

DE FRANCIA A MÉXICO, DE MÉXICO A FRANCIA:

textos sobre el trayecto entre dos culturas

Andreas Kurz ♦ Eduardo Estala Rojas

———— COORDINADORES ————



*De Francia a México, de México a Francia:
textos sobre el trayecto entre dos culturas*

DE FRANCIA A MÉXICO, DE MÉXICO A FRANCIA:
textos sobre el trayecto entre dos culturas

Andreas Kurz
Eduardo Estala Rojas

COORDINADORES



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades

2018

De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas

Primera edición, 2018

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: Martha Graciela Piña Pedraza

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascaráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Imagen y diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-579-7



Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación <i>Andreas Kurz</i>	9
Prólogo <i>Eduardo Estala Rojas</i>	13
Apuntes sobre el afrancesamiento del México decimonónico: ¿un mito histórico y cultural? <i>Andreas Kurz</i>	19
Rosa y Bouret: librerías francesas en México durante el siglo XIX <i>César Federico Macías Cervantes</i>	47
La resonancia del pensamiento de Henri Bergson en la obra filosófica de José Vasconcelos <i>Juan de Dios Martínez Lozornio</i>	77
Del <i>fumage</i> a la decalcomanía: técnicas surrealistas para trazar la relación cultural entre México y Francia <i>Gabriela Trejo Valencia</i>	99

El método de Salvador Elizondo. “El mal de Teste” o la impronta de Paul Valéry <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	115
La galería francesa en los “Inventarios” de José Emilio Pacheco <i>Asunción Rangel</i>	139
Los inmateriales mexicanos <i>Genaro Martell</i>	163
Epílogo <i>Mireya Buenrostro Murrieta</i>	185

PRESENTACIÓN

Este libro es el producto final del Seminario México-Francia cuyos pormenores y circunstancias explica Eduardo Estala Rojas en prólogo y Mireya Buenrostro Murrieta en el epílogo. Me permito expresarle a Eduardo Estala Rojas y a su equipo de la Alianza Francesa (AF) de Guanajuato, al Mexican Cultural Centre (MCC) y a la Universidad de Guanajuato mi agradecimiento más profundo. Sin su compromiso y entusiasmo, sin su envidiable capacidad de organización, este evento no hubiera sido posible, mucho menos hubiera encontrado una resonancia sorprendente en el público. El seminario fue un éxito gracias al esfuerzo conjunto, que el organizador académico sólo puede reconocer y admirar.

El seminario se desarrolló en doce sesiones impartidas por profesores de los Departamentos de Historia, Filosofía y Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Siete de estas sesiones se convirtieron en artículos que conforman los capítulos de este volumen. Por razones de tiempo, las cinco sesiones restantes permanecerán en la memoria de los participantes, pues por lo pronto no hallaron el camino a la imprenta que refuerza la memoria tanto como la manipula. En otras palabras, se trata del resumen de un resumen. Más no se puede ofrecer si se refiere a las relaciones —históricas, culturales, artísticas, literarias, del pensamiento— entre dos países, en las que una parte, la francesa, parece dominar y exportar su rico legado cultural y filosófico a la otra, la mexicana, que, a primera vista, es pasiva y receptora. Demostrar que tal unilateralidad es engañosa es el objetivo primordial de seminario y libro. Si repasamos el contenido, podría parecer que el objetivo

no se cumplió: la importancia de la literatura francesa en algunos escritores mexicanos, la influencia decisiva del pensamiento de Henri Bergson en ideología y filosofía mexicanas, el papel importante de los libreros franceses en el surgimiento de una modernidad mexicana, el afrancesamiento de la cultura finisecular del Porfiriato; temas que indican que Francia aplasta con su peso cultural a una nación mexicana que en el siglo XIX lucha por su independencia y en el XX intenta consolidarla. Sólo un texto, insertado como punto final del libro, subraya la influencia de México en Francia: un país a veces cansado de sus éxitos y logros, del insoportable peso de la historia, busca y encuentra nuevas perspectivas en una cultura joven y pugnant. Este hallazgo puede ser peligroso, lo ha sido en muchas ocasiones: la civilización cansada de sí misma se renueva debido a lo que ella percibe como primitivo, fresco y renovador. Gracias a la reflexión intelectual que acompaña el hallazgo, gracias también a lo que Alejo Carpentier había llamado la *tradición del oficio*, la cultura dadora, la mexicana en este caso, muy rápido se convierte de nuevo en la receptora, es decir, en el filtro francés transforma la novedad mexicana en un invento galo. El peligro existe y marca las relaciones entre periferia y centro cultural desde por lo menos doscientos años. Sin embargo, creo que la existencia de un libro como el presente permite cierto optimismo al respecto. Son académicos (pensadores y escritores) mexicanos, o bien —la excepción que confirma la regla—, marcados por México después de una estancia larga como una vida, quienes aquí escriben. Las relaciones se analizan desde la perspectiva del supuesto receptor y queda patente que el receptor dio mucho, soportó más y lo toleró todo. De esta manera, da un ejemplo elocuente de la influencia de la periferia en el centro: influye a través de su curiosidad y apertura. Parafraseo a Tzvetan Todorov: ¡Pobre la cultura que descansa en sí misma! ¡Más pobre aún la que se contenta con y vanagloria de su papel de exportador! ¡Feliz la cultura que lo recibe y absorbe todo!

México feliz, entonces. Pero no podría estarlo sin Francia, sin España, sin Alemania, sin Inglaterra, sin Estados Unidos de América y sin el largo etcétera que inventó Gabriel Zaid. Sólo si tratamos de explorar

las relaciones entre dos culturas, es decir, el trayecto en lugar del punto de partida y del de llegada, podemos hacer justicia a la complejidad de lo que hay entre dos países.

Bajo este entendido, el presente libro es una aportación más que modesta: resumen de un resumen de un resumen. Lo debe todo a Javier Pérez Siller y a sus muchos colaboradores. Sin su proyecto México-Francia (www.mexicofrancia.org), la realización de nuestro seminario y libro sería impensable. Su idea de explorar hasta los detalles aparentemente nimios del trayecto entre dos culturas nos ayuda y justifica el riesgo de imprimir un libro que titubea entre literatura, pensamiento, historia, arte y política; un libro de tonos diferentes: ensayístico y académico; un libro que en primer lugar refleja el interés de sus colaboradores por las inabarcables facetas de la historia y las historias entre dos culturas.

En este sentido, me permito dedicar este tomo a Javier Pérez Siller. No tengo el honor de conocerlo, pero respeto y admiro su trabajo.

Andreas Kurz

Zwettl, Austria, 27 de julio de 2018

PRÓLOGO

Por primera vez en la historia de la ciudad de Guanajuato, México, la Universidad de Guanajuato, a través de su División de Ciencias Sociales y Humanidades (DCSH), Campus Guanajuato, la Alianza Francesa de Guanajuato y el Mexican Cultural Centre (MCC), organizaron el *Seminario México-Francia: pensamiento, ciencia, literatura, historia, arte*, del 10 de octubre al 22 de noviembre de 2017, en las instalaciones de la Alianza Francesa de Guanajuato, coordinado por Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas. Es importante señalar que el seminario se llevó a cabo paralelamente a las actividades del XLV Festival Internacional Cervantino (FIC) que tuvo como invitado de honor a Francia.

El *Seminario México-Francia* contó con la destacada participación de profesores investigadores de la Universidad de Guanajuato, de los departamentos de Historia, Filosofía y Letras Hispánicas: Andreas Kurz, Asunción Rangel, Aureliano Ortega Esquivel, Carlos Armando Preciado de Alba, César Federico Macías Cervantes, Claudia L. Gutiérrez Piña, Gabriela Trejo Valencia, Genaro Martell, Graciela Velázquez Delgado, Juan de Dios Martínez Lozornio, Luis Fernando Macías García y Miguel Ángel Guzmán López.

En el archivo de la Alianza Francesa de Guanajuato se encontró una correspondencia inédita de hace cuarenta y nueve años del Comité Directivo (Guanajuato, Gto., 14 de julio de 1969), donde describe puntualmente las relaciones entre México y Francia. En exclusiva para este libro se publica el siguiente fragmento de dicha misiva:

Para los mexicanos ha sido siempre entrañable esta conmemoración [Fiesta Nacional Francesa] porque la gesta del gran pueblo francés fue y ha sido una de las fuentes en que ha nutrido sus aspiraciones de libertad y de justicia en los tres grandes movimientos de su historia: la Independencia, la Reforma y la Revolución Mexicana, al propio tiempo que contemplamos la similitud de momentos estelares en que México y Francia se han encontrado solos frente al mundo y con heroicidad inmortal han sabido vencer sus angustias y han hecho imperar frente a las naciones su decisión de ser pueblos libres.

Al respecto, el Dr. César Federico Macías Cervantes, director de la DCSH, Campus Guanajuato, señala:

Siempre será importante para la Universidad de Guanajuato poder potenciar sus capacidades como institución pública dedicada a la investigación y a la divulgación del conocimiento. En este sentido, la colaboración con la Alianza Francesa de Guanajuato y el Mexican Cultural Centre (MCC), da un excelente espacio para la divulgación del conocimiento generado por nuestros investigadores, muchos de ellos pertenecientes al Sistema Nacional de Investigadores.

Así, bajo esta premisa, *Seminario México-Francia* permitió que la Universidad de Guanajuato demostrara que está a la altura de los más importantes centros educativos y culturales en México, ya que los asistentes recibieron doce cátedras gratuitas de profesores investigadores, especialistas en el tema. Todos los participantes, como evidencia de estas nutridas sesiones, recibieron una constancia curricular de parte de la DCSH, Campus Guanajuato.

Los asistentes y beneficiarios del seminario fueron Brenda Cecilia Fajardo Arteaga, Damián González García, Dinora Campomanes Fuentes, Edith Salomé Morales Armendáriz, Frida Valentina Oro Ramos, Gabriel Rivera Hernández, Gerardo Alonso Zavala, Gilberto Salazar Montes, Jesús Abraham Suárez Noriega, José Manuel Carrillo Martínez, José Miguel Magaña González, Karla Sabrina Ramírez Rocha, Liliana Esthefania Vidó Zamora, María

Isabel González Tolentino, Mario Jonathan Pérez Martínez, Mireya Buenrostro Murrieta, Reyna Rebeca Preza Ortiz y Ruth Xiomara Aguilar Rincón.

En las relatorías del *Seminario México-Francia* que redactó Mireya Buenrostro Murrieta, egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad de Guanajuato, se puede leer lo siguiente:¹

El Dr. Andreas Kurz impartió el tema ‘El afrancesamiento del México decimonónico: mitos y verdades’.² Señaló que ‘si hay afrancesamiento, entonces se marca sólo en el último tercio del siglo, durante la época del Porfiriato que equivale, en literatura y arte, al modernismo mexicano. En dado caso, el afrancesamiento es una construcción ficticia: ni México puede recibir una imagen auténtica de Francia, ni Francia de México’.

El Dr. César Federico Macías Cervantes expuso “Rosa y Bouret. Actividad de libreros franceses en México durante el siglo XIX”, donde comentó:

[...] los libreros franceses reproducían y vendían los textos más importantes de las diversas disciplinas del saber, haciéndolos circular tanto en Europa como en América Latina. Por ejemplo, José María Luis Mora firmó un convenio en 1836 con la casa Rosa, en París, cediendo los derechos de la publicación de sus obras completas.

¹ Bajo la tutoría académica de Eduardo Estala Rojas, director fundador del Mexican Cultural Centre (www.mexicanculturalcentre.com) y coordinador de comunicación y cultura de la Alianza Francesa de Guanajuato (www.afguanajuato.com.mx), estas relatorías las redactó Mireya Buenrostro Murrieta como parte de su Servicio Social Profesional (SSP), que realizó del 23 de octubre de 2017 al 23 de abril de 2018 en la Alianza Francesa de Guanajuato. Véanse en el epílogo del libro las doce relatorías.

² Los títulos de las conferencias no corresponden con los títulos finales, en tanto pasaron por un proceso de escritura para convertirse en artículos académicos. En el prólogo, al igual que en el epílogo, los títulos pertenecen a las conferencias dictadas.

El Mtro. Juan de Dios Martínez Lozornio impartió la conferencia “La resonancia del pensamiento de Henri Bergson en la obra de José Vasconcelos y Samuel Ramos”. En ella argumentó:

José Vasconcelos y Samuel Ramos son considerados como neobergsonianos mexicanos que lograron de manera original resaltar lo propio del nacionalismo mexicano en sus sistemas filosóficos. Como resultado, se desarrollaron métodos de aprendizaje para educar a toda la población mediante el movimiento muralista de arte social.

La Mtra. Gabriela Trejo Valencia impartió la ponencia “Del *fumage* a la decalcomanía: técnicas surrealistas para trazar la relación cultural entre México y Francia”, donde señaló:

Francia encontró en México el lugar donde se vivía, se respiraba surrealismo en la espontaneidad de su magia, de sus mitos y de sus ritos. Igualmente, las técnicas surrealistas como el *fumage*, la *grattage*, el rayograma, el cadáver exquisito, el caligrama, fueron el soporte de la expresión artística, repercutiendo en el cine, por ejemplo, con Luis Buñuel en su película *Los olvidados* (1950).

La Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña presentó la conferencia “La obsesión del método: de Paul Valéry a Salvador Elizondo”. Disertó:

[Salvador Elizondo] pertenece a la generación del medio siglo, por lo tanto sus obras reflejan cuestiones de la vida (reflexión y pensamientos) rompiendo lazos con la novela de la revolución. En su temprana edad fue influenciado por escritores franceses en la rigurosidad y en el ejercicio artístico, así como la consistencia del método científico.

La Dra. Asunción Rangel dictó la conferencia “Francia en los *Inventarios* de José Emilio Pacheco”. Comentó que “en los escritos de José Emilio Pacheco se ve reflejada la nostalgia sobre el pasado, es decir, el recuerdo de la vivencia a

través de la narrativa. Para él, el París que añora es el que se encuentra en las obras de escritores franceses del siglo XIX”.

