margo: *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura*; México: UNAM/El Equilibrista; 1992.
- Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*; Toluca: Gob. del Edo. de México, 1996.
- GLANTZ, Margo (comp.): *Del fistol a la linterna*; México: UNAM, 1997
- GONZÁLEZ de Escandón, Blanca: *Los temas del "carpe-diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*; Barcelona: Universidad de Barcelona (Tesis); 1938.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro: *José María Heredia, primogénito del Romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*; México: El Colegio de México, 1955.
- GONZÁLEZ y González, Luis: *Obras Completas (Vol. IV: El siglo de las luchas)*; México: Clío/ El Colegio Nacional, 1998.
- GRAS Balaguer, Menene: *El romanticismo como espíritu de la modernidad*; Barcelona: Montesinos, 1983.
- HERNÁNDEZ Monroy y Manuel F. Medina (Comps.): *La seducción de la escritura*; México: UAM/UNAM/Univ. de Louisville, 1997.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther: *El crisol de las sorpresas*; Xalapa: UV; 1994.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro: *Corrientes literarias en la América Hispánica*; México: FCE, 1969.
- Estudios mexicanos; México: FONCA; 1984.
- HERRERA, Alfonso: *Martí en México. Recuerdos de una época*; México: Ed. de autor, 1969.
- HOFFMANN, E.T.A. et al: *Los románticos alemanes*; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina 1968.
- HUGO, Víctor: *Manifiesto Romántico*; Barcelona: Península, 1989.
- INNERARITY, Daniel: *Hegel y el Romanticismo*; Madrid: Tecnos, 1993.
- JIMÉNEZ Rueda, Julio: *Historia de la literatura mexicana*; México: Botas, 1957.
- Letras mexicanas del siglo XIX*; México: FCE (Popular, 413), 1996.
- Letras mexicanas en el siglo XIX*; México: UNAM/ Universidad de Colima; 1988.
- JITRIK, Noé: *Vertiginosas textualidades*; México: UNAM, 1999.
- JURETSCHKE, Hans: *Menéndez Pelayo y el Romanticismo*; Madrid: Editora Nacional, 1936.
- KERMODE, Frank: *Romantic image*; London: Routledge and Kegan Paul, 1961.
- LAZO, Raymundo: *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana del siglo XVI a 1970*; México: Porrúa (SC, 184), 1979.
- LITVAK, Lily: *Erotismo fin de siglo*; Barcelona: Antonio Bosch editor, 1979.
- LÓPEZ González, Aralia: *Acotaciones sobre varios autores mexicanos*; México: INJUVE/Ediciones Taxco, 1972.
- LÓPEZ Lira, Luz: *Los primeros románticos mexicanos: Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván*; México: UNAM (Tesis); 1955.
- LÓPEZ Mena, Sergio (Comp.): *Perfil de Joaquín Arcadio Pagaza*; México: UNAM, 1996.
- LOZANO, Luis Martín (Coord.): *Arte de las Academias: Francia y México Siglos XVII-XIX* (Programa de la exposición homónima); México: FONCA, 1999.
- LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*; Madrid: Castalia, 1968. 2a edición.
- MAPLES Arce, Manuel: *El paisaje en la literatura mexicana*; México: Porrúa, 1944.
- MARTÍNEZ, José Luis: *La expresión nacional*; México: FONCA (Cien de México); 1993.
- MARTÍNEZ Torrón, Diego (edit.): *El alba del Romanticismo español*; Sevilla: Universidad de Córdoba, 1993.
- Los románticos y Andalucía*; Córdoba: Univ. de Córdoba, 1997.
-*Estudios de literatura romántica española*; Córdoba: Univ. de Córdoba, 2000.
- MATA, Óscar: *En torno a la literatura mexicana*; México: UAM, 1989.
- MATOS Moctezuma, Eduardo: *El negrito poeta mexicano y el dominicano ¿Realidad o fantasía?*; México: Porrúa, 1980.
- MELIÁN Lafinur, Álvaro: *El romanticismo literario*; Bs. As.: Columba (Esquemas), 1954.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino: *Historia de la poesía hispanoamericana*; Madrid: Librería general de

- Victoriano Suárez, 1911.
- MENDIETA, María de los Ángeles: *El paisaje en la novela de América*; México: SEP (Biblioteca SEP, Tercera época, 203), 1949.
- MILLÁN, María del Carmen: *El paisaje en la poesía mexicana*; México: Imprenta universitaria, 1952.
- MIRANDA Cárabes, Celia: *La novela corta en el Primer Romanticismo mexicano*; México: UNAM; 1985.
- MONSIVÁIS, Carlos: *Las herencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*; México: SNTE/IEESA, 2000.
- MONTERDE, Francisco: *Aspectos literarios de la cultura mexicana*; México: UNAM/Universidad de Colima; 1987.
- MONTERO, Susana Andrea: *Identidades sociales y literatura romántica mexicana. Una dinámica de mediaciones*; México: UNAM (Tesis); 1996.
- MOYSSÉN, Xavier: *José María Velasco el paisajista*; México: DFONCA (Círculo de arte), 1997
- MUÑOZ Fernández, Ángel: *José María Lacunza. Estudio y recopilación*; México: Factoría, 1997.
Fichero Bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX; México: Factoría, 1995.
- MURILLO, Fernando: *Andrés Bello*; Madrid: Historia 16/ Quorum, 1987.
- NAVAS-RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo español. Documentos*; Salamanca: Anaya, 1971.
.....*El Romanticismo español. Historia y crítica*; Salamanca: Anaya, 1973.
- OLEA, Héctor R: *El payo del Rosario. Escritor liberal del siglo XIX*; México: Salim, 1963.
- ORTEGA, Julio y José Amor (Editores): *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo*; México: El Colegio de México/Brown University, 1994.
- ORTIZ Domínguez, Efrén: *La rosa en la poesía mexicana*; Xalapa: UV (Tesis), 1996.
- OSEGUERA, Eva Lydia: *Historia de la literatura mexicana siglo XIX*; México: Alhambra; 1990.
- PACHECO, Juan a. y Carmelo Vera (eds.): *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*; Sevilla: Univ. de Sevilla, 1998.
- PASCUAL Buxó, José: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*; Xalapa: UV, 1959.
El enamorado de sor Juana; México: UNAM; 1993.
- PASCUAL Buxó, José y Mario Calderón: *Primeras jornadas de Literatura Mexicana*; Puebla: BUAP (Memoria); 1998.
- PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*; Madrid: Tecnos, 1992.
- PAZ, Octavio: *Generaciones y semblanzas I. Antecesoros y fundadores* (México en la obra de Octavio Paz, 4); México: FCE; 1987.
- PEÑA, Margarita (Comp.): *Cuadernos de Sor Juana*; México: UNAM, 1995.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio: *Francisco González Bocanegra. Vida y Obra*; San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998.
- PERALES, Alicia: *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*; México: Imprenta Universitaria, 1957.
- PÉREZ, Ma. Del Carmen: *La Arcadia de México. La primera asociación literaria del país*; México: UPN, 1996.
- PEYRE, Henri: *Qué es verdaderamente el Romanticismo*; Madrid: Doncel, 1972.
- PEZA, Juan de Dios: *Memorias, reliquias y retratos*; México: Porrúa, 1990.
- PIÑERA, Virgilio: *Poesía y crítica*; México: FONCA; 1994.
- PIMENTEL, Francisco: *Historia crítica de la poesía en México*; México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- POOT Herrera, Sara (editor): *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*; México: El Colegio de México (PIEM); 1993;
Sor Juana y su mundo. Una mirada actual; México: Univ. del Claustro de Sor Juana, 1995.
- PRAZ, Mario: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*; Madrid: Taurus, 1979.
El pacto con la serpiente; México: FCE; 1988.
La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica; Barcelona: El Acantilado, 1999.
- QUINTANA, José Miguel: *Lafragua. Político y romántico*; México: DDF; 1974.
- RAZO Oliva, Juan Diego: *Antonio Plaza: ¡Maldito poeta tan popular! (Ensayo para un prólogo a su libro de poesías)*; México: Premià, 1992.
- RÉAU, Louis: *La era romántica. Las artes plásticas*; México: UTEHA, 1958.
- REYES, Alfonso: *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*; México: Tipografía de la viuda de