El Dr. Genaro Martell expuso “Los inmateriales mexicanos: imágenes de México desde la filosofía de Lyotard”. Resaltó puntualmente lo siguiente:

[...] un tipo de pensamiento que se desmantela de su papel de juez y se sienta en el banquillo de la sensibilidad es un pensamiento (por lo menos) digno de reconocimiento para Lyotard. Y eso ha permitido ver el puente enorme que va a tender la diversidad expresiva que pulula en nuestras culturas en América Latina.

La Dra. Graciela Velázquez Delgado ofreció la disertación titulada “De Francia a México: la ciencia y la tecnología en el México Porfiriano”. Expresó:

[...] en 1862, México fue invadido militarmente por Francia, a la par, desembarcó la Expedición Científica Francesa conformada por geógrafos, paleontólogos y militares. Sus objetivos fueron explorar el territorio mexicano para conocer su cartografía, asimismo desarrollar métodos y técnicas para abordar los descubrimientos americanos, que no encajaban en la historia natural de Europa.

El Dr. Miguel Ángel Guzmán López presentó “La influencia de la historiografía francesa en México, finales del siglo XIX y principios del siglo XX”. En ella argumentó:

[...] la historiografía mexicana tiene tendencias europeas como la francesa, italiana e inglesa. Durante el siglo XIX se desarrollaron corrientes de pensamiento como el marxismo, historicismo, positivismo, escuela metódica, entre otras, que fueron moldeando la importancia de las ciencias sociales frente a las necesidades políticas.

El Dr. Luis Fernando Macías García expuso “La agenda francesa en la filosofía social contemporánea”. Declaró que “la filosofía no se quedó en

las universidades, se movió a la historia, a la antropología, a la crítica del pensamiento político y público. Por lo tanto, el papel social del filósofo es enseñar a razonar”.

El Dr. Carlos Armando Preciado de Alba nos ofreció “Fuentes para el estudio de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio Mexicano”. Dijo que “el Imperio de Maximiliano era de un tinte liberal, apostó a la historia nacional para legitimar su forma de gobierno, rectificó la agenda liberal y además un concordato donde la iglesia sería submandada por el Estado”.

El Dr. Aureliano Ortega Esquivel impartió el tema “La recepción del pensamiento filosófico francés en México: de Sartre a Deleuze”. Expuso con maestría lo siguiente:

[...] la tercera etapa engloba los años de 1965 a 1980, definida como la ‘Edad de Oro’ en la relación México-Francia en el ámbito del Marxismo. Cabe destacar que en este periodo surge la ‘filosofía de la praxis’ con Adolfo Sánchez Vázquez, refiriendo a un pensamiento que tiene como base al hombre que transforma las cosas. Aunque dura muy poco, existe un intercambio intenso de ideas tanto de franceses a mexicanos y viceversa, siguiendo como eje básico la obra de Louis Althusser.

Este libro es el resultado de las investigaciones de los profesores que impartieron el *Seminario México-Francia: pensamiento, ciencia, literatura, historia, arte* que tuvo como objetivo analizar desde una perspectiva multidisciplinaria temas políticos, económicos, científicos, sociales, filosóficos, artísticos, literarios y culturales entre México y Francia durante los siglos XIX y XX.

Eduardo Estala Rojas
Guanajuato, verano de 2018

APUNTES SOBRE EL AFRANCESAMIENTO DEL MÉXICO DECIMONÓNICO: ¿UN MITO HISTÓRICO Y CULTURAL?

Andreas Kurz

INTRODUCCIÓN

El tercer volumen de *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común*, proyecto coordinado por Javier Pérez Siller y David Skerritt, inicia con una cita de Alexis de Tocqueville de 1856 que me permito traducir: “¿Ha ejercido la Francia una influencia bienhechora o funesta sobre el destino de los hombres de nuestros días? Sólo el futuro podrá saberlo. Pero nadie podrá dudar de que esta influencia ha existido y que sigue aún poderosa”. A 160 años de distancia, la pregunta lanzada por Tocqueville es vigente y, por supuesto, el futuro no supo contestarla. En México, tal vez con más razón que en cualquier otro lugar, es imposible negar esta influencia francesa, sobre todo si al siglo XIX nos referimos. Es igualmente imposible evitar algunas preguntas y dudas incómodas relacionadas con las imágenes que se generan de México en Francia y de Francia en México a lo largo del siglo XIX. Un ejemplo, quizás drástico, es: ¿cómo pudo arraigarse el afrancesamiento del Porfiriato después de las experiencias traumáticas con Francia en la Guerra de los Pasteles y en la intervención de 1862 a 1867?

En 1966, el comparatista Hugo Dyserinck retoma una polémica entre Marius-François Guyard y René Wellek sobre la imagología, es decir, la construcción de *images* y *mirages* de culturas ajenas, del otro, en y por la literatura. Literatura, en este caso, abarca mucho más que las bellas letras, incluye cartas, memorias, textos autobiográficos, filosóficos e historiográficos. Dyserinck llega a la conclusión —frustrante quizás— que las imágenes e ideas así construidas sólo pueden ser mentiras y generar prejuicios y clichés nacionales e idiosincrásicos (Dyserinck, 1966: 113). Para nuestro caso, no puede haber un México auténtico en Francia, ni una Francia auténtica en México. Posiblemente no puede haber ni Francia ni México auténticos, ya que las imágenes falsas producidas por la literatura sí tienen, a largo plazo, la capacidad de operar y generar realidades. Sin embargo, concluye Dyserinck, el estudio de la genealogía y del desarrollo de las imágenes es válido y, en un caso ideal, corrige levemente prejuicios y clichés, siempre que este estudio procure encontrar una posición cuasi soberana y neutra (1966: 118), procedimiento que, como sabemos gracias a la epistemología moderna, es tan imprescindible como utópico.

En este artículo procuro resaltar una serie de episodios y textos que, a lo largo del siglo XIX, ilustran las complejas relaciones políticas y culturales entre México y Francia, episodios y textos capaces de relativizar el cliché de un México afrancesado y culturalmente dependiente de París. Pretendo demostrar que la élite cultural mexicana, sobre todo la de tendencias liberales, aunque admite y expresa su admiración por la *grande nation*, de forma consciente busca, tanto en el pasado propio como en culturas no gálicas, modelos alternativos útiles para la independización cultural e idiosincrásica de una nación en ciernes. En este contexto, los roces políticos y conflictos bélicos entre ambos países necesariamente influyen en la formación literaria de *images* y *mirages*.

FRANCESES EN MÉXICO

La gran revolución de 1789 es acaso el acontecimiento que más repercutió en el desarrollo de la imagen de Francia en varias culturas europeas y ame-

ricanas. En México, su influencia y, más aún, la influencia del pensamiento ilustrado francés en el movimiento independentista iniciado por el padre Hidalgo, lector de Rousseau, Voltaire, Montesquieu y, sobre todo, de su intermediario español Francisco Javier Clavijero,¹ son bien estudiados. Negar su rol decisivo en el desarrollo político y social del México decimonónico sería inaceptable, aunque —como insinuó Silvio Zavala en 1991— quizás este rol se resalte demasiado en detrimento de los esfuerzos y aportaciones que se realizaron en México mismo (Zavala, 1991: 45).² Es posible que la influencia ideológica y, en particular, el mito revolucionario construido alrededor de 1789, tergiversaran o trastocaran desde los inicios del siglo XIX el carácter de las relaciones entre ambos países. Será necesario, en este contexto, remitir brevemente a cifras concretas que puedan generar una idea más exacta de la presencia física de Francia en México.

Para obtener una imagen concreta de esta presencia, Jean Meyer y otros estudiaron los datos estadísticos asequibles.³ Para un laico —y como tal me percibo en este contexto— los resultados son sorprendentes. Aunque se

¹ David Brading, en *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, subraya la importancia decisiva de Clavijero. El historiador británico interpreta las ideas del jesuita como las de un patriota mexicano declarado que defiende a los criollos novohispanos contra posturas abiertamente hostiles expresadas por la ilustración inglesa y holandesa. Remito, sobre todo, a las páginas de la 29 a 43 de su libro.

² En este sentido, Brading representa una postura radicalmente opuesta que parece negar la influencia del pensamiento francés en el movimiento independentista mexicano. Las ideas de los insurgentes se basan en una “mezcla idiosincrásica de la devoción mariana, de antiespañolismo y neoaztequismo”, una mezcla exitosa en su momento, pero “poco tenía que ofrecer a la construcción del nuevo México independiente” (Brading, 1980: 82), y agrego poco o nada debe a la filosofía ilustrada o revolucionaria francesas. Representa, según Brading, un camino que diverge de los movimientos sudamericanos que sí se orientan conscientemente hacia Francia.

³ Meyer publicó su análisis innovador de los registros migratorios en 1980, en la revista *Relaciones*. Los datos a la disposición del historiador franco mexicano siguen válidos, aunque investigaciones posteriores, como la de Chantal Cramaussel (2010), extendieron considerablemente su base estadística.

trata de la segunda colonia más numerosa en el país, después de la española, el número de franceses en el México decimonónico no rebasa los diez mil. Comenta Pérez Siller al respecto:

Aunque para una sociedad con casi siete millones y medio de habitantes diez mil franceses no eran gran cosa, su presencia tendrá un papel determinante en la construcción del nuevo país y en la creación de una sensibilidad moderna en todas las áreas (2014: 122).

No dudo de la veracidad de esta afirmación. Una colonia extranjera, pese a que es pequeña en cifras absolutas, de alguna u otra manera influye en el país que la hospeda, como “el otro” y “lo ominoso”, conceptos acuñados tanto por la psicología como por la filosofía y la teoría literaria. Sí me permito buscar la influencia cultural, ideológica y artística de Francia en México no sólo en la colonia de carne y hueso, sino también en los viajes trasatlánticos de libros e ideas que, mucho más que los movimientos migratorios, fueron capaces de producir la imagen de un México afrancesado.

La colonia francesa decimonónica se guía, en primer lugar, por motivos económicos, como el mismo Pérez Siller y varios historiadores mexicanos y franceses confirman.⁴ El casi mítico movimiento migratorio de los “barcelonnettes”, iniciado en 1821 por el viaje de los hermanos Jacques y Marc-Antoine Arnaud, puede figurar como prueba adicional: se emigra con el objetivo de escapar de una situación económica complicada, enriquecerse en México y regresar. La estancia en México deja sus huellas y el que regresa jamás es el mismo, como atestigua, entre muchos

⁴ En este contexto, remito al vol. III-IV de *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX* (2010), específicamente a las siguientes aportaciones: Chantal Cramaussel, “El perfil del migrante francés de mediados del siglo XIX”; Ariane Bruneton y Michel Papy, “Los pirinenses en México a mediados del siglo XIX”; Javier Pérez Siller, “Radiografía de franceses en las urbes mexicanas: tránsito del modelo virreinal al nacional”.

otros, Ambroise Duncasteig, quien, en 1851, se aburre en el pequeño Oléron y añora la vida multifacética en el lejano México (Pérez-Siller, 2014: 157). Sin embargo, el regreso es el objetivo principal de sus viajes. Se trata de hacer negocios, ganar dinero, de no sólo sobrevivir, sino de lograr un poco más. No cabe duda de que la colonia francesa decimonónica en México cumple con este objetivo; son migrantes exitosos, pero migrantes que poco participan en la vida política y cultural de su anfitrión, que sufren —para bien o para mal— las consecuencias de guerras civiles y pronunciamientos, pero se adaptan, ya que “hay que ganar dinero y regresar”.

No obstante, hay excepciones. La más destacada quizás sea René Masson, quien, entre 1849 y 1873 dirige *Le Trait d'Union*, periódico liberal que indudablemente pretende influir en el desarrollo político de México, difundir el pensamiento liberal francés. Sin embargo, y a pesar de que alcanzó a las élites políticas y culturales mexicanas, su difusión no justifica el juicio entusiasta de Jacqueline Covo, según la cual Masson y su periódico dieron acceso a México “al rango de las naciones ‘civilizadas’” (Pérez-Siller, 2014: 169).

El *journal* es longevo y varias cancelaciones de su aparición durante los gobiernos de Santa Anna y el Segundo Imperio Mexicano comprueban su carácter liberal y, en ocasiones, contestatario. Empero, Masson no representa el pensamiento francés más avanzado ni, mucho menos, tendencias jacobinas. Sus preocupaciones centrales giran alrededor del trato que la colonia francesa recibe en México,⁵ así como del futuro político de la nueva nación a la que constata inmadurez histórica e incapacidad para adoptar sistemas democráticos o republicanos. En 1857, en el contexto de una polémica con *La Nación*, Masson argumenta que las dictaduras no le

⁵ El 8 de mayo de 1850, Masson se queja del maltrato que la colonia francesa recibe de parte de la mayoría de la población mexicana, maltrato que es un claro reflejo de que incluso las clases instruidas “ont conservé, sous l’enveloppe trompeuse de la civilisation, les vieux instincts de la race sauvage et primitive” (Dasques, 1998: 83), ya que sólo el salvaje percibe como enemigo mortal al que no pertenece a su tribu (Dasques, 1998: 82).

gustan, pero que el caos político mexicano reclama por un hombre fuerte y un sistema autocrático: “[...] il ne s’agit pas de savoir si la dictature est une forme de gouvernement bonne ou mauvaise; mais bien si, dans les circonstances actuelles du Mexique, la dictature est justifiable, utile, indispensable” (Dasques, 1998: 161). Se trata de una pregunta retórica: México necesita la dictadura. El mismo año (1857), Masson defiende a Napoleón III y recomienda su estilo de gobierno, pues para él sólo un hombre con las características del emperador de los franceses podría estabilizar el país e imponer orden en México (Dasques, 1998: 177 y ss).

Masson, en varias ocasiones, afirma que su periódico no pretende influir en la política mexicana, que respeta la independencia ideológica de su anfitrión. Sin duda, son afirmaciones dictadas por necesidades legales y económicas. Masson, doblemente migrante como francés nacionalizado norteamericano y colono en México, sí pretende influir en las decisiones políticas de México. Sin embargo, el tenor de sus opiniones no es producto del pensamiento liberal avanzado de Francia, sino concuerda con una situación paradójica generada en las primeras décadas de un México independiente, situación que Erika Pani resumió convincentemente en *Para mexicanizar el Segundo Imperio*. La historiadora de El Colegio de México afirma que en el siglo XIX hay pocas diferencias entre liberales moderados y radicales, conservadores y clericales. Todos, según Pani, defendían las libertades individuales y anhelaban un país gobernable y estable. Se distinguían por diferentes definiciones de esta libertad y por posturas divergentes ante las obligaciones y derechos del pueblo, aunque ningún partido, dado el carácter elitista y minoritario de todos, confiaba en el pueblo a gobernar (Pani, 2001: 29 y ss). Cuando fracasan los intentos de garantizar cierta estabilidad política, surgen, en ambos bandos ideológicos, los anhelos por un hombre fuerte que pueda ordenar el caos: Santa Anna, un monarca europeo, Napoleón III, etcétera (Pani, 2001: 78). De esta manera, el liberal René Masson, con su defensa de Luis Napoleón y su convicción de que sólo una dictadura es capaz de garantizar estabilidad política y económica en México, figura, sin duda contra sus intenciones, como otro propagador de la intervención monárquica en

México, ni menos ni más influyente que los conservadores Gutiérrez Estrada o Juan N. Almonte.⁶

En resumen, la colonia francesa, social y económicamente exitosa, no es capaz de difundir (a pesar de René Masson, una excepción que confirma la regla), ni de interpretar o reinterpretar el pensamiento y los ideales de ilustración y revolución francesas para implantarlos en México. Esto no puede ser la tarea de los viajeros humanos, pero sí la de los de papel y tinta. Las autoridades represivas del Virreinato tardío habrían tenido un juego fácil si sólo de controlar a los migrantes se hubiera tratado.

La constelación descrita se encuentra vigente a partir de los últimos años de la Colonia. Carlos Herrejón Peredo sabe que las noticias de la Revolución Francesa llegan rápido a México, “a pesar de las barreras” (1991: 97). Se difunden igual de rápido, a pesar de numerosos intentos de satanizar el pensamiento revolucionario en sermones y panfletos (1991: 99). Los catecismos políticos antirrevolucionarios se convierten en catecismos republicanos. Los escritos de Rousseau, Voltaire y Montesquieu no dejan de entrar a México gracias a los barcos comerciales no controlados por la censura y vía las colonias anglosajonas vecinas (Torre, 1991: 155). Alrededor de 1810, según Ernesto de la Torre Villar, hay un grupo políticamente influyente muy bien informado sobre el desarrollo social y legal de la revolución, cuyas ideas integra suavizadas en la Constitución de Apatzingán de 1814. Anne Staples, por su parte, afirma que “era corriente la lectura de libros prohibidos entre ciertos círculos intelectuales [...]” (1991: 163), *libros*, se entiende, de procedencia francesa y revolucionaria. Ni siquiera el joven Lucas Alamán, conservador de nacimiento, escapó de esta moda, tuvo que justificarse por su posesión de ciertos libros ante las autoridades de una inquisición ya debilitada (Staples, 1991: 163).

⁶ David Brading respalda el análisis de Pani. Resume el problema principal de las décadas inestables después de la independencia de 1821 de la siguiente manera: “Frente a esta inclinación perpetua hacia un *statu quo* insatisfactorio muchos mexicanos buscaron un líder, un hombre elegido por la Providencia, que rescatara al país de su malestar” (99). Cabe agregar que entre estos “muchos mexicanos” se hallan representantes de todas las tendencias partidistas.

Repito, dudar de la influencia del pensamiento revolucionario francés en el desarrollo de una nación mexicana independiente sería absurdo. No obstante, afirmar que la revolución de 1789 y, sobre todo, la Declaración de los Derechos del Hombre casi generan la independencia política mexicana, es igualmente inaceptable.

SOBRE LIBERALES Y CONSERVADORES

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, las élites intelectuales y políticas mexicanas, liberales y conservadoras, republicanas y clericales, absorbieron el desarrollo y los postulados de pensamiento, historia y cultura franceses, aunque los interpretan y pretenden aplicarlos de maneras muy diferentes. Liberales y conservadores viajan o viven en Francia, algunos reciben su educación completa en París. No creo que, a más de siglo y medio de distancia, tengamos el derecho de dudar de las buenas intenciones de ambos bandos, aunque excepciones hay también en este contexto, por ejemplo, el *bon vivant* José Manuel Hidalgo Esnaurrizar.⁷ Tampoco es lícito, por otro lado, equiparar el modo de acercarse al pensamiento y a la cultura franceses de conservadores y liberales mexicanos. Las cartas que Melchor Ocampo escribe desde París a Ignacio Alas son un ejemplo inigualable de curiosidad y

⁷ Hidalgo Esnaurrizar figura, junto con Almonte y Gutiérrez Estrada, como uno de los promotores principales de un imperio mexicano en la corte de Napoleón III. El mexicano exiliado desde 1854 aprovecha sobre todo sus relaciones con Eugenia de Montijo. Sus motivos son, principalmente, de índole religiosa y personal. En ningún momento planea un regreso a un México gobernado por una monarquía, actitud que comparte con Gutiérrez Estrada, el más antiguo de los monárquicos mexicanos. El volumen *Un hombre de mundo escribe sus impresiones* (1960), que reúne las cartas de Hidalgo escritas desde París, da una imagen clara de la frivolidad y superficialidad de este mexicano aristocrático que vive un tipo de afrancesamiento cuya realización sería imposible en México. En *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto describe a “Pepe” Hidalgo como un mediocre con pretensiones de nobleza (2011: 319) e inadaptable a su patria (2011: 318).

apertura intelectuales, de respeto y admiración ante la cultura y los avances científicos y éticos ajenos. Sin embargo, Ocampo no olvida que la Francia decimonónica es una potencia expansiva, no puede olvidar los estragos de la Guerra de los Pasteles. Escribe sobre este primer intento francés de interferir directamente en asuntos mexicanos el 12 de noviembre de 1840 a raíz de la creación de “una medalla que conserve la memoria del triunfo de Ulúa”:

¡Sinvergüenza! Haber hecho una descarga de muchas balas y pocas horas contra unas paredes viejas, que tenían apenas un puñado de valientes, debería ruborizarlos antes que darles gana de eternizar en un monumento. Pero la posteridad es siempre justa: su juicio nos vengará (Pérez-Siller, 2014: 137s.).

Por otro lado, los testimonios conservadores, sobre todo los de los futuros arquitectos y colaboradores del tragicómico imperio de Maximiliano de Habsburgo, las ampulosas cartas de Gutiérrez Estrada, las intrigas de Juan Nepomuceno Almonte o, a través de las memorias de su viuda Concepción Lombardo, las quejas patrióticas ambiguas de Miguel Miramón, todas expresan en primer lugar una cosa: el miedo ante el pueblo a cuyo gobierno aspiran y, por ende, la necesidad de oprimir y callar los ideales de la revolución de 1789 y de la Declaración —más símbolos a estas alturas históricas que hechos vividos y actuados— ante este pueblo que aún no dispone de la madurez suficiente para digerirlos adecuadamente que, en otras palabras, representa el riesgo de repetir jacobinismo y terror en tierras mexicanas.⁸ El liberalismo de Masson y el conservadurismo mexicano se encuentran en este punto.

Como he expuesto en párrafos anteriores, Erika Pani está convencida de que liberales y conservadores pretenden y anhelan lo mismo: un México gobernable y administrable. Se diferencian “sólo” por lo que exigen del pueblo

⁸ Citar los documentos mencionados (Lombardo, Gutiérrez Estrada, Almonte, etc.) sería fútil y extendería este artículo al volumen de un libro. Remito, en primera instancia, a las valiosas memorias de la viuda de Miramón y a sus juicios sobre varios liberales mexicanos que ella desprecia como traidores, por ejemplo, los pasajes referentes al *sans-culotte* de Ignacio Manuel Altamirano.

que representan: los liberales, el sacrificio por los ideales patrióticos y revolucionarios; los conservadores, la pasividad política premiada por ciertas libertades comerciales y culturales (Pani, 2001: 30 y ss). Los liberales —según Pani— dosifican estratégicamente la difusión del pensamiento republicano y revolucionario para garantizar la abnegación patriótica del pueblo; los conservadores la anulan para poder contar con la pasividad popular y la opción de un gobierno oligárquico. 1789 en pequeñas dosis, por un lado; 1789 resguardado, por otro.

Traté de reconstruir, con la ayuda de Erika Pani, el uso estratégico que liberales y conservadores mexicanos hicieron de la Revolución francesa y sus ideales a lo largo de las décadas caóticas que siguen a la independencia política. Este uso (o abuso), sin embargo, no equivale a una verdadera evaluación o interpretación de la Revolución en México, sobre todo ante el trasfondo de las agresiones políticas francesas frente a México, cada vez más tangibles a partir de los años treinta del siglo XIX; no equivale, en otras palabras, a un afrancesamiento cultural o político de la joven nación México, ya que, con escasas excepciones, no implica el intento de una asimilación crítica y propositiva de los idearios franceses, sino la prolongación de los ideales religiosos y preservadores que, en su inicio, habían guiado al movimiento insurgente mexicano.

EL PADRE MIER Y EL LIBERALISMO CRISTIANO

Dicha postura se encuentra precisamente en uno de los padres y primeros promotores de la independencia mexicana, Fray Servando Teresa de Mier. En su *Memoria político-instructiva*, texto redactado en 1821 en Estados Unidos de América, Teresa de Mier efectúa una reevaluación de la Revolución francesa que es, en realidad, una adaptación a las necesidades y a la idiosincrasia mexicanas y, más importante aún, al desarrollo del movimiento independentista mexicano a partir del Grito de Dolores. A la revolución, así al fraile, le faltaba la religiosidad cristiana. Sin este elemento, el republicanismo se perverte, lo que ilustra con “los excesos cometidos por los franceses en tiempo de su república”. Según Teresa de Mier:

[...] se debieron, lo primero a la desmoralización que había introducido el filosofismo salido de Inglaterra, y que arrancó al pueblo el freno saludable de la religión. Lo segundo a la versatilidad suma de esa nación, que, por lo mismo decía Voltaire, necesita un amo. Y lo tercero a las intrigas y violencias de los realistas y los reyes, que irritaron al pueblo y lo embriagaron de furor (1821: 32).

Se trata de un texto tardío del fraile. Sin embargo, el mismo escepticismo ante los excesos de la revolución y el mismo antigalicismo se hallan desde su famoso y fatídico sermón guadalupano del 12 de diciembre de 1794. Este sermón es un texto hábilmente construido que pretende, ante todo, aniquilar la justificación religiosa de la conquista española. No era necesario evangelizar y redimir a los indígenas, dado que ya eran cristianos debido a la obra misionera de Santo Tomás.⁹ El anti-españolismo se prescribe como uno de los ingredientes principales del movimiento republicano mexicano, aunque este anti-españolismo no implica una orientación hacia Francia. Al contrario, hacia el final de su sermón, Fray Servando advierte:

Calmen, Señora, nuestros ruegos los severos rigores que han merecido nuestras culpas, especialmente ahora que los filisteos de Francia insultan y atacan al pueblo de Dios no permitas que triunfen ahora también, Arca verdadera, como allá por los pecados de los hijos de Helí, y quedes tú misma cautiva, porque no te darán éstos cuartel como los otros filisteos (1981: 254).

En este contexto, Francia, al inicio del movimiento independentista mexicano, sólo puede ejercer una influencia política, ideológica y cultural negativa. Muy lejos e imprevisible está aún el afrancesamiento del Porfiriato.

⁹ Remito a las cuatro proposiciones que inician el sermón de Fray Servando. Su propósito principal consiste en demostrar que mucho antes de la llegada española había existido una nación mexicana cristiana independiente que, a comienzos del siglo XIX, podía fungir como modelo para el nuevo México independiente, republicano y cristiano (Teresa de Mier, 1981: 238s.).

Con contadas excepciones (Ignacio Ramírez, el Nigromante), tampoco los liberales reformistas decimonónicos renuncian a agregar el elemento religioso cristiano que Mier había defendido contra las amenazas de ideas galas, cuando evalúan o tratan de adaptar la Revolución francesa en México.¹⁰ A partir de la Guerra de los Pasteles y, mucho más aún, a partir de las agresiones y exigencias abiertas de Napoleón III, existe adicionalmente la necesidad de compaginar los idearios ilustrado y revolucionario con la realidad francesa de la monarquía de Luis Felipe I, el imperio del pequeño Napoleón después. Este tipo de adaptación parece ser tarea fácil, lo que muestra la referencia anterior a las posturas de Melchor Ocampo: el pueblo francés sigue representando los ideales de libertad, igualdad y fraternidad; sus gobiernos los pervierten, pero no son capaces de anularlos definitivamente, de privar al pueblo francés de su espíritu revolucionario, solidario y empático cuasi-innato; es decir, una simple fórmula que opera aún en nuestros días: pueblo bueno, gobierno malo... Numerosos testimonios producidos a partir de 1861 parecen reforzar esta tesis. Sin embargo, me permito una duda acerca de su funcionalidad y, al mismo tiempo, formular la tesis que los acontecimientos de la intervención francesa sí generaron un cambio profundo en la evaluación mexicana de ilustración, pensamiento, revolución y cultura franceses. Sólo puedo recurrir a pocos ejemplos o pruebas. Espero que sean convincentes.

¹⁰ En “Liberal Patriotism and the Mexican Reforma”, David Brading demuestra que los términos *liberalismo* y *republicanismo* requieren, en el contexto del México decimonónico, de una cuidadosa reinterpretación. Con base en los estudios de J. G. A. Pocock, Brading propone que, desde los inicios de la independencia mexicana, los escritores e ideólogos liberales deberían llamarse republicanos, ya que su exigencia principal, en circunstancias históricas varias, es el sacrificio personal en aras de la patria, sacrificio que incluso anula los derechos y libertades individuales que forman el núcleo del pensamiento liberal. Según Brading, como consecuencia de esta reagrupación de valores, en México no se construye una nación, sino una patria. Un verdadero nacionalismo mexicano, entonces, surge apenas con la generación del Ateneo de la Juventud y de Vasconcelos. Sin embargo, para mis propósitos prefiero el uso común de los términos *liberal* y *liberalismo* justificado por su aceptación historiográfica. Sólo en ocasiones me permito la sustitución por *republicano* y *republicanismo*.