- Francisco Díaz de León, 1911.
Obras Completas (Vol. 1); México: FCE; 1989.
- RICHARD, Jean Pierre: *Études sur le romantisme*; Paris: Du Seuil, 1970.
El Romanticismo en Francia; Barcelona: Barral, 1975.
- RIVERA-RODAS, Óscar: *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*; Madrid: Alhambra, 1988.
- ROMERO, Diego y Juan B. Díaz (edits.): *La memoria romántica*; Sevilla: Univ. de Sevilla, 1997.
- ROMERO Tobar, Leonardo: *Panorama crítico del romanticismo español*; Madrid: Castalia, 1994.
- RUBLUO, Luis: *El Álbum de Rosario*; Toluca: Gobierno del Estado de México, 1979
- RUEDAS de la Serna, Jorge (editor): *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*; México: UNAM, 1996.
- RUIZ Castañeda, María del Carmen: *El Conde de la Cortina y El Zurriago Literario* en: Cuadernos del Centro de Estudios Literarios (8); México: UNAM, 1974.
- RUKSER, Udo: *Goethe en el mundo hispánico*; Madrid: FCE (LEL); 1977
- RUY Sánchez, Alberto: *Con la literatura en el cuerpo. Historias de literatura y melancolía*; México: Taurus; 1995.
- S/A.: *Caspar David Friedrich*; Londres: Brockhampton Press (The pocket library of art), 1997.
- SALAZAR Mallén, Rubén: *Tres temas de literatura mexicana*; México: SEP, 1947.
- SARMIENTO, Domingo F.: *Polémica literaria*; Bs. As.: Cartago, 1955.
- SAULNIER, V. L.: *La literatura francesa del siglo romántico*; Bs. As: EUDEBA, 1962.
- SCHENK, H. G.: *El espíritu de los románticos europeos*; México: FCE; 1983.
- SCHNEIDER, Luis Mario: *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*; México: FCE, 1975.
- SEBOLD, Russell: *El rapto de la mente*; Madrid: Prensa española, 1970.
Cadalso, el primer romántico "europeo" de España; Madrid: Gredos; 1974.
- SILVER, Philip: *Ruina y restitución. Reinterpretación del Romanticismo en España*; Madrid: Cátedra, 1996.
- SIERRA, Catalina y Cristina Barros: *Ignacio M. Altamirano: Iconografía*; México: CNCA/FCE, 1993.
- SOL, Manuel y Alejandro Higashi: *Homenaje a Ignacio M. Altamirano (1834-1893)*; Xalapa: UV; 1997.
- SOUTO, Arturo: *El Romanticismo*; México: Patria; 1955.
- STANTON, Anthony: *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*; México: FCE/El Colegio de México, 1998.
- TOLA, Fernando: *Museo Literario*; México: Premià (La red de Jonás, Estudios); 1984
- TOLA, Fernando: *Museo Literario dos*; México: Premià (La red de Jonás, Estudios); 1986
- TOLA, Fernando: *Museo Literario tres*; México: Premià (La red de Jonás, Estudios), 1990.
- TOLA, Fernando (editor): *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*; México: UNAM/Univ. de Colima, 1987
- TOSCANO, Carmen: *Rosario, la de Acuña. Mito romántico*; México: Talleres Gráficos de la Nación, 1948
- TOUSSAINT, Manuel: *Bibliografía mexicana de Heredia*; México: SRE, 1953.
- URBINA, Luis G.: *La vida literaria en México*; México: Porrúa (CEM, 27), 1965.
- VAN THIEGEM, Paul: *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*; México: UTEHA; 1958.
- VÁZQUEZ, Jorge Adalberto: *Perfil y esencia de la poesía mexicana*; México: SEP, 1955.
- VILLEGAS, Leonor: *Algunos caracteres de la poesía romántica mexicana*; México: UNAM (Tesis), 1943.
- VOGT, Wolfgang (comp.): *Aportaciones a las letras jaliscienses (Siglos XIX y XX)*; Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1999.
- WEEKS, Grace E.: *Manuel María Flores. El artista y el hombre*; México: COSTA-AMIC, 1969
- YÁÑEZ, Adriana: *Los románticos: nuestros contemporáneos*; México: Alianza editorial, 1993.
Nerval y el romanticismo; México: Miguel Ángel Porrúa
- ZAVALA, Iris M.: *Romanticismo y realismo (Complemento)*; Barcelona: Crítica/Grijabo/Mondadori, 1994.
Romanticismo y realismo; Barcelona: Crítica/Grijabo/Mondadori, 1982.

HEMEROGRAFÍA

- AGUIRRE Anaya, Carlos: “La definición de un rostro. La litografía decimonónica sobre la ciudad” en: *Equis. Cultura y sociedad*; México: Ulises ediciones, agosto de 1998.
- ALGABA, Leticia: Correspondencia de Riva Palacio con Ricardo Palma” en: *Tema y variaciones de literatura*; México: UAM, 1991.
- AUGIER, Ángel: “José María Heredia: Novela y realidad de América latina” en: *Revista de literatura Cubana*; La Habana: UNEAC, julio-diciembre de 1993.
- BEJEL, Emilio: “La desviación lingüística y el lenguaje poético” en: *La palabra y el hombre* (Nueva época: 25); Xalapa: UV, enero-marzo de 1978.
- BLANCO, José Joaquín: Mario Praz y la literatura maldita”; en: *Crónica dominical* (4:158); México: Crónica, 9 de enero del 2000.
- BUSTOS, Luis Ramón: “Romanticismo a la mexicana” en: *Origina* (7:84); México: Editorial origina, febrero del 2000.
- CAMPOS, Marco Antonio: “Las memorias amorosas de Manuel M. Flores” ; en: *Sábado* (1109); México: Unomásuno, 2 de enero de 1999.
“Manuel Acuña en Ciudad de México” (3 partes); en: *Sábado* (1141-1143); México: Unomásuno, 14, 21 y 28 de agosto de 1999.
- COLANGELO, Carmelo: “Melancolía, idealidad y utopía (Entrevista con Jean Starobinski); en: *La Jornada Semanal* (Ne: 166); México: La Jornada, 16 de agosto de 1992.
- CONDE, José Francisco: “Teatro mexicano del siglo XIX. Una introducción al drama romántico” en: *Fuentes Humanísticas* (3:7); México: UAM, marzo de 1993.
“Una idea del paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX” en: *Fuentes Humanísticas* (6:11); México: UAM, marzo de 1995.
- FERNÁNDEZ, Ángel José: “Modernidad y nación, espacio del romanticismo” en: *Confluencias* (2:9); Xalapa: Consejo estatal Veracruz de la Reforma Democrática, 1997.
- FUENTE, José Ramón de: “Las moléculas de la melancolía” en: *Revista de la Universidad* (475); México: UNAM, agosto de 1990.
- GARIBAY, Jorge: “Libros prohibidos” en: *México en el tiempo* (4:29); México: INAH/México desconocido, marzo-abril de 1999.
- GONZÁLEZ, César : “La naturaleza en el imaginario medieval” en: *Morphé* (4:6); Puebla: BUAP, enero-junio de 1992.
- HAMMAD, Manar: “Jardín-Tierra, Jardín-Cielo, Jardín-de otro lado” en *Morphé* (4:7); Puebla: BUAP, julio-diciembre de 1992.
- LEASK, Nigel: “El rumor del cuerpo” en: *Biblioteca de México* (40); México: FONCA, julio-agosto de 1997.
- LÓPEZ-Farjeat, Luis: “Del genio a la conciencia infeliz: Schlegel frente a Kant y el idealismo”; en: *Estudios. Filosofía, Historia. Letras* (55); México: ITAM, invierno de 1998.
- MAÑACH, Jorge: “Heredia y el Romanticismo” en: *Cuadernos Hispanoamericanos* (86); Madrid: Itto. de Cultura Hispánica, febrero de 1957.
- MATAMORO, Blas: “Ese animal melancólico” en: *Cuadernos hispanoamericanos* (501); Madrid: Itto. de Cooperación Iberoamericana, marzo de 1992.
- MONTERO, Susana: “Rosario de la peña. Una sombra tras el espejo” en: *México en el tiempo* (2:10); México: INAH/México desconocido, diciembre de 1995.
- MORENO Sánchez, Manuel: “Una teoría del paisaje mexicano” en: *Filosofía y Letras* (51-52); México: UNAM, julio-diciembre de 1953.
- NEMO, Enésimo: “Ossian y Werther” en: *Biblioteca de México* (44); México: FONCA, marzo-abril de 1998.
- PACHECO, José Emilio: Ignacio Rodríguez Galván” en: *Letras libres* (1:12); México, diciembre de 1999.
- PAREDES, Alberto: “Fidel: del verso y por la calle”; en: *Sábado* (1109); México: Unomásuno, 2 de enero de 1999.
- PEDEMONTE, Hugo E.: “El indio como tema poético” en: *Cuadernos hispanoamericanos* (399); Madrid: Itto. De Cooperación Iberoamericana, septiembre de 1983.

- PEÑA, Luis de la: "Jakobson, una concepción poética del lenguaje" en: *La Jornada Semanal* (299); México: La Jornada, 3 de marzo de 1995.
- PORTUONDO, José Antonio: "Periodos y Generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana" en: *Cuadernos Americanos* (7:3); México: 1948.
- ROMERO de Terreros, Manuel: "Los descubridores del paisaje mexicano" en: *Artes de México* (5:28); México: Artes de México, 1959.
- ROMO, Lilia Estela: "Revistas femeninas de finales del siglo XIX" en: *Fuentes humanísticas* (4:8); México: UAM, septiembre de 1994.
- RUIZ Castañeda, María del Carmen: "Mujer y literatura en la hemerografía: Revistas literarias femeninas del siglo XIX" en: *Fuentes humanísticas* (4:8); México: UAM, septiembre de 1994.
- SLINGERLAND, Howard: "José María Heredia y José Espronceda: ¿una conexión directa?" en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (18:1-2); México: Colegio de México, 1965-1966.
- SOLÍS, Felipe: "*Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*" en: *México en el tiempo* (3:22); México: INAH/México desconocido, febrero de 1998.
"Ignacio Cumplido. Notable personaje del México decimonónico" en: *México en el tiempo* (4:29); México: INAH/México desconocido, marzo-abril de 1999.
- TOLA, Fernando: "Altamirano y la Teoría de las Generaciones en el siglo XIX" en: *Sábado* (1156); México: Unomásuno, 27 de noviembre de 1999.
- TOSCANO, Carmen: "Rosario la de Acuña" en: *Rueca* (4:16); México, septiembre de 1945.
- VERDÚ, Vicente: "Sociedad. Lo que queda del 68" en: *El país semanal* (1127); Madrid: El país, 3 de mayo de 1998.
- VILLASEÑOR, Patricia: "La imitación retórica" en: *Acta poética* (14-15); México: UNAM, 1993-1994.
- VON der Walde Moheno, Lillian: "*La escuela del sepulcro*, de Cienfuegos" en: *Signos. Anuario de Humanidades* (5:1); México: UAM, 1991.
"El amor cortés" en: *Cemanáhuac* (3:35); México: UAM, 26 de junio de 1997.