DOS NARRACIONES DE LA ACADEMIA DE SAN JUAN DE LETRÁN

El primer ejemplo proviene de la naciente literatura nacional mexicana, cuya agrupación inicial es la Academia de San Juan de Letrán. El grupo fundado en 1836 reunía “viejos” literatos insurgentes como Andrés Quintana Roo y jóvenes talentos nacidos en un México independizado como Guillermo Prieto o Ignacio Rodríguez Galván. Su obra poética y narrativa se difunde en revistas bien cuidadas, como *El Año Nuevo* (1837-1840) o *El Recreo de las Familias* (1837-1838).

Una comparación entre dos narraciones de representantes de la Academia será útil para poder rastrear cambios y transferencias producidos en un lapso temporal muy corto en la percepción política y cultural de España y Francia, cambios que estos literatos, jóvenes y maduros, tematizan y, en buena medida, generan en sus cuentos.

José María Lacunza escribe “Netzula” en 1832 y se publica en *El Año Nuevo* de 1837.¹¹ La narración persigue de manera ostentativa dos objetivos que se asemejan a los postulados del padre Mier y que pueden, además, confirmar las hipótesis de Brading y Pani sobre el carácter ideológico del México decimonónico:¹²

¹¹ La trayectoria política de Lacunza (1809-1869) es significativa. En su juventud colaboró en periódicos liberales como *El Siglo XIX* o *El Monitor Republicano*. Trabajó en la gestión del Tratado Guadalupe-Hidalgo y fue ministro de Hacienda bajo la presidencia de Benito Juárez. Sin embargo, aceptó el cargo de ministro de Estado que Maximiliano le había ofrecido. Este aparente oportunismo político caracterizó a varios liberales moderados, entre ellos Fernando Ramírez, uno de los colaboradores más activos y fieles del archiduque de Habsburgo. No es lícito, desde nuestra perspectiva, construir reproches. Quizás es más productivo y justo pensar que estos cambios de bandos se deben a la esperanza ilusoria que Brading y Pani encuentran en el siglo XIX mexicano, es decir, la idea de que un hombre fuerte arregle el caos y, en un caso ideal, se retire posteriormente de la escena política para dejar el campo a los partidos republicanos.

¹² Excluyo de mi análisis la faceta estética de los textos. La narrativa de la Academia de San Juan de Letrán forma parte, con pocas excepciones, de una literatura aún insegura de sus técnicas y procedimientos, titubeante en la selección de sus modelos que varían entre variantes lacrimógenas del romanticismo europeo y relatos históricos a la manera de los imitadores de Walter Scott.

1. Idealizar el pasado azteca de México para poder remitir a la existencia de una nación independiente antes de la llegada de los españoles.
2. Satanizar a España como nación inferior y falta de valores morales y civiles, cualidades que impiden su inclusión en el desarrollo de un nuevo México republicano.

Me limito a pocas citas que podrán ilustrar los procedimientos correspondientes de Lacunza. “Netzula” inicia con el siguiente párrafo:

Eran los últimos días de Moctezuma: el imperio volaba a su ruina, y la espada de los españoles hacía estremecer el trono del monarca; donde quiera se escuchaban sus victorias, y los hijos de América doblaban el cuello a la cadena de los conquistadores (Lacunza, 1998: 129).

Los anacrónicos “hijos de América” se defienden en vano contra la supremacía numérica de España y sus aliados, contra la superioridad de su armamento. Para los aztecas de Lacunza ya existe una patria a defender, se rigen y son medidos por el narrador con valores occidentales surgidos precisamente en el siglo XIX: patriotismo, nacionalismo, identificación no con una familia reinante, sino con el nombre de un país. El parlamento de Ox-feler, protagonista de una trágica confusión amorosa de parte de la heroína Netzula, no podría ser más claro al respecto. Se despide de Netzula, cuya identidad desconoce tanto como ella la suya, con estas palabras:

La patria me llama, no me detendré, linda virgen, tu memoria me seguirá a todas partes, y tu imagen vivirá siempre en mi corazón: volveré a verte cuando el fuego de los combates haya consumido al poderoso extranjero, cuando las aves del cielo celebren festín sobre el campo de su derrota (Lacunza, 1998: 137).

Se establece una clara jerarquía de valores: a la defensa de la patria cualquier otro interés se subordina, incluso el amor, la familia o la religión. Lacunza

formula una exigencia política de los futuros ideólogos y líderes liberales: el pueblo tiene una obligación suprema: el sacrificio por la patria, si ésta así lo exige. Sobre todo durante y poco después de la intervención francesa esta exigencia se manifestará una y otra vez en textos literarios, novelas y escenificaciones teatrales.¹³ En el sentido de las reflexiones de Brading, los partidos mexicanos (liberales y conservadores) no adaptan sistemas ideológicos europeos (ilustración francesa, romanticismo, jacobinismo, etc.), sino propagan un patriotismo de carácter sorprendentemente sencillo y práctico, cuyos fundamentos consisten en tres elementos ya preformulados por Teresa de Mier: unión, república y religión.

El postulado de una patria mexicana precolombina desemboca de manera lógica en el anti-españolismo omnipresente de “Netzula”. Aunque en varias ocasiones se otorga valentía y destreza militar a los soldados de Cortés, concesión necesaria para poder resaltar el propio valor, queda patente en la narración la inferioridad moral de los conquistadores. Netzula se resigna a un final deshonoroso cuando se cree en el poder de cuatro españoles. El pasaje justifica una cita extensa:

Ha salido ya de la montaña, y repentinamente se encuentra rodeada por cuatro soldados cuya lengua es ignorada de ella: no puede dudarlos, ha caído en manos de los españoles: conoce todo el horror de su desgracia, y se resigna al sufrimiento: todo lo ha perdido para siempre, sus padres, su patria y aun su amante. La memoria de la aflicción de su querida madre no es el menor de sus tormentos. Inclina la cabeza, derrama una lágrima, y marcha como la víctima al sacrificio del sol. // Pocos pasos ha caminado, y sus opresores han huido abandonándola sobre el campo solitario: la luz del oriente ilumina ya todos los objetos, y brilla sobre las armas y el plumaje del héroe de los jardines que se presenta a su lado (Lacunza, 1998: 145).

¹³ Traté de ilustrar esta construcción de un canon ético a través de la literatura teatral en mi ensayo “Las adaptaciones dramáticas del Segundo Imperio Mexicano en alemán y español antes de Werfel y Usigli” (2015).

Un solo guerrero mexicano es suficiente para que cuatro soldados españoles (muy posible armados) se den a la fuga. Sin embargo, importa más el catálogo de valores establecido en la escena: familia, patria, amor, fieltad a los padres. Se trata, sin duda, de una mezcla entre valores nacionalistas decimonónicos y valores cristianos que, a la vez, suavizan la delicada y arriesgada referencia a un culto pagano (“sacrificio del sol”). Los españoles, por su parte, son los destructores de estos valores, sus oponentes; en otras palabras, son seres apátridas. Se les niega rotundamente un papel en la construcción del México decimonónico, pues representan el concepto de enemigo contra el que hay que unirse.

Sólo dos años después de la publicación de “Netzula”, en “La procesión”, de Ignacio Rodríguez Galván,¹⁴ el enemigo es otro: Francia. La Guerra de los Pasteles entre México y Francia se declaró el 16 de abril de 1838 y terminó el 9 de marzo de 1839. Sin embargo, las hostilidades y, sobre todo, las exigencias injustificables de súbditos y diplomáticos franceses de indemnizaciones elevadas datan de años anteriores. No cabe duda de que “La procesión” reacciona ante las complicadas relaciones entre los dos países, no cabe duda tampoco de que el conflicto con España se relega a un segundo plano. En la superficie, “La procesión” es una historia de índole romántica construida sobre infantes perdidos y relaciones familiares inseguras, una historia que insinúa la posibilidad del incesto, uno de los grandes tabúes literarios con el que la novela gótica inglesa había especulado. No obstante, esta superficie estereotipada es sólo un disfraz narrativo que señala (mucho más que esconde) una intención claramente política: la de construir una imagen negativa de Francia, la de negarle de forma tajante el rol de modelo histórico.

La sátira de Rodríguez Galván se concentra, por un lado, en Le Braconier,¹⁵ por otro en don Santiago, un ciudadano ingenuo que imita cos-

¹⁴ Es posible que Rodríguez Galván haya redactado una primera versión de la narración en 1836. Se publicó, probablemente con adaptaciones a las realidades políticas, en *El Año Nuevo* de 1839.

¹⁵ No es difícil reconocer en el nombre Le Braconier un anagrama de “el cabrón ríe”.

tumbres francesas y sucumbe ante una gloria histórica vanidosa y falsa que Francia presume en México. Un comentario sarcástico escuchado por uno de los protagonistas en la calle ilustra la posición de Rodríguez Galván:

Si ustedes no fueran brutos, es decir, si ustedes hubieran nacido en Europa, principalmente en Francia o Italia, oírían lo que les cuento ahora como quien oye decir que llueve en agosto y hiela en diciembre. En aquellos países civilizados se acostumbra derribar, sin consideración ninguna, el obstáculo que se presente en el camino de la fortuna; pero como nosotros somos salvajes, siempre buscamos el camino recto, y no usamos jamás del veneno, cosa tan necesaria a un francés, como la espada a un español de los siglos medios, o como la reata a un campesino nuestro (1998: 308).

Queda patente el desprecio frente a las civilizaciones europeas en general, la francesa en lugar destacado. Además, queda patente también un aún tímido intento de reevaluar la posición de España en este contexto. México, en todo caso, se presenta como moralmente superior a Europa, se presenta como algo nuevo que está formándose en las décadas intranquilas que siguen a la independencia política. Incluso, el idioma le sirve a Rodríguez Galván para declarar el estatus de novedad. Evita consecuentemente el uso del *vosotros* en lugar del *ustedes*, una especificidad excepcional en la literatura mexicana decimonónica que muy pronto volvería a caer en desuso. Sin embargo, el joven narrador postula de esta manera el rango lingüístico especial de México.

No hay afrancesamiento. Al contrario, la influencia francesa de costumbres, ideas y logros históricos, se percibe como dañina porque se construye sobre apariencias y mentiras. El siguiente párrafo describe los interiores de la casa del afrancesado don Santiago. La burla que cae sobre el mexicano apantallado por el esplendor francés y el rechazo de este esplendor no podrían ser más claros:

Una preciosa alfombra cubría el pavimento, y las paredes color de rosa estaban adornadas con varios cuadros que representaban diversas batallas ga-

nadas por los franceses, y ni una que hubieran perdido: en todos los cuadros estaba repetida hasta el fastidio una figura redonda y chaparra, con levitón blanco y sombrero de tres vientos, de aire fanfarrón y con pretensiones de fantástico: ya se deja entender que este hombre era el italiano Napoleón. No había papirote dado por los franceses que no estuviera pintado allí; pero no lo estaban las muchas batallas en que han corrido vilmente; no lo estaban tampoco los hechos escandalosos y sin ejemplo que han hecho temblar de indignación al mundo, y que para perpetuo monumento de la degradación humana, nos lo presenta la historia de su sangrienta revolución y la de sus efímeras conquistas (Rodríguez, 1998: 310).

En 1839, ni la revolución de 1789, ni los logros civilizatorios franceses encuentran reconocimiento en México. Incluso, la figura más destacada de la historia francesa se incluye en la desmitificación practicada por Rodríguez Galván: el gran héroe francés no sólo es un impostor ridículo, chaparro y feo, sino adicionalmente se resalta que ni siquiera es francés. No se distingue entre el pensamiento ilustrado y los excesos de la revolución; no se diferencia entre los postulados políticos de liberales, jacobinos y republicanos; no se presentan matices, sino se trata de poner a la disposición de México un enemigo que muestre cómo no debe ser la nueva nación. Este enemigo es y será, en las décadas que siguen, Francia. Aún durante mucho tiempo lo que en México se percibe como arbitrariedades políticas, como un actuar violento, grosero e ignorante ofuscará las aportaciones de literatura y cultura francesas, ridiculizará al mismo tiempo la adaptación de modas y costumbres concebidas como frívolas por una parte de la élite social y cultural mexicana.

Sorprenden los cambios drásticos que se efectúan en el concepto de los que se consideran enemigo de la patria dentro de un lapso temporal muy reducido. Estos cambios no sólo reflejan acontecimientos históricos concretos, sino pueden ser interpretados como resultados de un proyecto patriótico realizado por los literatos de la Academia de San Juan de Letrán. Ambas narraciones se publicaron en *El Año Nuevo*, la revista que, sin duda, puede figurar como portavoz principal de la agrupación. Se trata de una publicación

anual muy cuidada. Celia Miranda Cárabes sabe que los textos a incluir fueron leídos y discutidos con anterioridad ante el pleno de la Academia,¹⁶ es decir, se les dio un peso especial que debía justificar su inclusión en una revista que equivalía a una antología de la producción de un año. No son criterios estéticos los que rigen la selección, sino claramente políticos y, en 1837, política equivalía a patriotismo:

Este es el primer volumen de una obra que deberá ser anual: ella, aun cuando estuviera desnuda de todo mérito, sería sin duda apreciable para los verdaderos mejicanos que aman de corazón a su país, por ser obra enteramente original de algunos de sus compatriotas; pues aunque este tomo comprende dos artículos en prosa traducidos, lo han sido también por sujetos mejicanos (*El Año Nuevo de 1837*, 1996: 189).

Los poemas y cuentos reunidos, en otras palabras, no pretenden ser obras de arte pulidas, pero sí textos que formen y eduquen a un pueblo apenas consciente de sí mismo. Son pocos textos publicados a lo largo de cuatro años,¹⁷ pero representan un conjunto que es un programa —más idiosincrásico que ideológico— para México.

La postulación de enemigos variables, la satanización de España primero y Francia después, se inscriben en este programa: no necesariamente reflejan el desarrollo histórico concreto, sino desde una perspectiva soberana proporcionan los elementos necesarios para armar la patria deseada. Desde esta perspectiva no puede haber afrancesamiento, dado que se trata de un proceso que opera con exclusiones, no con inclusiones.

¹⁶ Remito a su excelente “Estudio preliminar”(pp. 9-51) de *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*.