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS:

- AGUIRRE, Joaquín Ma.: "Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica" en *Especulo. Revista literaria* (3); Madrid: Universidad Complutense de Madrid, junio de 1996. [URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/hero/html/10/24/2000>.]
- ARTES DE MÉXICO: "Las artes en el México del siglo XIX. La obra de los artistas extranjeros"; [URL: <http://www.artesdemexico.com.mx/sxix/extranj.htm> 8/14/2000]
- BALLORCA, Mateo: "Jean Starobinski: razones del cuerpo, razones del crítico" en: *Red de Salud Mental Comunitaria* (Revista de la Asociación Española de Neurosiquiatría) (19:70); abril de 1999. [URL: <http://www.dinarte.es/salud-mental/AEN70.htm>. 10/20/2000]
- CUADROS, Ricardo: "Periodización literaria y contexto histórico" (Página personal); [URL: <http://www.mav.cl/critica/periodizacion.html> 11/30/2000]
- HOARE, Andrea: "Del signum diaboli al Genius diaboli" en *Crític@ virtual*; Santiago de Chile, 17/10/2000. [URL: <http://www.mav.cl/critica/ohare.html>. 10/5/2000]
- KRAJEWSKI, Markus: "¿"Fin de milenario" sin dandi? El dandismo contemporáneo en el ejemplo de Blixa Bargeld" en: *La lección del sátiro. Literatura et caetera* (3); Zaragoza, Primavera de 1999. [URL: <http://www.geocities.com/Athens/Crete/6369/pri99/krajewski1.html>. 11/16/2000]
- MORA, Pablo: "Bolívar escritor ante el espejo de la crítica" en *Especulo. Revista de estudios literarios* (12); Madrid: Universidad Complutense de Madrid, julio-diciembre de 1999. [URL: <http://www.Ucm.es/info/especulo/numero12/bolivar.html>]
- NAVARRO, Pablo: "La metáfora del holograma social" [URL: <http://www.netcom.es/pnavarro/publicaciones/hologramasocial.html>. 14/ag/2000. 14.35 Hs.]
- PELLICER, Rosa: "La mujer como flor. Un tópico en la novela hispanoamericana de fin de siglo" [URL: <http://www.fyl.unizar.es/gcorona/artw04.htm>. 09/oct/2000. 18.46 hrs.]
- S/A: "El cuerpo aludido"; México: Museo Nacional de arte [URL: <http://www.cnca.gob.mx/cuerpo/fichas/f.16.html>. 17/oct/2000. 15.51 hrs.]

- “Manuel Acuña (Datos biográficos)” en: [URL: <http://www.pixel.com.mx/info-gral/info-mex/artistas/escritor/acuna.html.23/03/00>]
- SGARD, Jean: “Melancolie” en: *Dictionnaire International des termes Litteraries* [URL: <http://www.ditl.unilim.fr/11/2/2000.19.35.hrs.>]
- UMBRAL, Francisco: “Del dandismo como una de las bellas artes” en: *El Mundo en Internet* (Las 100 joyas del milenio, 10); [URL: <http://www.elmundo.es/diario/impresora.html?notivcia-/1999/05/14/cultura/14n0112.html.11/16/2000>]

DISCOS COMPACTOS:

- S/A: “Caspar David Friedrich” en: *Genios de la pintura*; Barcelona: Dolmen, 1998.
- S/A: “Goya” en: *Genios de la pintura*; Barcelona: Dolmen, 1998.

APÉNDICE I.
LA CREACIÓN POÉTICA EN MÉXICO (1820-1875)

1823

Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809):
Entretenimientos poéticos (2 Vols.); México: Imprenta de Valdés.

1825

Francisco Sánchez Barbero (Floralbo Corintio)(1764-1819):
Principios de Retórica y poética; México: Oficina del Águila

José María Heredia (1803-1839):
Poesías de José María Heredia; New York: Librería de Behr y Kahl.

1826

Claudio Linatti, Florencio Galli y José M. Heredia:
El Iris. Periódico crítico y literario; México: El Águila Mexicana.

1827

Juan José Martínez de Lejarza (1785-1824):
Poesías de don Juan José Martínez de Lejarza; México: Imprenta de Martín Rivera.

1828

Fernando Calderón (1809-1845):
Obras de Fernando Calderón; Guadalajara (S/e).

1829

José M. Heredia:
Miscelánea; Toluca: Imprenta del Estado.

1832

José María Heredia:
Poesías del ciudadano JMH, Ministro de la Audiencia de México (2a. Edición corregida y aumentada) (2 vols. en 1 tomo); Toluca: Imprenta del Estado.

José Manuel Sartorio (1746-1829):

Poesías sagradas y profanas del Presbítero don José Manuel Sartorio (7 vols.); Puebla: Imprenta del Hospital de San Pedro.

1834

José M. Heredia:

Minerva. Periódico literario; Toluca: Imprenta del Estado

1835

Joaquín María del Castillo y Lanzas (1801-1878):

Ocios juveniles; Filadelfia: E. G. Dorsey.

1837

José Justo Gómez de la Cortina (1799-1860):

Ecsamen crítico de algunas de las piezas contenidas en el libro intitulado El Año Nuevo; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

Fernando Calderón:

Obras; Zacatecas: Imprenta del Estado

1838

Pedro Jiménez Almeida (1774-1838?):

Un mexicano, el pecado de Adán, poema: doce jornadas en doce cantos con notas alusivas a los sucesos de la independencia mexicana en general y relativamente a esta península de Yucatán; Mérida: Lorenzo Seguí.

S/a:

Ensayo literario: colección de composiciones sobre bellas letras, ciencias y artes; Puebla: Félix Ma. Leiva.

Ignacio Rodríguez Galván (Editor) (1816-1842):

El recreo de las familias; México: Imprenta de la Librería de Galván.

1839

Francisco Ortega Martínez (1793-1849):

Poesías del Ciudadano Francisco Ortega; México: Imprenta de Ojeda.

José Joaquín Pesado (1801-1861):

Poesías originales y traducidas: de José Joaquín Pesado; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

José Justo Gómez de la Cortina:

El Zurriago literario. Periódico científico, literario e industrial; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

Ignacio Cumplido (1811-1887)(editor):

La Guirnalda. Obsequio al bello sexo; Imprenta de Ignacio Cumplido.

Juan José Hernández *et al* (Mediados del siglo XIX):

Ensayos poéticos por Mariano Trujillo y otros yucatecos aficionados a la bella literatura; Mérida: s/e.

1842:

Wenceslao Alpuche (1804-1841):

Poesías de Don Wenceslao Alpuche, con una noticia biográfica y algunas observaciones; Mérida: Imprenta de L. Seguí.

1843

Francisco Gavito:

Rimas; México: Imprenta de la Hesperia.

1844

Fernando Calderón:

Obras poéticas El Parnaso Mexicano; México: Parnaso Mexicano.

1845

Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883):

Ensayos poéticos de Don Salvador Bermúdez de Castro; México: Imprenta y Librería de Minerva.

Juan Bautista Morales (1788-1856):

El Gallo pitagórico; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

1847

Niceto de Zamacois (español) (1820-1885):

Entretencimientos poéticos; S/e.

1849

Manuel Carpio (1791-1860):

Poesías de don Manuel Carpio; México: Imprenta de M. Murguía.

José María Esteva (1818-1904):

Poesías de don José María Esteva; Veracruz: Imprenta de J.M. Blanco.

Francisco Granados Maldonado (¿-1872):

El ángel del tiempo: composición épica, escrita en diez cantos; México: Imprenta de Tomás Orozco.

Francisco Granados Maldonado (?-1872):

Melodías de la noche: ensayos poéticos; México: Imprenta de las Escalerillas.

S/a:

Obsequio amistoso que una reunión de jóvenes dedica a las señoritas mexicanas; México: Imprenta de Lara.

José Joaquín Pesado (1801-1861):

Poesías originales y traducidas de Don José Joaquín Pesado (2ª. Edición corregida y aumentada); México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

1850

Diego José Abad (1727-1779):

Musa Americana; Guanajuato: s.e.

Juan Arolas (1805-1849):

Poesías caballerescas y orientales de Don Juan Arolas; México: Imprenta de M. Murguía.

Fernando Calderón:

Obras poéticas de Don Fernando Calderón (2a. Edición, corregida y aumentada); México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

José María Esteva:

Poesías de don José María Esteva; Veracruz: Imprenta del Comercio.

S/a:

El neceser de las señoritas o Colección de amenidades; Querétaro: Imprenta de Francisco Frías.

Severo María Sariñana (?-1850):

Trovas mexicanas; México: Imprenta de Juan R. Navarro

1851

Juan de Ariza (1816-1876):

Obras líricas y dramáticas; México: Imprenta de Boix.

Pablo J. Villaseñor (Compilador):

Aurora poética de Jalisco: colección de poesías líricas de jóvenes jaliscienses; Guadalajara: Imprenta de J. Camarena.

José Casanova:

Ensayos poéticos; México: Imprenta de Juan R. Navarro.

Francisco Granados Maldonado :

Recuerdos del bardo; México: Vicente García Torres, ed.

Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842):

Poesías; México: Manuel N. de la Vega. 2 vols.

1852

Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883):

Ensayos poéticos; México: Imprenta de Juan R. Navarro.

José María Heredia:

Poesías del ciudadano José María Heredia; México: Tip. de Rafael y Vilá.

Tomás Ruiseco:

Ensayos poéticos; México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés.

Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1847):

Obras poéticas del señor don FMST; México: Tip. de R. Rafael.

1853

Juan R. Navarro (Editor):

Guirmalda poética: selecta colección de poesías mejicanas, para obsequiar a los señores suscriptores a la Biblioteca Nacional y extranjera; México: Imprenta de Juan R. Navarro.

José María Rodríguez y Cos (1823-1899):

El Anahuac: ensayo épico en trece cantos en romance heroico; México: Imprenta de M. Murguía

José María Heredia:

Poesías de don José M. Heredia; Nueva y completa edición, incluyendo varias poesías inéditas; Nueva York: Roe, Lockwood and Son. (2 tomos en 1 volumen).

1854

José Joaquín Pesado:

Los aztecas, poesías tomadas de los antiguos cantares mexicanos; México: Vicente Segura Argüelles.

1855

El Parnaso Mexicano: colección de poesías escogidas desde los antiguos aztecas hasta principios del siglo presente; México: Imprenta de Vicente Segura Argüelles.

José Sebastián Segura (1822-1889):

Sonetos varios de la musa mexicana; México: Imprenta de Vicente Segura.

1856

José Tomás de Cuellar (1830-1894):

Obras poéticas de don José Tomás de Cuéllar; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

Félix María Escalante (1820-1861):

Poesías de don Félix María Escalante; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

Luis G. Ortiz (1832-1894):

Poesías;

1857

Juan Díaz Covarrubias (1837-1859):

Páginas del corazón: poesías; México: Imprenta de Manuel Castro.

Francisco Granados Maldonado:

Lágrimas del corazón: composiciones poéticas; Toluca: Tip. de Juan Quijano.

José Rivera y Río (¿-1891):

Obras poéticas de José Rivera y Río; México: Establecimiento tip. de Andrés Boix.

Juan Díaz Covarrubias :

Poesías de Juan Díaz Covarrubias; México: Imprenta de Manuel Castro.

1859

José María Roa Bárcena (1827-1908):

Poesías líricas de don José María Roa Bárcena; México: Imprenta de Andrade y Escalante.

1860

Ramón Isaac Alcaraz (1823-1886):

Poesías de Ramón Isaac Alcaraz; México :Imprenta de Ignacio Cumplido.

Manuel Carpio:

Poesías del Sr. doctor don Manuel Carpio, con su biografía escrita por el Sr. Don José Bernardo Couto (2ª. Edición); México: Imprenta de Andrade y Escalante.

José Joaquín Pesado:

Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba; México: V. Segura.

1861

Antonio Carrión (1834?-1918):

Ensayos poéticos; México: Vicente G. Torres.

Julián Montiel y Duarte (1830-1902):

Flores y lágrimas: poesías; México: Imprenta de Vicente G. Torres.

Manuel Ramírez Aparicio (1831-1867):

Cantos patrióticos y amorosos; México: Imprenta de Manuel Castro.

1862

Juan Valle (1838-1865):

Poesías, precedidas de una noticia biográfica del autor; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

1863

Varios:

Corona poética: las musas españolas, á la emperatriz de los franceses; México: Imprenta de Andrade y Escalante

Ovidio Zorrilla (1841-1907)

Poesías Líricas

Antonio Guillén y Sánchez:

Guirnalda poética: colección de composiciones escogidas de los poetas queretanos; Querétaro: Imprenta del Gobierno

José María Lafragua:

Ecos del corazón (Manuscrito)

1864

José Rosas Moreno (1838-1883):

Hojas de rosa: poesías; México: Imprenta de J. Abadiano.

1865

Jesús Echáis (1831-1883):

Horas perdidas: poesías mexicanas; México: Imprenta de Inclán.

Ovidio Zorrilla:

Diccionario del lenguaje de las flores. México: s.e.

Aurelio L. Gallardo:

Nubes y estrellas. Composiciones poéticas; Guadalajara: Tipográfica económica de Luis P. Vidaurri.

1866

María del Carmen Cortés:

Ensayos poéticos dedicados a las bellas jalapeñas; Coatepec: Imprenta de Antonio Rebolledo.

José María Vigil (1829-1909):

Flores de Anahuac: composiciones poéticas; Guadalajara: Tip. De J. M. Brambila.

1867

Varios autores:

Veladas literarias: colección de poesías leídas por sus autores en una reunión de poetas mexicanos; México: Imp. De F. Díaz de León y S. White.

Manuel Ambriz Moctezuma (1835-1919)

Poesías líricas; s.e.

1868

Casimiro del Collado (1822-1898):

Poesías de Don CC; México: Imprenta de I. Escalante y Cía.

Emilio Rey (1826-1871):

Poesías; México: Tipográfica Neve

José Rivera y Río:

Flores del destierro: colección de composiciones líricas, leyendas, baladas, traducciones, etc.; México: Imprenta de J. Fuentes y Cía.

Ignacio M. Altamirano:

Revistas literarias de México; México: Tipográfica de Neve.

1869

Ramón Valle (1841-1901):

Colección de las obras poéticas del Ciudadano Ramón Valle;

José Rivera y Río:

Luceros y nebulosas; México: Imprenta litográfica y tipográfica de J. Rivera, Hijo y Cía.

1870

Antonio Plaza:

Álbum del corazón. Poesías; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

1871

Ignacio M. Altamirano:

Rimas; México: Imprenta de El Federalista.

José Peón y Contreras (1843-1907):

Poesías; s.e.

Esther Tapia de Castellanos (1842-1897):

Flores silvestres. Composiciones poéticas; México: Imprenta de Ignacio Cumplido.

1872

José Sebastián Segura (1822-1889):
Poesías; México: Imprenta de I. Escalante

1874

Juan B. Garza (1852-1916):
Trinitarias; s.e.

Clemente Villaseñor (1830-1879):
Ensayos poéticos; México: Imprenta de J. A. Bonilla

1878

Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876):
Poesías mexicanas; s.e.

1879

Guillermo Prieto:
Versos inéditos (2 vols.); México: Imprenta del Comercio de Dublán.

APÉNDICE II. DICCIONARIO DE LAS PLANTAS

A

Abeto: Elevación
 Acacia: Amor platónico
 Acacia púdica: Pudor
 Acacia rosa: Elegancia
 Acanto: Artes
 Achicoria: Frugalidad
 Aciano: Delicadeza
 Adónides: Recuerdos dolorosos
 Adormidera blanca: Sueños del corazón
 Adoxa almizclada: Debilidad
 Agrimonia: Reconocimiento
 Ajenjo: Ausencia
 Álamo blanco: Tiempo
 Álamo llorón: Gemido
 Álamo negro: Valor
 Albahaca: Odio
 Alelí: Dignidad
 Alelí de mahon: Prontitud
 Alelí silvestre: Fiel en la desgracia
 Alheña: Prohibición
 Alhucema: Desconfianza
 Aliso: Concordancia
 Aliso de las rocas: Tranquilidad
 Almendro: Atolondramiento
 Aloe: Dolor, amargura
 Amapola: Consuelo
 Amaranto: Inmortalidad
 Amariles: Altanería
 Amor de hortelano: Rudeza
 Anagálide: Cita
 Anana: Eres perfecta
 Anémona: Abandono
 Anémona de los prados: Enfermedad
 Angélica: Inspiración
 Antirrino: presunción
 Aquilea mil flores: Guerra
 Arañuela: Destreza

Arce real: Reserva

Arrebolera: Timidez
 Artemisa: Dicha
 Aster de gran flor: Segunda intención
 Avellano: Paz, reconciliación
 Azafrán: No abuses
 Azucena, lirio blanco: Candor

B

Bálsamo de Judea: Curación
 Balsamina: Impaciencia
 Basilisco: Odio
 Bejuco: Lazos
 Beleño: Defecto
 Boj: Estoicismo
 Bonetero: Tus encantos están grabados en mi corazón
 Borraja: Vivacidad
 Bierzo: Soledad
 Brisa temblona: Frivolidad
 Buen Enrique: Bondad
 Buglosa: Mentira