¹⁷ Los cuatro volúmenes suman un total de 930 páginas y 117 textos, poemas y narraciones en primer lugar. Los autores permanecen anónimos o firman con sus iniciales.

Treinta años después de la publicación de “La procesión”, Ignacio Manuel Altamirano edita *El Renacimiento*,¹⁸ la revista cultural que, por un lado, marca la independencia literaria del país, por otro pretende reconciliar a los partidos opuestos, incluir a liberales, conservadores, moderados, radicales y clericales en el proyecto ambicioso titulado Formación de cultura e idiosincrasia mexicanos. Sin embargo, no se intenta en ningún momento la reconciliación con Francia. Altamirano excluye el desarrollo literario francés de su revista: no hay textos ni referencias directas a Flaubert, los hermanos Goncourt y, por supuesto, tampoco a Baudelaire. Altamirano encarga a su alumno Justo Sierra el examen crítico de la literatura francesa. Las posturas que éste expresa en dos artículos extensos —“Los poetas” y “Victor Hugo”— son claras: sólo se rescata a los viejos valores romántico-liberales Hugo y Lamartine. Figuran algunos otros poetas románticos, Musset en primer lugar, cuyas extravagancias se perciben como pueriles, pero inofensivas. La poesía francesa moderna se rechaza globalmente (sin mencionar nombre de autor alguno) como decadente y pervertida, no apta para ser modelo de la mexicana.

No cabe duda de que los veinticinco años entre la primera y segunda intervención francesas en México habían vuelto a suavizar las relaciones entre ambos países. No cabe duda de que muchos intelectuales liberales y conservadores volvieron a admirar pasado, pensamiento y cultura franceses: mencioné el ejemplo de Melchor Ocampo y el afrancesamiento obvio de los Almonte, Gutiérrez Estrada y del frívolo Hidalgo Esnaurrizar. No obstante, con la intromisión orquestada por Napoleón III, mucho más agresiva y violenta que la Guerra de los Pasteles, es posible detectar un repensar de las relaciones entre ambos países, relaciones sobre todo de índole cultural e intelectual. Es natural que este repensar se lleve a cabo en los círculos liberales, que sean los opositores (muchos entre ellos

¹⁸ Hay una edición facsimilar preparada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyos datos incluyo en las referencias bibliográficas.

combatientes) a la intervención francesa quienes tengan que encargarse de esta tarea difícil: tratar de explicar por qué una nación admirada viola los derechos de sus admiradores.

¿CÓMO RECONCILIARSE CON FRANCIA?

Un ejemplo especialmente ilustrativo me parece ser José María Iglesias, el fiel acompañante y funcionario de Benito Juárez durante el gobierno itinerante. Iglesias publica mensualmente sus *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México* entre el 26 de abril de 1862 y el 31 de diciembre de 1865. Se trata de textos bien informados y siempre actualizados que muestran un conocimiento profundo no sólo de los acontecimientos militares y políticos en México, sino también de la escena geopolítica, europea muy en especial. Intercalados entre las revistas se encuentran comentarios extensos sobre las discusiones acerca de la intervención en el Cuerpo Legislativo Francés, comentarios que precisamente resaltan la buena voluntad del pueblo francés representado en primer lugar por el valor cívico de Jules Favre, así como subrayan el poder tiránico de Napoleón III, quien es el principal (si no único) traidor de los principios de la revolución francesa.

El 22 de abril de 1863, Iglesias apunta: “La voluntad del emperador es la única ley del país que fue cuna de los grandes principios de 1789. Bajo la mal puesta careta de instituciones liberales, asoma el rostro deforme de la dictadura” (2007: 235). La tesis, entonces, parece establecerse: pueblo bueno, gobernante malo. Sin embargo, hay un matiz que recorre casi todas las revistas del Secretario: México se presenta como el nuevo y verdadero portador y continuador de los ideales revolucionarios, retoma la estafeta de Francia.

Iglesias se ocupa, con muchos pormenores y con sorprendente conocimiento de causa, de las luchas independentistas en Polonia e Italia, incluso de los conflictos de una en México muy exótica Dinamarca con Prusia. No sólo se trata de una declaración de solidaridad, sino —también y más trascendental— de describir e imponer México como modelo y guía de todos

los movimientos libertadores: Polonia, Italia, Grecia, Dinamarca, incluso Argelia. Para Iglesias, México es “el baluarte contra el cual se estrelló una gigantesca conspiración contra los derechos y las libertades de la humanidad” (2007: 614).

Francia no sólo es el nuevo opresor, su pueblo ya no es capaz de representar y defender los ideales de antaño. El 31 de julio de 1864 expresa, de manera clara, sus dudas y su escepticismo acerca del potencial liberal de “la” Francia: “Veremos [así se dirige al pueblo francés] si sigue dándose por satisfecha con algunas mejoras materiales y una gloria militar nada envidiable por cierto, en cambio de la libertad de que se encuentra privada, ella que se llama la hija primogénita de la civilización moderna” (Iglesias, 2007: 506). Será la hija primogénita, insinúa Iglesias, pero ya no es la única, ni la más fiel.

En cuestiones bélicas, Iglesias opera con una clara polarización, nada sorprendente, por otro lado, en tiempos de guerra. Los soldados franceses son valientes si pierden una batalla contra las tropas republicanas, cobardes si ganan, y muchos son bárbaros y más salvajes que los soldados indígenas. Iglesias exagera el número de los desertores franceses que, en el momento de afiliarse a las tropas juaristas, recuperan su dignidad de verdaderos franceses fieles a los principios revolucionarios, pero esta Francia auténtica, la Francia de 1789, ahora se halla sobre un suelo mexicano que le concede exilio. Entonces, la distinción entre pueblo bueno y gobierno malo se relativa y México se eleva al rango de un nuevo guía civilizatorio que rescata y hereda los ideales revolucionarios de un pueblo francés en decadencia política y ética.

Tendencias similares se encuentran en la revista *La Chinaca*, que se publicó en Puebla entre la victoria del 5 de mayo de 1862 y el final del sitio, un año después. La edita y redacta la élite de los escritores liberales, Guillermo Prieto entre ellos. Fiel a su carácter satírico, *La Chinaca* caricaturiza a Francia y los franceses, opera con prejuicios nacionales y los genera. Sin embargo, persigue el mismo objetivo que las revistas de Iglesias: México se convierte en modelo a seguir para las luchas republicanas de todo el mundo. Se critica a Italia porque no se opone tajantemente al sistema monárquico, como sí lo hace México. El 5 de mayo se propaga como fecha memorable, como sím-

bolo universal; el general Ignacio Zaragoza adquiere rasgos heroicos, los de un mito universal. En el penúltimo número de la revista, Guillermo Prieto memoriza y celebra la victoria del 5 de mayo, universaliza, grandilocuente, la importancia de la fecha y reclama el liderazgo del nuevo mundo republicano y libre para México. El 5 de mayo:

[...] significa la glorificación de lo que está sobre toda fuerza, de lo que impera sobre todo dominio, de lo que es imperecedero como Dios mismo; significa la victoria de la justicia, la exaltación sublime del derecho de los pueblos sobre la iniquidad de los déspotas, la realización de uno de esos magníficos presentimientos de la alma humana, de que la razón es la señora del mundo (*La Chinaca*, 1, núm. 16).

Prieto otorga a México, como sólo pocos meses después Iglesias, el papel con el que había cumplido el pueblo francés, un pueblo ahora demasiado débil para deshacerse de un tirano. Prieto evoca a Dios, como la gran mayoría de sus correligionarios liberales, como el mismo Benito Juárez después de la toma de Querétaro. La exigencia de Teresa de Mier se cumple de esta manera: el liberalismo mexicano recupera los ideales revolucionarios, los reinterpreta y les agrega el cristianismo necesario para evitar el terror y el surgimiento de un nuevo dictador, no importa si Napoleón el Grande o Napoleón chico.

La tendencia descrita se prolonga después de la retirada de las tropas francesas y la caída del Imperio. El testimonio más elocuente es, sin duda, la carta que Justo Sierra dirige a Víctor Hugo el 20 de septiembre de 1870. Se trata de una respuesta cuasi oficial tardía a las misivas que Hugo había mandado en 1863 a los habitantes sitiados de Puebla, el 20 de junio de 1867 a Benito Juárez para expresar su admiración y pedir el indulto de Maximiliano de Habsburgo. Tres años después, a raíz de la derrota francesa contra Prusia, Sierra encuentra palabras de reconciliación expresadas en un tono paternalista. Francia y Prusia, así el joven Sierra, “son dos hermanas que forman el supremo monosílabo del progreso: luz” (Pérez-Siller, 2014: 227). Ahora les toca a las dos naciones europeas luchar contra la tiranía y

recuperar el ideario de la Revolución francesa. Sierra alecciona desde el lejano México, desde la periferia cultural: “Franceses y alemanes, las razas han muerto, solo quedan el sable y la libertad. Franceses, los días seculares del 93 se levantan como sombras miliarias en las etapas de la patria libre. Alma de Germania, ensánchate y rompe el hierro que te oprime” (Pérez-Siller, 2014: 229). Un poco antes: “Hermanos, es el momento de la prueba, es el momento de los bravos; es la hora de Dios. // La América os contempla” (Pérez-Siller, 2014: 229). La América que, gracias a México, pudo asimilar y reevaluar la revolución francesa: libertad, igualdad y república, pero no sin religión.

7. CONCLUSIONES Y PROPUESTA

Se hallan pruebas de la actitud descrita, de esta confianza histórica en sí mismo, aún después de 1870, en el ya mencionado *Trait d'Union*, en los escritos del Barón Gostkowski, en Sierra y en su maestro Altamirano. Sin embargo, el lerdismo y, sobre todo, la paulatina consolidación del régimen de Porfirio Díaz vuelven a diluir y restablecer la vieja jerarquía política y cultural, de la que el afrancesamiento de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX es reflejo claro, aunque se trate “sólo” de una adaptación muchas veces superficial de modas y estilos de vida y de una asimilación creativa de las tendencias literarias simbolistas y decadentistas de parte del modernismo mexicano.

No sé si la dilución de la convicción de ser el país que sucede a Francia en el liderazgo liberal constituye una oportunidad histórica perdida, no sé si Iglesias, Prieto, Sierra, Altamirano y otros, en ese lapso de diez años que abarca la intervención y el Imperio, construyeron un nuevo papel histórico e reinterpretaron el pensamiento, la revolución y la cultura francesas sobre fantasmas e imaginaciones. Sí estoy convencido, por otro lado, de que este desarrollo nos permite o exige repensar no sólo el afrancesamiento del siglo XIX mexicano, sino también de las relaciones históricas y actuales entre lo que arbitrariamente se establece como centro y periferia en política, cultura y pensamiento.

REFERENCIAS

Revistas

El Año Nuevo de 1837 (1996). Edición facsimilar. Estudio preliminar de Fernando Tola de Habich. México: UNAM. Los tomos II, III y IV se publicaron en 1994.

El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869) (1993). Edición facsimilar. Presentación de Huberto Batis. México: UNAM.

La Chinaca. Periódico escrito única y exclusivamente para el pueblo (2012). Edición facsimilar. Estudio introductorio de Vicente Quirarte. México: Siglo XXI Editores.

Bibliografía

ALBERRO, Solange, Alicia Hernández Chávez y Elías Trabulse (coords.) (1991). *La Revolución Francesa en México*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA).

BRADING, David (1980). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. Soledad Loeza Grave. México: Ediciones Era.

----- (1988). “Liberal Patriotism and the Mexican Reforma”, *Journal of Latin American Studies*, 20.1, 27-48.

GRAMAUSSEL, Chantal (2010). “El perfil del migrante francés de mediados del siglo XIX”. En Javier Pérez Siller y David Skerritt (coords.). *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, vol. III-IV. México: Editorial Eón / BUAP.

DASQUES, Françoise (sel.) (1998). *René Masson dans le Trait d'Union*. México: UNAM.

DYSERINCK, Hugo (1966). “Zum Problem der *images* und *mirages* und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft”, *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1.2, 107-120.

HERREJÓN PEREDO, Carlos (1991). “La Revolución Francesa en sermones y otros testimonios de México, 1791-1823” (pp. 97-111). En Solan-

- ge Alberro, Alicia Hernández Chávez y Elías Trabulse (coords.), *La Revolución Francesa en México*. México: El Colegio de México / CEMCA.
- HIDALGO Y ESNAURRÍZAR, José Manuel (1960). *Un hombre de mundo escribe sus impresiones. Cartas de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar. Ministro en París del Emperador Maximiliano*. Recopilación, prólogo y notas de Sofía Vereca de Bernal. México: Porrúa.
- IGLESIAS, José María (2007). *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*. México: Porrúa.
- KURZ, Andreas (2015). “Las adaptaciones dramáticas del Segundo Imperio Mexicano en alemán y español antes de Werfel y Usigli”. En Andreas Kurz (ed.), *Maximiliano I de México. Ensayos sobre la recepción literaria de un episodio histórico*. México: Eón / Universidad de Guanajuato.
- LACUNZA, José María (1998). “Netzula” (pp. 129-151). En Celia Miranda Cárabes (ed.), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM.
- LOMBARDO DE MIRAMÓN, Concepción (2011). *Memorias*. México: Porrúa.
- MEYER, Jean (1980). “Los franceses en México durante el siglo XIX”, *Relaciones* 1.2, 5-54.
- MIRANDA CÁRABES, Celia (ed.) (1998). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM.
- PANI, Erika (2001). *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. México: El Colegio de México / Instituto Mora.
- PÉREZ-SILLER, Javier (ed.) (2014). *Correspondencia México Francia. Fragmentos de una sensibilidad común*. México: Trilce Ediciones / CEMCA.
- PRIETO, Guillermo (2011). *Memorias de mis tiempos*. México: Porrúa.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio (1998). “La procesión” (pp. 299-330). En Celia Miranda Cárabes (ed.), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM.
- STAPLES, Anne (1991). “El rechazo a la revolución francesa” (pp. 161-171). En Alicia Hernández Chávez Solange Alberro y Elías Trabulse (coords.), *La Revolución Francesa en México*. México: El Colegio de México / CEMCA.

- TERESA DE MIER, Fray Servando (1821). *Memoria político-instructiva*. En Yale University Library Reprints. Lexington: 2013.
- (1981). *Obras completas I. El heterodoxo guadalupano*. Ed. Edmundo O’Gorman. México: UNAM.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1991). “La revolución francesa y su influencia en la constitución de Apatzingán de 1814” (pp. 155-161). En Solange Alberro, Alicia Hernández Chávez y Elías Trabulse (coords.), *La Revolución Francesa en México*. México: El Colegio de México / CEMCA.
- ZAVALA, Silvio (1991). “Tres acercamientos de la Ilustración francesa a nuestra historia” (pp. 9-47). En Solange Alberro, Alicia Hernández Chávez y Elías Trabulse (coords.), *La Revolución Francesa en México*. México: El Colegio de México / CEMCA.

ROSA Y BOURET: LIBREROS FRANCESES EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX¹

César Federico Macías Cervantes

El siglo XIX fue un periodo en que México vio ocurrir profundas transformaciones, empezando por su independencia. Las modificaciones políticas, económicas y sociales configuraron el rostro que la naciente nación tuvo hacia su segundo siglo de existencia.

Muchas páginas se han escrito sobre el siglo XIX mexicano, cuando encarnizadas luchas fueron libradas con el fin de implantar algún proyecto de nación: liberales contra conservadores, monarquistas contra republicanos y centralistas contra federalistas. No obstante, la lucha no fue librada solamente en los campos de batalla militar, hubo una lucha más larga que en momentos se convirtió en carrera obsesiva, con la cual se buscaba que México se integrara al mundo moderno.

¹ El presente texto tiene como base el artículo “Rosa y Bouret, enlace cultural entre Europa y México (La modernidad con la letra entra)”, publicado en la revista *Valenciana*, Nueva Época, núm. 1, enero-junio de 2008, pp. 203-235.

La modernidad, asumida como hecho histórico, se entiende como el resultado de una serie de factores que se conjugan para conformar, finalmente, una organización social donde sus individuos son, a la vez, producto y motor de cambio. Estoy refiriéndome a un fenómeno de la cultura occidental, y ello implicó para México procesos de transformación cultural fuertes y constantes contactos de hispanos y americanos en el siglo XVI. Se trató, efectivamente, de un largo proceso donde participaron varios actores en formas diversas. Los libreros fueron unos de estos actores. Las siguientes páginas estarán dedicadas a reflexionar sobre las actividades de Rosa y Bouret, dos casas de libreros europeos que se unieron para trabajar el mercado americano decimonónico.

LA MODERNIDAD

Antes señalé que la modernidad es un fenómeno netamente occidental, por lo que su foco de irradiación indudablemente es Europa, sitio donde se resumen múltiples culturas.

La discusión sobre lo que puede ser moderno y lo que ya no entra en esos lindes es amplia, y ese debate no será abordado aquí. Pero sí es útil definir, compartiendo parcialmente el planteamiento de Porfirio Miranda (1993), que el proceso modernizador se desenvuelve en diferentes ejes que pueden, en un momento dado, estar o no interconectados.

El primer eje que mencionaré es el técnico, mismo que implica al tecnológico. En el siglo XIX, la modernidad, en cuanto a técnica y tecnología se marcaba por el uso de la fuerza del vapor, el aprovechamiento de la energía eléctrica, de la astronomía, de la meteorología, de las ciencias químicas y físicas al servicio de las actividades económicas, tales como la agricultura, la ganadería, la minería, la silvicultura, el comercio, la industria, etcétera. Sin embargo, las ciencias también debían estar al servicio de la sociedad en lo que respecta a la medicina y a la salud, a la economía doméstica, etcétera.

El segundo eje es el económico, donde la modernidad es sinónimo de esquemas y mecanismos adecuados para el desarrollo de actividades eco-

nómicas a gran escala, donde los volúmenes de producción y comercio se cuentan por toneladas y millares, mientras que los tiempos de transacción, movimiento y producción de mercancías tienen que ser cada vez menores en aras de la mayor circulación de riqueza posible. La relación del eje económico con sistemas técnico y tecnológico adecuados, así como un sistema jurídico-administrativo expedito, es de indudable trascendencia para el planteamiento del sistema económico.

El tercer eje que debe considerarse es el jurídico-administrativo. Las sociedades y estados modernos requieren de un eficiente sistema administrativo-jurídico que le dé al Estado laico autoridad, certeza y eficiencia suficientes para poder guiar a poblaciones que demandan servicios de todo tipo. La organización del Estado en tres poderes que se interrelacionan fue un invento fundamental para encauzar a un nuevo tipo de sociedad en la que los grupos de poder y de presión se ampliaron.

Cabe señalar que en el caso del Estado mexicano del siglo XIX el principal problema no fue dar sinnúmero de disposiciones legales, ya que éstas sin más podían acatarse o no. La verdadera labor del Estado moderno estuvo en crear un principio de autoridad y poder aplicarlo.

El complemento al tema anterior se da en el eje de lo político, donde los principales inventos son la democracia y los derechos humanos, existentes al menos como postulados. Una sociedad con un sistema democrático —aunque sea solamente en el papel— implica la existencia, o bien, el desarrollo de la conciencia de ser ciudadano con derechos y obligaciones, donde emergen nuevos actores individuales y colectivos: liderazgos que guían a colectivos en un camino que se pretende llegue a la reivindicación de derechos. Para el caso mexicano del siglo XIX, quizá el resultado se palpa más en la insistencia sobre el hecho de existir obligaciones ciudadanas para con el Estado, principalmente a cambio de una garantía de legalidad y de paz, de orden.

El cuarto eje es el educativo. Con respecto a éste, se buscó el mejoramiento de los usos pedagógicos, al mismo tiempo que se pretendió desarrollar estructuras educativas estatales que abarcaran a un número cada vez mayor de personas. Tal política generó la necesidad de una gran cantidad

de profesores llenos de vocación y conocimientos. Esto dio pie al sistema de escuelas para formación de profesores.

El quinto eje es el intelectual. Allí se encuentran las diferentes posturas teórico-filosóficas que se asumen en cuanto a la vorágine de cambios que el hombre ve ocurrir a su alrededor. La búsqueda de un principio ordenador de los cambios y sus posibles explicaciones, en función a las distintas visiones que se tienen de la historia y su sentido, van a ser una de las características de las sociedades decimonónicas.

Desde luego, todos estos ejes, como lo decía líneas arriba, están enlazados, pero esto no significa que el movimiento en todos ellos se dé con la misma rapidez ni en los mismos sentidos. La complejidad de las relaciones entre los distintos ejes confluye en lo social, donde los efectos de la modernización alcanzan y afectan de diferentes maneras a los individuos que la componen.

LA MODERNIDAD EN MÉXICO

Hasta el siglo XVIII, el principal punto de contacto de los habitantes de la entonces Nueva España con Europa fue precisamente su metrópoli: España, lugar de donde se aprendieron un sinnúmero de usos y costumbres en ámbitos sociales, políticos, económicos, tecnológicos, etcétera. Esto no quiere decir que no se tenía conocimiento entre algunos americanos de las ideas que pensadores de naciones más allá de España pudieran tener.

No obstante, estos conocimientos estaban reducidos a un relativamente pequeño grupo de letrados que tenían acceso a textos llegados de Europa y que en algunos casos, incluso, podían establecer relaciones epistolares con sus guías europeos.²

Los liberales que pugnaron por la independencia de México y los ideólogos republicanos que defendieron su proyecto hasta con las armas du-

² Un buen ejemplo de ello es el que refirió Ignacio Osorio en *La luz imaginaria* (1993).

rante el siglo XIX eran parte de este pequeño grupo que accedió a las ideas modernizadoras y estaban convencidos de que en la lucha tendrían que empezar por ganar adeptos; así que un asunto fundamental seguramente se vio resumido en algunas preguntas: ¿cómo formar nuevos liberales modernizadores?, ¿cómo había entrado en su propio espíritu el ideal liberal?

Roger Chartier señala varias vías para la difusión de las ideas en la Francia del antiguo régimen, pero indudablemente todas están enlazadas a la vía escrita: libros, periódicos, libelos, carteles, etcétera (Chartier, 1993). ¿Los liberales mexicanos ilustrados del siglo XIX veían en la misma ilustración el camino para la emancipación intelectual, política y económica de México y sus habitantes? Sí, basta observar que a los gobiernos o políticos liberales de la Ciudad de México, Chihuahua, Puebla, Michoacán, Oaxaca, Zacatecas, entre otros, hicieron esfuerzos por establecer bibliotecas públicas en sus respectivos territorios desde la primera década de vida independiente de nuestro país (Lafuente, 1992). Ésta fue parte de la otra lucha que mencioné líneas atrás.

La creación y difusión de ideas a través de medios impresos estableció una serie de circuitos interesantes que se dieron entre el texto, el objeto para el texto y la práctica para apoderarse del texto:



Fuente: elaboración propia.

Como se puede observar, la práctica para apoderarse de la lectura tiene muchas formas, constituidas como los múltiples caminos que había para que se crearan los nuevos liberales. En el trayecto recorrido para llegar a la modernidad se encontraba una serie de procesos que involucraba el establecimiento de imprentas, editores, bibliotecas, libreros (distribuidores y vendedores), etcétera, además de la creación de escuelas y, en general, del control de la educación.

No se puede perder de vista que, en el proceso anterior, los liberales del siglo XIX encontraron varios y poderosos competidores, uno de ellos fue la Iglesia católica, no sólo por el poderío económico que ésta detentaba, sino porque entraba en juego el quién controlaba las almas y quién educaba al pueblo, de forma tal que los esfuerzos que los gobiernos liberales hacían también iban encaminados a modificar pautas de la educación y la cultura impresa. Ya mencioné algunos esfuerzos que se hicieron, en la primera década de la vida independiente de nuestro país, por establecer bibliotecas públicas, pero no sólo eso se hizo, también se apoyaron iniciativas para el establecimiento de un mayor número de imprentas, ya que antes de las luchas independentistas sólo se podían hacer impresos en las ciudades de México, Puebla, Guadalajara o Veracruz. De este modo, a instancias de los respectivos gobiernos, se fueron introduciendo imprentas en distintos estados: San Luis Potosí en 1813, Guerrero en 1821, Durango en 1822, Tabasco, Chihuahua y Colima en 1825 (Lafuente, 1992), Guanajuato en 1824, etcétera.

El esquema de los liberales para modificar al país dependía de la educación escolarizada, en la que un asunto fundamental era desarrollar la práctica de la lectura; sin embargo, los distintos gobiernos que hubo en México en aquel entonces no tuvieron la capacidad ni la posibilidad de encargarse de la educación de niños y jóvenes mexicanos, lo más que se logró fue que los gobiernos estatales dedicaran parte de sus recursos para el establecimiento de algunas escuelas de educación elemental y el fortalecimiento de los colegios estatales.

Las luchas y conflictos armados, como es ampliamente sabido, dieron al país una profunda inestabilidad política. Esto impidió a cualquier facción

desarrollar planes y proyectos de la índole que fueran. Sin embargo, con el triunfo liberal de 1867 ante monarquistas y franceses, se abrió un periodo de relativa estabilidad, en el que un grupo político por fin pudo desarrollar su proyecto de nación. Un partido de civiles y militares tomó el poder, y la preponderancia entre ellos la tenían los civiles ilustrados y modernizadores, así que era su oportunidad de poner manos a la obra. Para estos momentos, como bien lo indica Lafuente, “el fortalecimiento de las élites culturales, y su fe en la modernización, los llevó a pensar que la solución de los problemas del país radicaba en el poder mágico de la letra impresa como medio superior a los tradicionales para difundir conocimientos” (1992: 70).³ Se desarrolló, entonces, “una confianza casi incuestionable en el poder redentor de las letras, de la ciencia traída de Europa de la difusión de conocimiento por medio del libro o del periódico” (1992: 70).

Esta idea se reforzaría de diferentes maneras. El positivismo que arraigó en México en la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, propugnaba la difusión de la educación, elemento indispensable para que una sociedad civilizada disfrutara del orden y del progreso, de ahí que se diera impulso a la creación de las llamadas *escuelas normales*, bajo el concepto reformador de Enrique Rébsamen a partir del establecimiento de la Escuela Normal de Jalapa en 1885.

Por otra parte, la *pax* porfiriana se sentó con base en alianzas y concesiones; una de ellas era la otorgada a los grupos letrados para participar en el aparato administrativo en sus diferentes niveles, por tanto, la educación —el conocimiento del alfabeto, la posesión de cierto grado de educación escolar o la obtención de un título profesional— se convirtió realmente en una de las pocas posibilidades de ascenso social a fin de acercarse o incluso integrarse a algún grupo de élite, y así poder gozar y participar de lo que Valadés denominó el *poder del escribiente* (Valadés, 1977).

³ A fin de cuentas, los libros y otros impresos eran los medios por donde, a ellos mismos y en su momento, se les reveló la ilustración y la modernidad.

Es claro que los altos niveles de la política, tanto a nivel regional como nacional, estaban reservados para los miembros de las élites regionales previamente existentes que integraban el pacto político, económico y militar de la segunda mitad del siglo XIX. Ellos también tenían que ser personas cultas y preparadas, bien adoctrinadas en las tendencias liberales de la modernidad y conocedores de la gran cultura occidental en la que México ya estaba participando. ¿Cuáles fueron sus abrevaderos? ¿Dónde y cómo formaron su concepción de la realidad en función de la cual actuaron?

Los centros escolares, las cátedras y los gabinetes de lectura, aunque no fueron los únicos espacios donde se conformaron los imaginarios de la élite decimonónica, infiltraban a los jóvenes ideas que podrían definirse como propias para su formación moral e intelectual. Los que pudieron estudiaron en Europa, los que no, en los colegios y universidades que los acercaban a los conocimientos que adquirían sus afortunados compatriotas en el extranjero. De tal forma, los colegios de los diferentes estados federativos fueron equipados con gabinetes, laboratorios, observatorios, gimnasios y bibliotecas que les permitieran estar a la vanguardia educativa.

Francia en aquel entonces era el país que marcaba la pauta de la modernidad, al menos para el mundo de una tradición cultural latina, en arquitectura, en literatura, en el vestir y, en algunos casos, en ciencia y tecnología. Así que la élite gobernante (y los gobernados que aspiraban a ser como la élite gobernante) de nuestro país no se sustrajo a la influencia francesa para establecer un modo de “bien vivir”.