C

Calabaza: Cordura
 Caléndula: Pena, disgusto
 Caléndula y ciprés: Desesperación
 Caléndula pluvial: Presagio
 Cámara purgante: Rigor
 Cambronera: Envidia
 Campanilla blanca: Consuelo
 Caña: Música
 Caña plumosa: Indiscreción
 Cardo: Austeridad
 Cardo santo: Misantropía

Castaña: Hazme justicia
 Castaño de indias: Lujo
 Cedro: Audacia
 Centaurea: Felicidad
 Ceñiglo: Bondad
 Cerezo: Buena educación
 Césped: Utilidad
 Ciprés: luto
 Circea: Sortilegio
 Ciruelo: Cumple tus promesas
 Ciruelo silvestre: Independencia
 Clandestina: Amor oculto
 Clavel: Desdén
 Clavel alelí: Belleza duradera
 Clavel común: Amor vivo y puro
 Clavel de poeta: Finura
 Clavel de pomo: Niñería
 Clemátide: Artificio
 Col: Provecho
 Cólquico: Bellos días pasados
 Convólvulo de coche: Noche
 Coriandro: Mérito oculto
 Cornejo: Duración
 Corona de los campos: No tiene
 pretensiones
 Corona de rosas: Recompensa de la
 virtud
 Criadilla de tierra: Sorpresa
 Culantrillo: Discreción
 Cúscuta: Bajeza

D

Datura: Hechizos falaces
 Díctamo de Creta: Nacimiento
 Diente de león: Oráculo
 Don Juan de noche: Timidez

E

Ébano falso: Negrura
 Efimerina: Felicidad efímera
 Eglantina: Poesía
 Encina: Hospitalidad
 Enebro: Asilo, protección
 Enredadera: Humildad
 Espantalobos: Diversión frívola

Espejo de Venus: Lisonja
 Espiga de la virgen: Pureza
 Espina vineta: Agrura
 Espino negra: Dificultad
 Espuela de gana: Velocidad
 Estátice marítimo: Simpatía
 Estepa: Seguridad
 Estramonio: Disfraz

F

Ficoide cristalina: Tus ojos me hielan
 Flores de naranjo: Castidad
 Fresa: Bondad perfecta
 Fresera plateada: Ingenuidad
 Fresnillo: Fuego
 Fresno: Grandeza
 Funcsia común: Hiel

G

Galega: Razón
 Gatuña: Obstáculo
 Geranio: Tontería
 Geranio de rosa: Preferencia
 Geranio triste: Espíritu melancólico
 Girasol: Falsas riquezas
 Girosella: Eres mi divinidad
 Granada: Fatuidad

H

Haya: Prosperidad
 Helenia: Llanto
 Helecho: Sinceridad
 Heliotropo del Perú: Embriaguez, amor
 Hepática: Confianza
 Higuera de Indias: Estoy ardiendo
 Hinojo: Fuegos
 Hoja de rosa: No importuno jamás
 Hojas secas: Tristeza, melancolía
 Hongo: Recelos
 Hortensia: Estoy muy fría

I

Ibérica de Persia: Indiferencia

R

Rama de acebo: Previsión
 Ramillete: galantería
 Ramo de dalia: Mi reconocimiento es superior a tu solicitud
 Ramillete de rosas abiertas: Haz el bien
 Ranúnculo asiático: Estás lleno de atractivos
 Reina de los prados: Inutilidad
 Reina Margarita: Variedad
 Ranúncula malvada: Ingratitud
 Resedá: Tus cualidades superan a tu encanto
 Retama: Limpieza
 Romero: Tu presencia me reanima
 Rosa almizclada: Belleza caprichosa
 Rosa amarilla: Infidelidad
 Rosa blanca: Silencio
 Rosa de botón: Doncella
 Rosa blanca y encarnada: Tormentos de amor
 Rosa capuchina: Brillo
 Rosa de cien hojas: Gracia
 Rosa de Jericó: Buena noticia
 Rosa de todo el año: Belleza siempre nueva
 Rosa en medio de un manojo de flores: Todos ganan una buena compañía
 Rosa musgosa: Amor voluptuoso
 Rosa pomposa: Gentileza
 Rosa sencilla. Sencillez
 Rubia: Calumnia
 Ruda silvestre: Costumbres

S

Salicaria: Pretensión
 Salvia: estimación
 Sardonia: Ironía
 Sauzgatillo: Frialdad, vivir sin amar
 Serbal: Prudencia
 Serpentaria: Honor

T

Tame común: Apoyo
 Tejo: Tristeza
 Tilo: Amor conyugal
 Tomillo: Actividad
 Toronjil: Dolor
 Trigo: Tristeza
 Tuberoso: Voluptuosidad
 Tulipa: Declaración de amor
 Tulisago fragante: Te harán justicia

V

Valeriana: Facilidad
 Verbena: Encantamiento
 Verónica: Fidelidad
 Viburno laureal: Muero si me dejo
 Vid: Embriaguez
 Vincapernica: Dulces recuerdos
 Violeta: Modestia

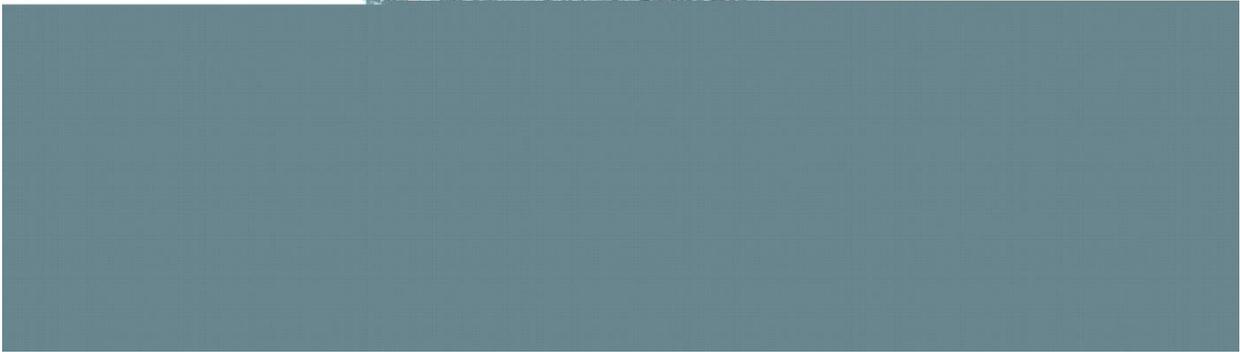
Y

Yarro: Ardor
 Yedra: Amistad
 Yerba: Utilidad
 Yerbamora: Verdad

Z

Zizaña: Vicio
 Zulla oscillante: Agitación

LÁMINAS



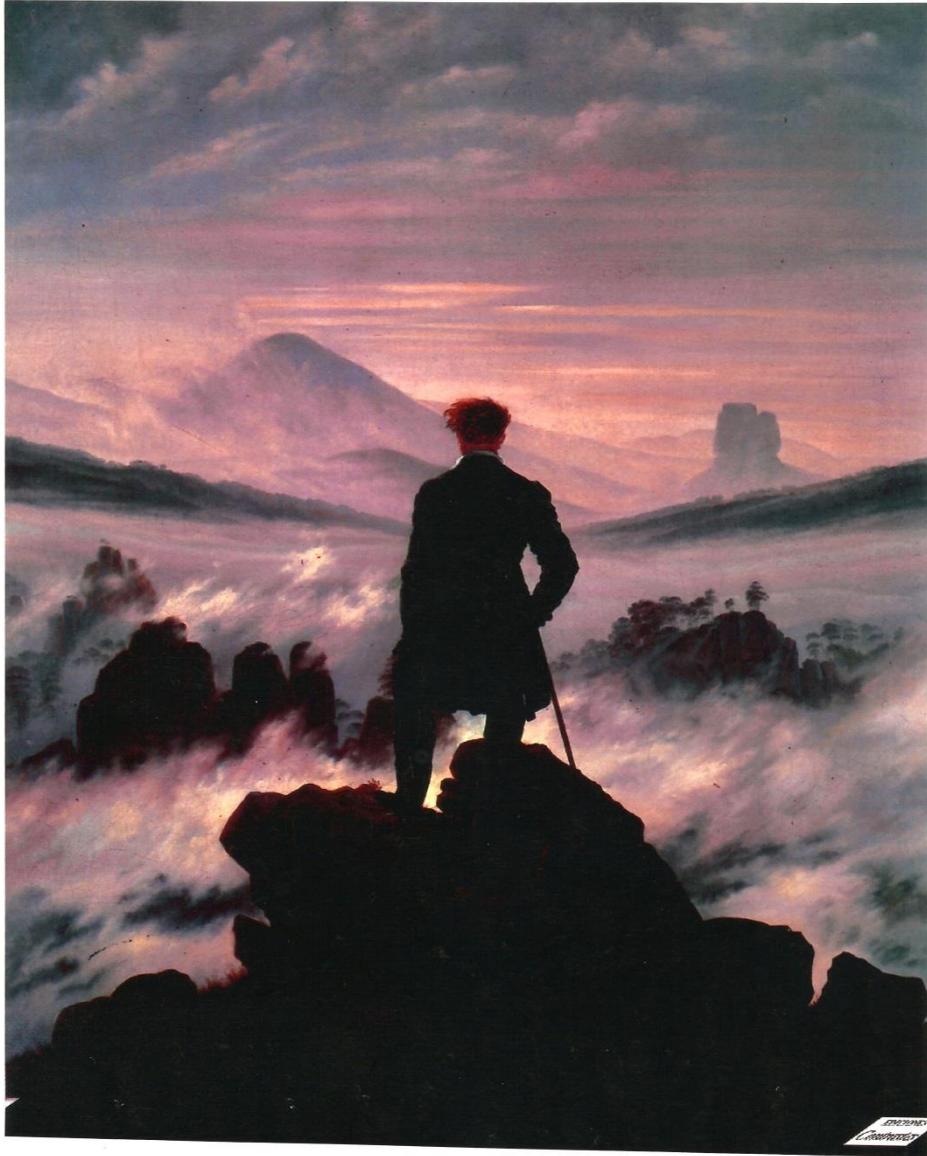


Lámina No. 2: Caspar Friedrich: "Viajero contemplando un mar de nubes", 1817-1818

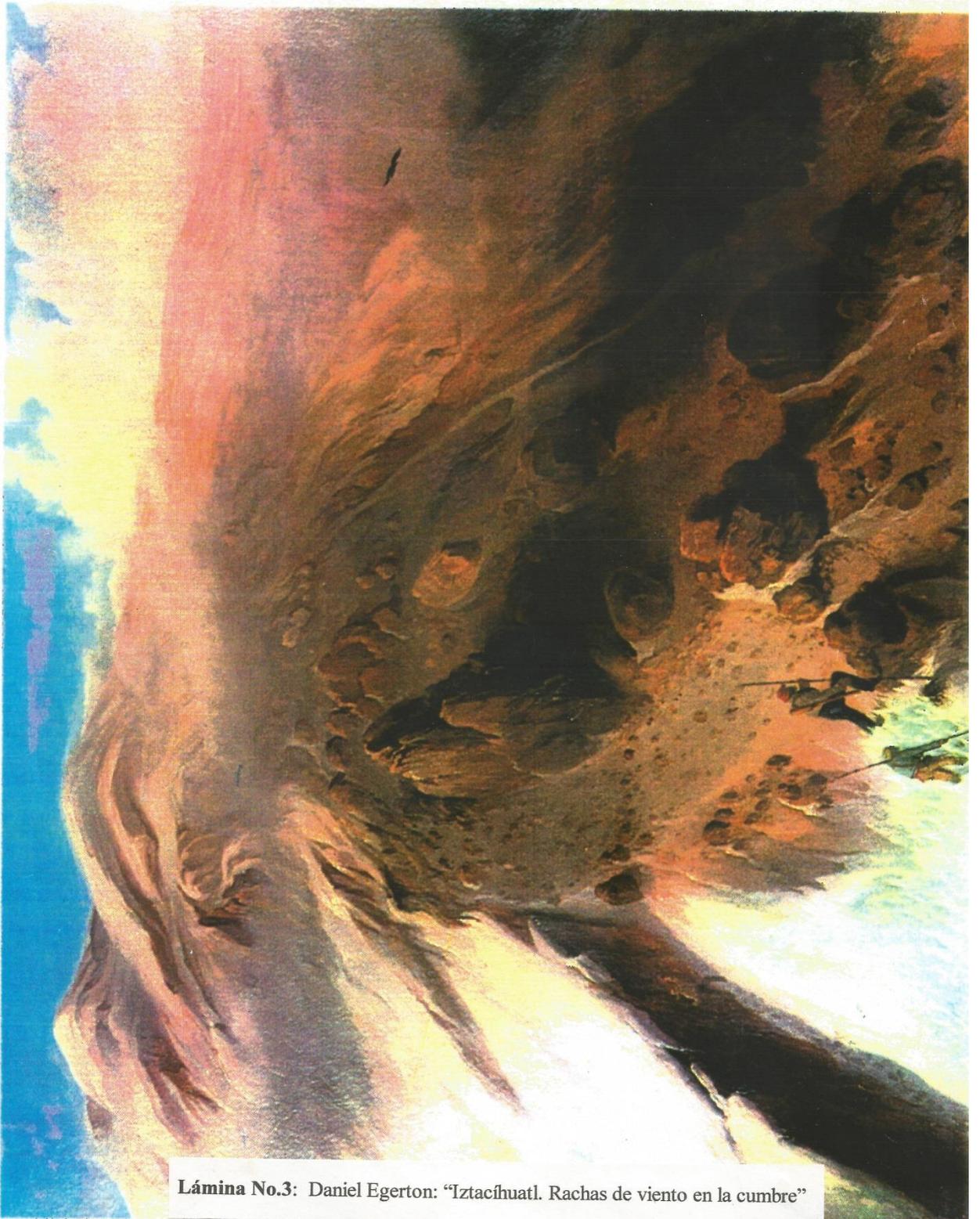


Lámina No.3: Daniel Egerton: "Iztacihuatl. Rachas de viento en la cumbre"



Lámina No.4: Johann Moritz Rugendas: "Volcán de Colima"



Lámina No. 5: Hesiquio Iriarte: "El poetastro", 1854



[Lámina No. 6]

El Macrocosmos y el microcosmos según la tradición hipocrático-galénica.

Fuego: verano, cólera (bilis amarilla), seco, caliente.

Aire: primavera, sangre, caliente, húmedo.

Agua: invierno, humor (flema), húmedo, frío.

Tierra: otoño, melancolía, frío, seco.

Grabado en madera de De natura rerum (sic) de Isidoro de Sevilla, Augsburg, 1472. (Tomado de Roger Bartra, 1998, 44)