La abogacía, la medicina, la farmacología y diferentes modalidades de ingeniería, además del profesorado que se impartía en las escuelas normales, fueron las opciones profesionales que se ponderaban en el momento (Bazant, 1993).

Por otra parte, las bibliotecas donde las élites del siglo XIX estudiaron estuvieron nutridas de libros de origen francés, en francés y en español; si uno visita las bibliotecas Armando Olivares en Guanajuato, Lafragua en Puebla, “Del Agua” en Guadalajara —que es donde se encuentran las colecciones de los colegios de sus respectivos estados y que fueron importantes regiones

del Porfiriato— encontraremos que gran cantidad de los textos “adecuados” para la formación de los grupos de relevo eran traídos de Francia.

Desde luego, así como una golondrina no hace primavera, tres casos no nos permiten concluir que ésa era la generalidad observable en colegios, liceos e institutos que impartían educación profesional en los diferentes estados de la República. No obstante, otros estudios que tratan sobre la cultura decimonónica hacen hincapié en la fuerza que tuvo la influencia francesa (González, 1957).

LIBROS Y LIBREROS

Llego entonces al punto donde me encuentro con el objeto que transmite directamente las ideas de la modernidad: el libro; pero no sólo eso, sino al tema de donde se encuentra el libro. No hacía falta dar esta vuelta para mostrar que los libros se encuentran en las bibliotecas, pero sí para reflexionar sobre el hecho de que los libros que transmitían la modernidad se encontraban en las bibliotecas de los colegios de los estados y que eran de origen francés y que además eran los que podían conformar el bagaje cultural de los grupos que dirigían los destinos de nuestro país.

El hecho de que los libros fueran franceses me lleva a pensar no tanto en los autores como en los editores mexicanos y franceses, y me regresa a cuestiones relativas a la cultura de los impresos. ¿Por qué la mayor parte de los libros de las bibliotecas de escuelas superiores, hacia el final del siglo XIX, eran de origen francés? Las repuestas pueden estar en función de varios factores, que van desde la afinidad a la cultura latina (cuyo máximo exponente en el momento era Francia) hasta razones de tipo comercial, que implican la existencia de un centro productor y otro consumidor de textos.

La incursión de los editores franceses en el mercado de habla hispana no era cosa nueva en el siglo XIX; desde el siglo XVIII, a pesar del Tribunal del Santo Oficio, se dejó ver una intensa actividad por parte de quienes, venidos del norte de los Pirineos, se dedicaban a producir y mercar libros. Christian Péligrý, en su estudio sobre el mercado español para las librerías francesas, llama la atención

sobre la considerable cantidad de libreros de esa nacionalidad que ejercían su actividad en el mismo puerto de Cádiz (Chartier y Martin, 1990: 2-482).

Nuevamente se debe considerar el hecho de que no todos los libros que se producían en Francia representaban a la cultura francesa ni eran obra de autores galos. Sin embargo, salta a la vista el hecho de una tradición en la que editores y libreros franceses se dedicaban a reproducir y difundir los textos más importantes de las diferentes disciplinas del saber humano en sus diferentes corrientes y tendencias y que los hacían circular en lo que ya se podía ir identificando como Occidente.

Se puede ver que al acercarse a los asuntos culturales decimonónicos nos enfrentamos a la existencia de un mercado librero que implicó a editores encargados de producir los textos que llegarían a manos de los ávidos receptores de sus libros.

Como lo mencioné al inicio de este artículo, Rosa y Bouret es el nombre genérico que aplico a un par de grupos editoriales franceses del siglo XIX que finalmente se fusionaron. Ello hace a estos editores importantes para la comprensión de la historia de México en el siglo XIX es que son un eslabón primordial entre las culturas europea y mexicana de esa época, dado que dichos editores publicaron en español obras de todo género.

Los datos hasta ahora recabados me permiten afirmar que casi todas las bibliotecas particulares de Guanajuato durante el Porfiriato, así como la biblioteca del Colegio del Estado de Guanajuato tenían libros de este grupo editorial. Dada la aceptación que tenían tales libros, podemos pensar que las bibliotecas del resto del país contaban con ellos, o al menos en la zona centro y occidente del país, ya que el Colegio de Artes y Oficios de Guadalajara también albergaba obras de esta casa editora (AHEJ IP-2-900 GUA/2386 fjs 8,9,21 y 22) y Ramiro Lafuente hace alusión a los libros de Bouret como parte importante de los textos que circulaban en el México decimonónico (1992: 62).

Es sabido que al antiguo Colegio del Estado, así como a los liceos e institutos y de educación superior, asistían los hijos de integrantes de las élites económicas, políticas y culturales de la región, donde se formaban precisamente para ser los sucesores de sus padres en los puestos directivos de la política y

economía regionales (igual sucedía en otras regiones del centro del país). Por consecuencia, los libros de esta casa editorial eran leídos por dichas élites en tanto varios de ellos eran libros de texto, siendo factible que los mensajes contenidos en sus páginas fueran captados y hayan influido en su pensamiento.⁴

Definitivamente, la historia de la editorial se enlaza con la historia del libro, la cual sirve para “comprender la producción, transmisión y recepción de textos” (Chartier, 1993: 9), ampliando entonces nuestro panorama sobre los procesos de aceptación de elementos culturales europeos (afrancesamiento principalmente), punto fundamental en el estudio de nuestra historia.

HISTORIA DEL GRUPO EDITORIAL

Por su notoria importancia en el mercado librero, autores en México y Francia han estudiado a una o ambas casas editoriales, entre ellos tenemos a Jean François Botrel (1997) y Laura Suárez (2003, 2009, 2011).

Ahora bien, es de notar que entre los datos aportados por estos autores existen algunas discrepancias respecto a cómo fue la trayectoria de ambos editores y su fusión. Igualmente, una fuente primaria importante han sido los datos consignados en los propios libros que Rosa y Bouret publicaron y también en lo que señalan los tres autores existen discrepancias respecto a las evidencias bibliográficas.

Importa destacar lo anterior porque los datos que a continuación se presentan son tomados, en su mayor parte, de los libros que publicaban ellos mismos, como fuente primaria, y se complementa con datos de los autores referidos como fuentes secundarias.

La casa editorial de Rosa y Bouret se formó con la fusión de la Casa de Rosa y la Librería de Bouret, ambas francesas y participantes de la edición de libros en español para su exportación a los países latinoamericanos.

⁴ Es factible, mas no podemos afirmarlo, que forzosamente hayan sido leídos.

Posteriormente se instalaron en nuestro país para ocuparse de manera directa de su creciente mercado mexicano. La etapa en la que publicaron como Rosa y Bouret fue en realidad breve. Quizá son más conocidas las obras aparecidas con el sello de la Viuda de C. Bouret y están, desde luego, también las obras publicadas únicamente por Rosa o sólo por Bouret.

La papelería que usaba la “Librería de la Vda. de Ch. Bouret” en la segunda década del siglo xx en México indica: “Casa fundada en 1820” (Almada, 2017); los datos que se han recabado tanto de Rosa como de Bouret no coinciden con referida fecha.

El libro más antiguo que he encontrado de esta editorial en la Biblioteca Armando Olivares de la Universidad de Guanajuato⁵ fue producto de las labores de la Casa de Rosa. Se trata de una edición del *Ensayo político* de Alejandro von Humboldt correspondiente a 1822.⁶

Sin embargo, la actividad de Frédéric Rosa como editor es más antigua. Según Jean-François Botrel, este personaje del que durante buen tiempo, al conocer sólo el apellido, pensé podría ser algún liberal español emigrado a Francia, en realidad era de Wissembourg, población de la zona del Bajo Rin. Encuadernador de oficio, Rosa obtuvo su licencia para ejercer como librero (editor y comerciante) en 1819, aunque de hecho estuvo ejerciendo esta actividad desde que el siglo xix dio inicio (Botrel, 1997).

Para el periodo correspondiente a la primera mitad del siglo xix he encontrado algunos cambios en cuanto a la designación de la editorial: Casa de Rosa y Cía, Libreros (1825); Casa de Rosa, Librero (1828) y Librería de Rosa (1828 y 1841). Por las designaciones del negocio bien podría pensarse que en un primer momento, bajo la autorización obtenida por Rosa, se

⁵ En dicho repositorio se encuentra el fondo antiguo de la universidad, pero al fondo que específicamente se adquirió para las cátedras allí impartidas se agregaron donaciones y adquisiciones diversas de varios guanajuatenses del siglo xix y principios del siglo xx.

⁶ Cuando no se haga otra indicación, las fechas y demás datos que apunto los he tomado de los pies de imprenta y colofones de los propios libros, casi todos se encuentran en la Biblioteca Armando Olivares.

ampararon varios socios y así laboraron durante algunos años, tal vez los suficientes para que Frédéric Rosa se viera fortalecido en lo financiero y así poder incursionar él solo por el mundo del comercio de libros. Pero también tal vez la inclusión del término librerías, así en plural, únicamente se deba a que en los primeros años tras su autorización para ejercer, que coinciden con las fechas en las que casi todos los países hispanoamericanos alcanzaban su independencia política, su hijo mayor —también llamado Frédéric— incursionó por tierras americanas en labores comerciales, logrando el éxito al presentar obras que ya contaban con bastante difusión (Botrel, 1997). Al parecer, Rosa hijo fue quien se asoció con Bouret.

La primera aparición de los Bouret en los pies de imprenta la tenemos para 1847, con un libro de texto titulado *Autores selectos de la más pura latinidad*; este libro ya había aparecido anteriormente bajo el nombre de otros editores (Lecointe, 1835; Librería de Rosa, 1844) y en esta ocasión lo editó la Librería de A. Bouret y Morel. Sin embargo, Adolphe Emeri Bouret, quien había nacido en Orleans en 1816 (tan sólo unos años antes de que Rosa obtuviera su licencia), ya conocía del mundo del libro —y en especial del libro que se exportaba a los países hispano parlantes— ya que trabajó como comisionado en la “Antigua casa de librería española de los señores Lecointe y Lasperre”. Sin embargo, su licencia la obtuvo hasta más tarde, cuando ya tenía algunos años de trabajar en sociedad con Frédéric Rosa, en 1852 (Botrel, 1997).

No es segura la fecha de cuando estos dos personajes empezaron a laborar en asociación, Botrel indica que fue hacia 1844; sin embargo, de ser así, ¿por qué aquel ejemplar de los *Autores selectos* de 1847 aparece bajo el nombre de A. Bouret y Morel y no bajo el de Rosa y Bouret? Tomaría entonces mayor coherencia la indicación de Fontaine en el sentido de que tal asociación se dio hasta 1850.

Sin embargo, antes de 1850 ya encontramos asociados a los editores que nos interesan, al publicar un libro titulado *Catecismo de Retórica*, de José de Urcullu y bajo el auspicio de la Librería de Rosa, Bouret y Cía, en 1849. Tiempo después, en 1855, aparecen los libros que editan con el nombre

de Librería de Rosa y Bouret, aunque es de esperarse que tal razón social la emplearan desde 1852, cuando a Bouret se le concedió la autorización correspondiente.

Para 1865 empezaron a aparecer nuevamente libros editados a nombre de A. Bouret. Al parecer, el primer ejemplar de esta nueva etapa es una obra llamada *Retratos de mujeres*. En una edición del mencionado libro correspondiente a la Agencia Literaria Internacional, cuya sede es Madrid, aparece una nota que dice: “Cinco ediciones se han hecho de esta obra. La primera y la segunda en Madrid en los años 1863 y 1864; la tercera, la cuarta y la quinta en París por la casa editorial de A. Bouret, con destino a los estados de América”. En 1870 aún no se disolvía la sociedad entre la Casa de Rosa y los Bouret, ya que para entonces todavía contaban con un depósito de libros en Madrid (Botrel, 1997).

En 1873 salió a la venta *Leyendas íntimas*, de Julio Nombella, autor que trabajaba con la Librería de Rosa y Bouret, pero en esa ocasión fue editada su obra por A. Bouret e Hijo. Tenemos pues que ya para entonces había entrado en escena “C” o “Ch” (Charles) Bouret, quien fue el heredero de la casa Bouret. Los libros editados en México a fines del siglo XIX aparecen bajo el nombre de Librería de C. Bouret después de 1889, o el de su viuda, después de 1898.

Anne Faustine Esnault fue la persona que en el mundo editorial se conoció como la Viuda de Ch. Bouret. Ella estuvo editando libros desde 1889, y se dice que hasta 1923, cuando “el libro francés compró la librería Bouret para un grupo de editores franceses con sede en París y capital francés” (Lagunilla, 1973: 130). Sin embargo, una vez más, los libros nos muestran una realidad diferente, ya que *Geografía Universal*, de José Manuel Royo, apareció en 1929, bajo el sello de la librería de Ch. Bouret y de Arístides Royo.⁷

Los Rosa, los Bouret y la Viuda de Bouret terminaron formando una continuidad histórica en torno a un fenómeno de gran relevancia: la difusión

⁷ A menos de que se tratara de una publicación que usara el prestigiado nombre de la editorial, aunque ésta ya no existiera.

de textos de autores europeos y americanos entre el público lector de habla hispana, principalmente el de México. Nunca dejaron de tener su centro de operaciones en la vieja “ciudad luz”, aunque algunas ediciones se hicieran coordinadas desde las ciudades de París y México, incluso en algún momento desde Guadalajara, Jalisco.

A partir de los datos de los pies de imprenta de los libros hasta ahora consultados de los editores en cuestión elaboré el siguiente cuadro, anotando las diferentes direcciones que llegan a aparecer en ellos, la intención es que se pueda formular rápidamente una idea de la configuración de la sociedad editorial y su desenvolvimiento espacial a través del tiempo.