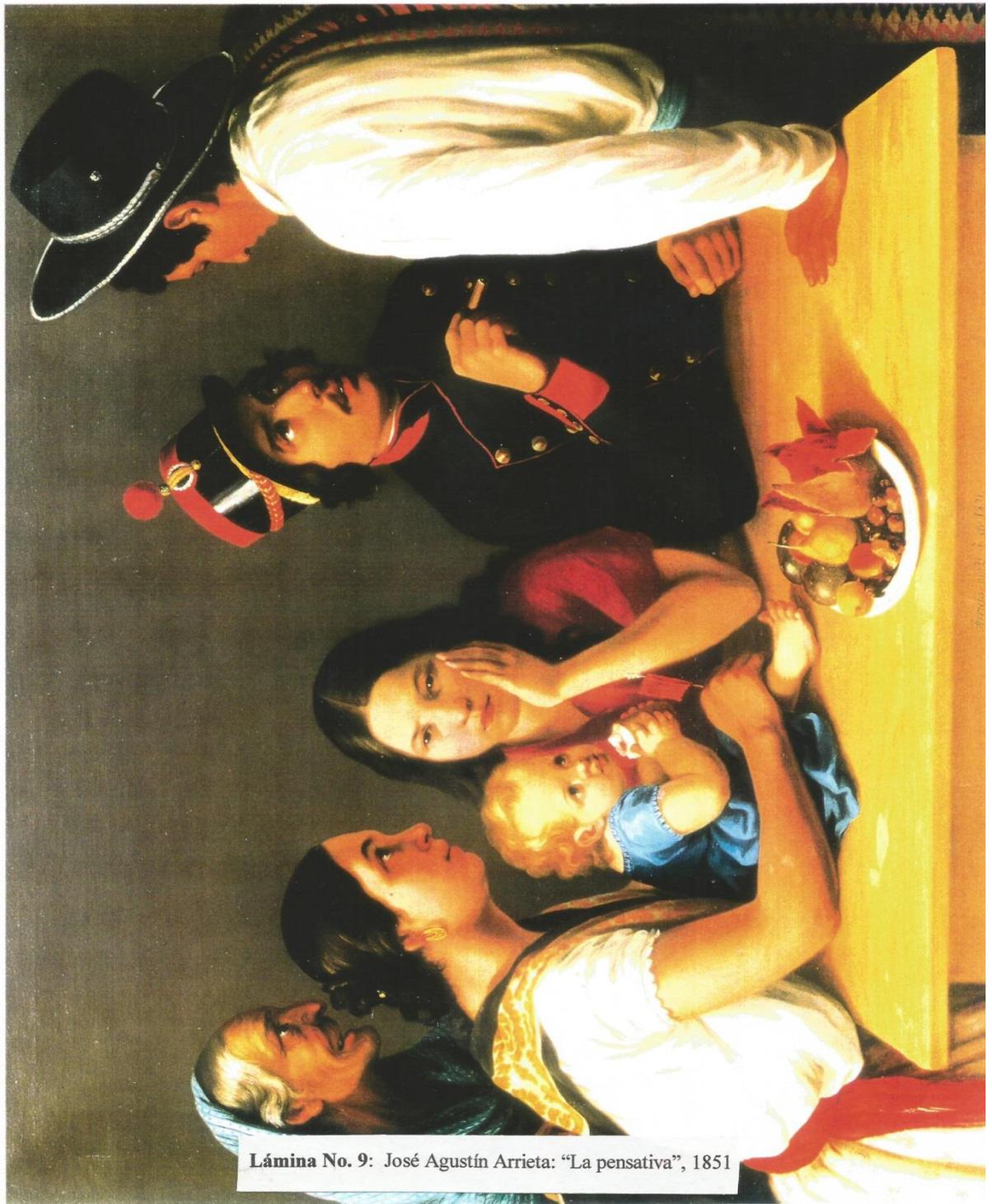


Lámina No.7: Alberto Durero: "Melencolía I", 1803

1803
C. Friedrich



www.Dunford.com
Lámina No. 8: Caspar Friedrich: "Melancholia", 1803



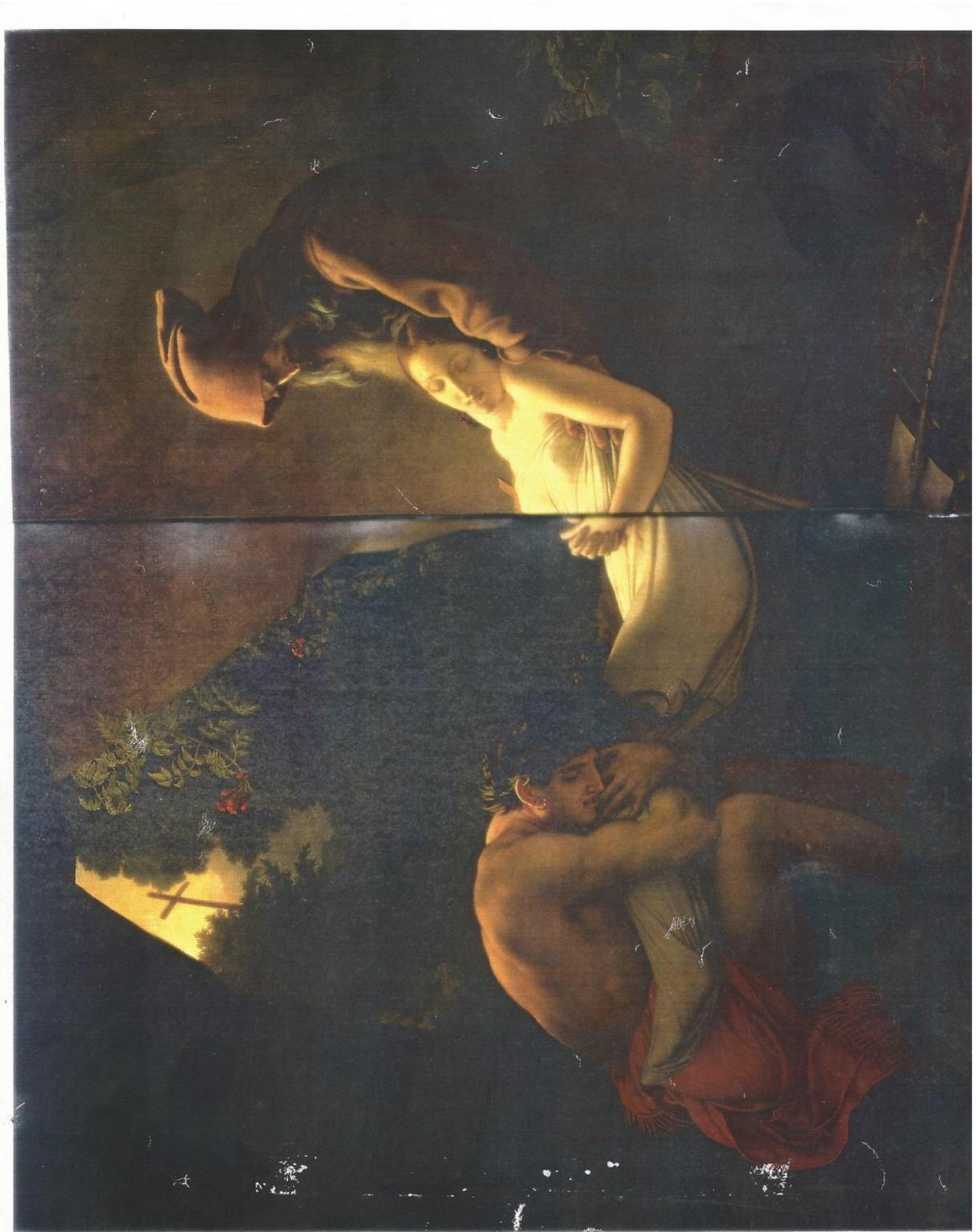




Lámina No.11: Juan Cordero: "La muerte de Atala"

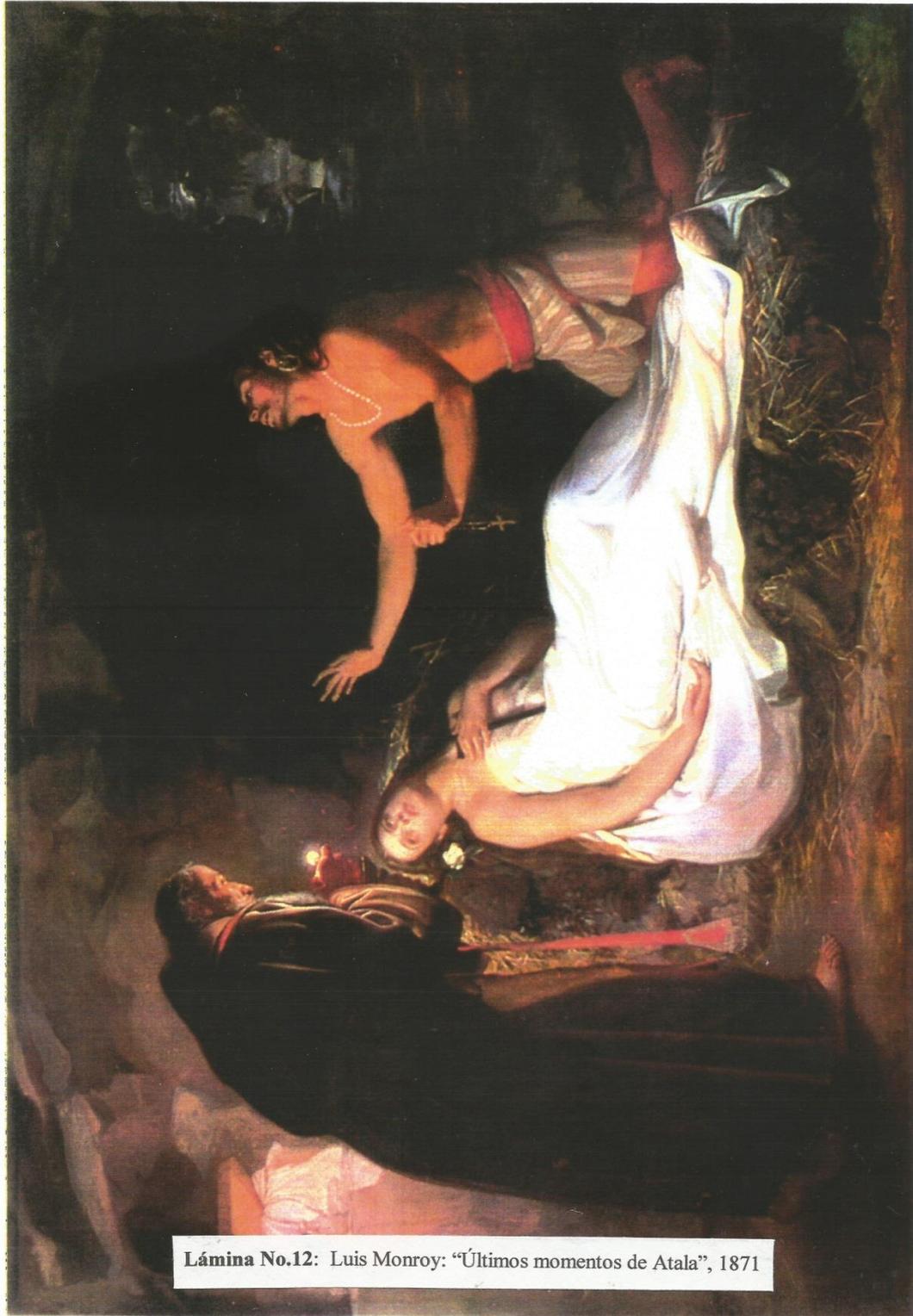


Lámina No.12: Luis Monroy: "Últimos momentos de Atala", 1871

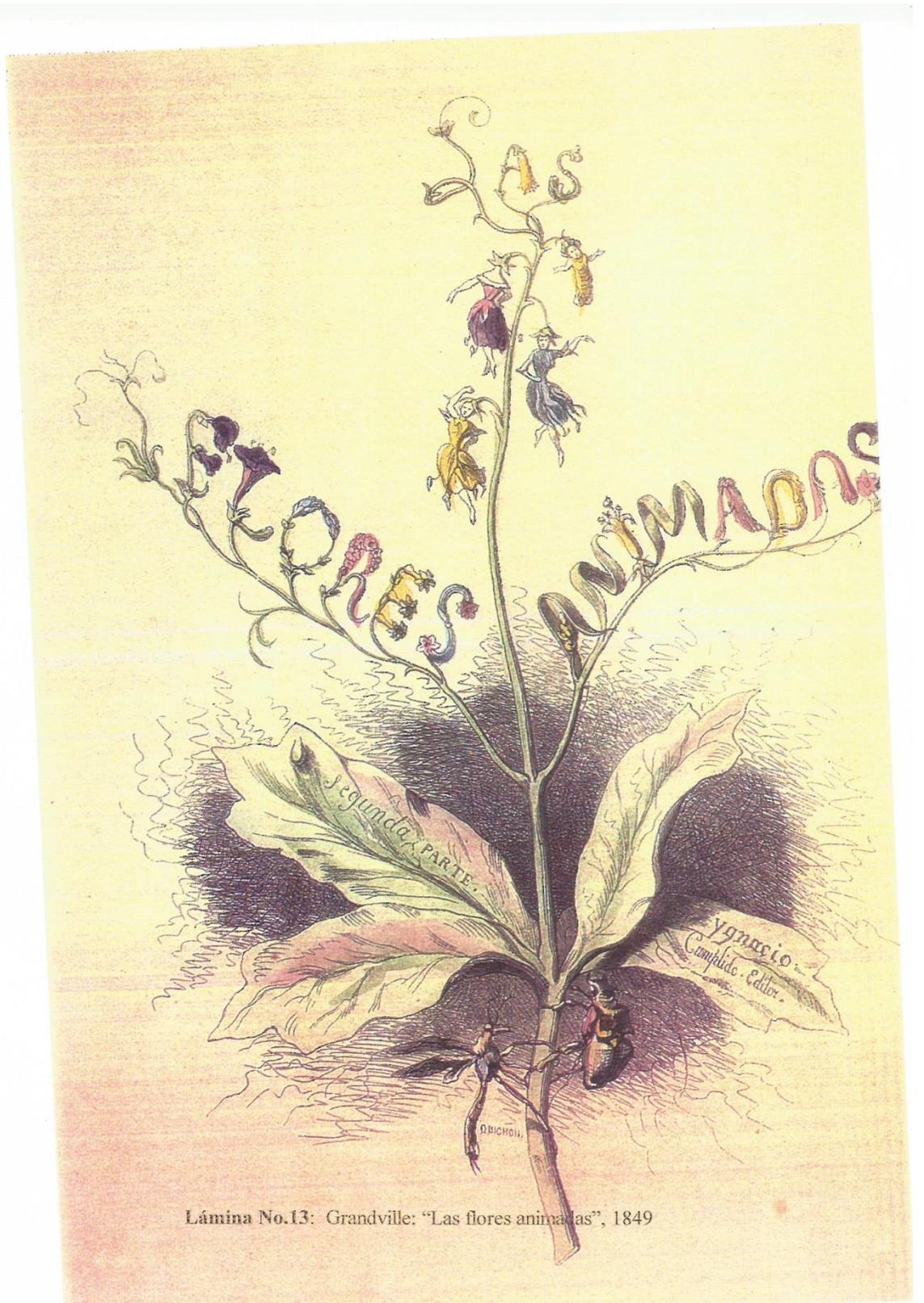


Lámina No.13: Grandville: "Las flores animadas", 1849



Grandville del.

Ch. Geoffroy sc.

Lámina No.14. Grandville: "Flor de Naranja", 1849



Lámina No.15: Manuel Ocaranza: "El amor del colibrí", 1869



Lámina No.16: Manuel Ocaranza; "La flor muerta", 1869

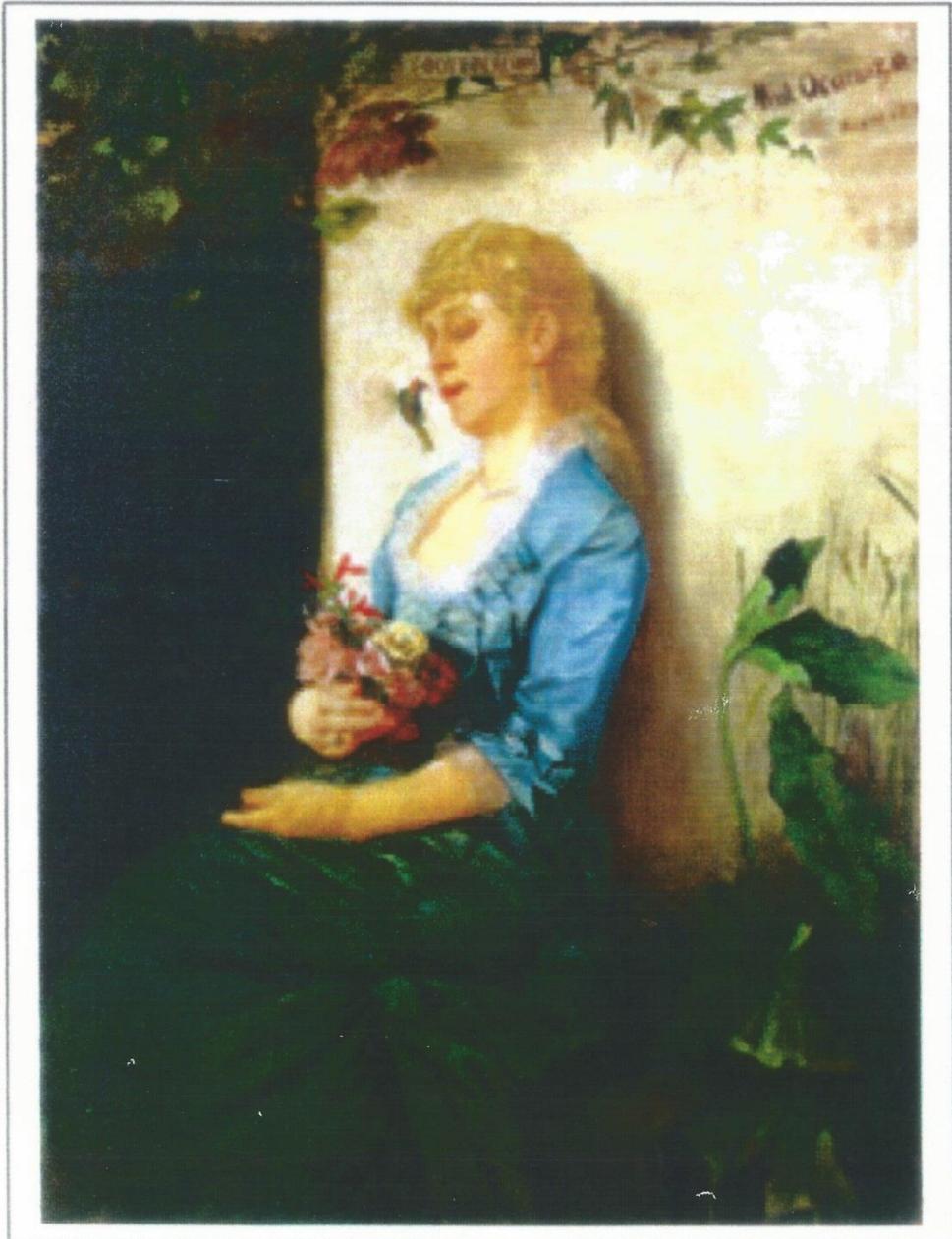


Lámina No.17: Manuel Ocaranza: "Una equivocación", 1881



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

<p>DENOMINACIÓN DE LA TESIS</p> <p>LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO (POESIA ROMANTICA MEXICANA 1820-1875: IMAGENES Y MOTIVOS)</p>	<p>En México, D.F. se presentaron a las 12:00 horas del día 25 del mes de OCTUBRE del año 2001 en la Unidad IZTAPALAPA de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del Jurado</p> <p>DRA. HELENA BERISTAIN DIAZ; DRA. ARAIA LOPEZ GONZALEZ; DR. RAUL DORRA; DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO Y DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT</p> <p>bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último se reunieron para proceder al Examen de Grado de</p>	
 <p>UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DIRECCIÓN DE SISTEMAS ESCOLARES</p> <p>Casa abierta al tiempo</p> <p><i>Efrén</i></p> <p>EFREN ORTIZ DOMINGUEZ FIRMA DEL INTERESADO</p>	<p>Doctor en: HUMANIDADES (LITERATURA)</p> <p>EFREN ORTIZ DOMINGUEZ</p> <p>presentó una tesis producto de una investigación original la denominación aparece al margen y de acuerdo con el artículo 78 fracciones I, II, IV y V del Reglamento de Estudios Superiores de esta Universidad, los miembros del Jurado resolvieron:</p> <p><i>Aprobarlo por unanimidad</i></p>	
<p>REVISOR</p> <p><i>Carmen</i></p> <p>LIC. CARMEN LICHTEHS FABREGAT DIRECCIÓN DE SISTEMAS ESCOLARES</p>	<p>Acto continuo, la Presidenta del Jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.</p>	
<p>VISTO BUENO</p> <p><i>Jose Leva</i></p> <p>DR. JOSE LEVA LABADIE DIRECTOR DE DIVISION</p>	<p>PRESIDENTA</p> <p><i>Helena Beristain</i></p> <p>DRA. HELENA BERISTAIN DIAZ</p>	<p>VOCAL</p> <p><i>Araia Lopez</i></p> <p>DRA. ARAIA LOPEZ GONZALEZ</p>
<p>VOCAL</p> <p><i>Raul Dorra</i></p> <p>DR. RAUL DORRA</p>	<p>VOCAL</p> <p><i>L. V. D. W. M.</i></p> <p>DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO</p>	<p>SECRETARIO</p> <p><i>Evodio Escalante</i></p> <p>DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT</p>