FECHA	RAZÓN SOCIAL	DIRECCIÓN (LOS DATOS ENTRE PARÉNTESIS YO LOS HE AGREGADO)
1822	Casa de Rosa	Gran patio del palacio real y calle de Montpensier (París)
1825	Rosa y Cía librereros	Chartres 12; Bruselas, calle de la Magdalena (¿París?)
1828	Librería de Rosa	Calle del arrabal de Montmartre 6 (¿París?)
1863	Rosa y Bouret	Marais Saint-Germain 23 (¿París?)
1865	Librería de Rosa y Bouret	Visconti 23 (París)
1874	Librería de A. Bouret e hijo	Calle de Visconti 23 (París)
1889	Librería de C. Bouret	Cinco de mayo N. 14 (México)
1898	Librería de la Vda. de Ch. Bouret	Rue de Visconti 23 (París) / Cinco de mayo 14 (México)
1903	Librería de la Vda. de Ch. Bouret	Visconti 23 (París)/ Cinco de mayo 14 (México)/ Colón 4 (Guadalajara)
1910	Librería de la Vda. de Ch. Bouret	Av. Cinco de mayo 45 (México)

De lo anotado en el cuadro se pueden destacar los siguientes puntos:

- Las editoriales que conformaron este grupo, como mencioné, trabajaron independientemente durante la primera mitad del siglo XIX, pero llama la atención que aún después de realizar trabajo en conjunto se efectuaron algunas ediciones sin que hubiera participación de ambos, como en 1874, ¿cuál pudo ser la razón?
- Tras la fusión de las dos editoriales se les puede ubicar, a lo largo de más de medio siglo, en París, en una misma dirección. Esto nos habla de cierta estabilidad de la que antes se carecía.
- Aunque desde la primera noticia que tengo de ellos sus ediciones son en español (1822) y sus libros ya eran distribuidos en México, fue hasta 1889 cuando se dio el primer libro editado en México; por cierto, sólo a nombre de C. Bouret, y apareciendo sólo la Ciudad de México como centro de edición. ¿Esto será indicador de cierta independencia con respecto al núcleo de Rosa y Bouret?
- La viuda de C. Bouret apareció “en escena” a finales del siglo XIX, al tiempo que resurgen las ediciones París / México de este grupo editorial, anotando las viejas direcciones de Visconti y Cinco de Mayo, respectivamente. Ello es un indicio de que las relaciones nunca se rompieron.
- La Viuda de Bouret debió aplicar un plan de expansión, ya que a los pocos años hay ediciones París / México / Guadalajara, aunque esta última ciudad no dura mucho tiempo en los pies de imprenta.

Una cosa que no se puede dejar de lado es que los impresores que trabajaron con Rosa y Bouret fueron, según lo que se observa en los colofones de los libros, franceses, belgas, ingleses, alemanes y mexicanos. A lo largo del siglo que dura editando este grupo se pueden observar los nombres de los siguientes tipógrafos e impresores (con sus respectivas direcciones cuando es posible): Imprenta Moreau, París; J. Mac Carthy; Imprenta de Marlin, Ver-

salles; Imprenta y Fundería de Everat, calle del Cadrante, París; Schneider y Lagrand, calle de Erfurth; Imprenta J. Claye y Cíe., París; Imprenta de Walder, París; Imprenta de Roblot, Besanzon; Simon Raçon y Comp., Rua de Erfurth; M. y P. E. Charaire, Sceaux; Imprenta de la Vda. de Ch. Bouret, París; Imprenta Francesa, Jardín Carlos Pacheco 1 y 3, México.

Creo que la razón para los cambios de un tipógrafo a otro se debe, en primer término, a cuestiones meramente comerciales, ya que tampoco se observa que los cambios sean definitivos, sino que se encuentran casos donde en un mismo año se ocupa a más de una imprenta o casos en que una imprenta se deja durante una temporada para volver con ella un par de años después.

Hay autores, como Fernando Rodríguez, que afirman que los Bouret llegaron a México en 1819 (Rodríguez, 1992); no obstante, como señalé, existen varios elementos que me hacen dudar sobre la veracidad de tal afirmación. En primer lugar, está el hecho de que todos los libros de la casa de Rosa y de los Bouret estén editados en París durante gran parte del siglo XIX y que sea sólo hasta las últimas décadas de ese siglo cuando aparezcan los libros editados en México, lo mismo se puede decir de los tipógrafos a cargo de la impresión.

Por otra parte, los mismos autores que apuntan que los Bouret se encontraban en México desde la segunda década del siglo XIX señalan que el señor Agustín Mase, dueño de la Librería Mexicana ubicada en el Portal de Mercaderes y Agustinos, era “representante de la Casa de Rosa y Bouret de París” (Rodríguez, 1992: 184). ¿Qué quiere decir esto?, ¿acaso los Bouret, radicando en México, tenían un negocio en París, pero quien representaba ese negocio en México era otra persona y no ellos mismos?

Un elemento más que no me permite aceptar que los Bouret se encontraran en México desde etapas tan tempranas del siglo decimonono es la anotación impresa en un libro de la década de 1860 y que ya cité líneas arriba: “Cinco ediciones se han hecho de esta obra. La primera y la segunda en Madrid en los años 1863 y 1864; la tercera, la cuarta y la quinta en París por la casa editorial de A. Bouret, con destino a los estados de América”. Es decir, para esas fechas todavía A. Bouret hacía sus ediciones en París y las exportaba a América.

Sin embargo, para las últimas dos décadas de ese siglo las cosas ya son diferentes, ya se encuentran datos firmes del establecimiento de la librería de C. Bouret en México, pero ya no aparece el otro nombre, el de Rosa, y las ediciones sólo tienen como sitio a la Ciudad de México; el *Directorio General de la Ciudad de México* de 1896-1897, de Ruhland, anota entre los libreros y editores a Carlos Bouret y como socios gerentes de la Casa Carlos Bouret a Gustavo y Paoul Mille. Parece ser que fue él, Carlos (o Charles) Bouret, quien llegó en persona a México, para abrir directamente las puertas de este grupo editorial en nuestro país.

No creo que tras la llegada de C. Bouret a México la asociación con la casa de Rosa hubiera terminado, en todo caso se concentró la edición bajo un sólo nombre. Esto lo sugiero en virtud de que ya no se encuentran libros de Rosa y Bouret como tales después de la aparición de los libros de C. Bouret, y las ediciones París / México surgen sólo tras la muerte de Carlos Bouret, pero se mantienen tanto la dirección que ostentaban los libros editados a nombre de Bouret en México (Cinco de mayo 14) como la ya antigua dirección de Rosa y Bouret en París (Visconti 23). Así, pues, la viuda de Bouret continuó durante un poco más de dos décadas la tradición editorial de la asociación de Rosa y Bouret.

Sobre los ritmos de expansión de la red de distribuidores que Bouret tejió por el país es realmente poco lo que puedo decir; he encontrado algunos libros de esta editorial con el sello de expendio de diferentes librerías y papelerías, pero esto no quiere decir que todas ellas hayan sido parte de un esquema formal de sucursales; de lo que tengo un dato un poco más preciso es de la existencia de una librería de Carlos Bouret en Guanajuato, por lo menos de 1890 y 1891.

Se está, entonces, ante una editorial que publicó parte de los textos requeridos y aceptados en los proyectos de modernización del país planteados por los liberales positivistas del Porfiriato y que conlleva otro fenómeno: la creación o la existencia de un mercado librero lo suficientemente grande para generar actividades productivas con el fin específico de la exportación, tal como lo hacían Rosa y Bouret desde París hacia México.

Ello abre un panorama más amplio dentro del circuito de producción y difusión de textos, ése que envolvió la integración de México a la modernidad de Occidente. Me encuentro ante dos de las editoriales que pusieron en circulación los textos “adecuados” para la formación de las entonces nuevas generaciones de dirigentes. También me coloqué de frente a las condiciones de creación de mercado (en un primer momento impulsado por el mismo gobierno) y al desarrollo de este mercado, no sólo en términos económicos, sino de relaciones entre distribución y consumo.

TIPO DE LIBROS PUBLICADOS: CIFRAS Y TEMAS

Los análisis derivados de observar la producción editorial pueden darse en diferentes sentidos, pero quiero referirme, en un primer momento, a los datos e inferencias que he podido formular a partir de la comparación del porcentaje de textos existentes por área temática en dos fechas diferentes: 1889 y 1912, así como las cifras absolutas de los mismos momentos. Observemos los datos en la siguiente tabla.

ÁREA TEMÁTICA*	NÚM. DE TÍTULOS 1889	NÚM. DE TÍTULOS 1912	INCREMENTO
Ouvrages divers	3947	0	
Médecine	1800	0	
Droit, jurisprudence, économie Politique	955	0	
Religión	865	0	
Novelas, literatura	733	1466	100%

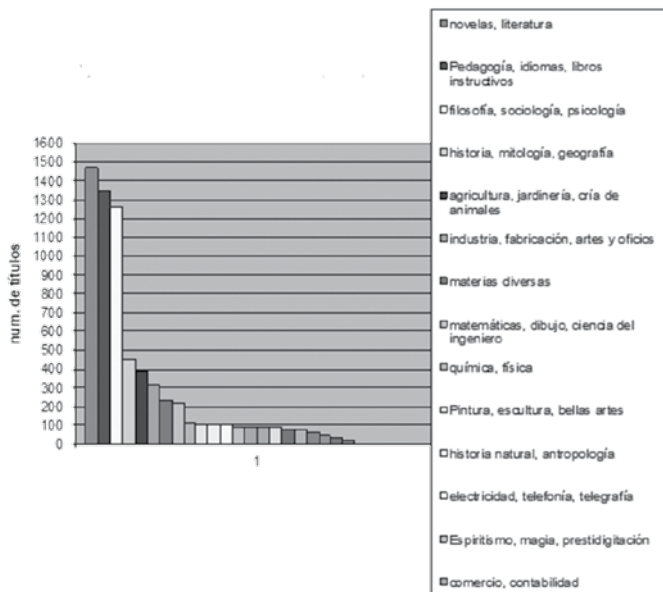
* Los rubros se anotan tal cual aparecen en los catálogos. El de 1889 presenta rubros en francés y para el de 1912 estos desaparecieron.

Medicina	415	0	
Pedagogía, idiomas, libros instructivos	385	1347	249.87%
Derecho, jurisprudencia	343	0	
Historia, mitología, geografía	280	452	61.42%
Industria, fabricación, artes y oficios	154	317	105.84%
Agricultura, jardinería, cría de animales	143	387	170.62%
Filosofía, sociología, psicología	125	1264	911.20%
Pintura, escultura, bellas artes	78	108	38.46%
Matemáticas, dibujo, ciencia del ingeniero	75	212	182.66%
Historia natural, antropología	49	107	118.36%
Espiritismo, magia, prestidigitación	42	98	133.33%
Química, física	35	110	214.28%
Arte militar, marina	34	75	120.58%
Comercio, contabilidad	26	95	265.38%
Materias diversas	21	239	1038%
Mineralogía, metalurgia, geología	20	51	155%
Astronomía, cosmografía	20	64	220%
Mecánica, máquinas	15	91	506.66%
Arquitectura, construcción, caminos de hierro	14	72	414.28%
Gimnasia, equitación, juegos	8	94	1075%
Electricidad, telefonía, telegrafía	6	105	1650%
Fotografía	3	33	1000%
Aviación	0	18	1800%
TOTALES	10591	6805	

Se puede observar lo siguiente:

1. La parte francesa, que en 1889 ocupó aproximadamente dos terceras partes del catálogo, desapareció en el de 1912, quedando sola la sección en español, sin embargo, hay que advertir que en 1889 el catálogo incluía referencias de 10,591 obras, mientras que el de 1912 tan sólo de 6,805.
2. Igual que con la parte francesa, para 1912 han desaparecido del catálogo las secciones que en 1889 se ocupaban de las áreas de medicina, derecho y religión.
3. Hay un aumento general de publicaciones en todas las áreas del conocimiento que en 1889 aparecían como “diversos”; incluso, para 1912 aparecen nuevas áreas temáticas, que están acordes con las innovaciones científicas y tecnológicas vistas en el país por la época, tal es el caso de la aviación, mientras que hay otras que en 1889 no existían como áreas temáticas, aunque ya se incluía un pequeño número de títulos, éste es el caso de electricidad, telegrafía y telefonía, fotografía; gimnasia y juegos; matemáticas, mecánica y máquinas.
4. Las áreas que tienen un mayor crecimiento porcentual son, en orden de mayor a menor, aviación; electricidad, telefonía y telegrafía; gimnasia; diversas y fotografía, todas con incrementos que iban del 1000% en adelante; no obstante las cifras absolutas de estos ramos del conocimiento no eran muy significativas dentro del conjunto del catálogo, tal como lo podemos apreciar en la gráfica 1, que nos indica el total de títulos por materia para 1912.

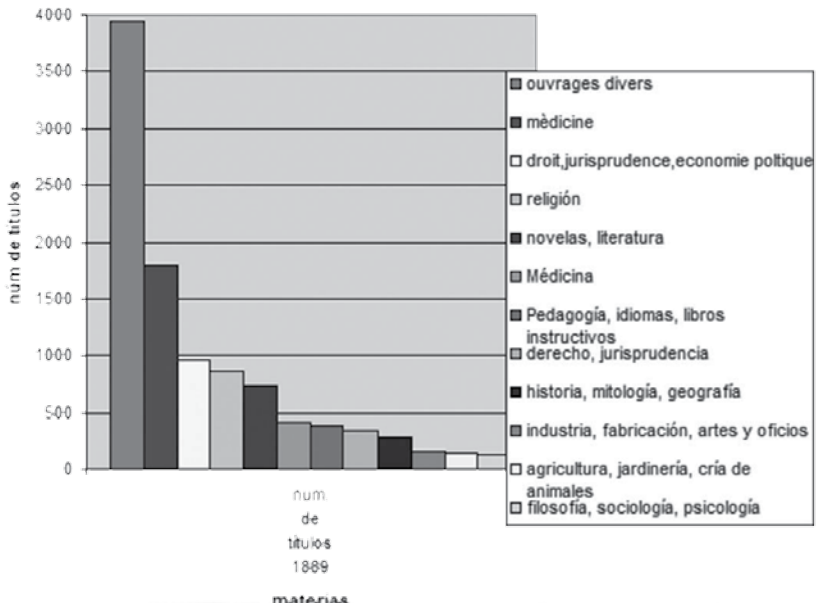
GRÁFICA 1. TOTAL DE TÍTULOS POR MATERIA EN 1912



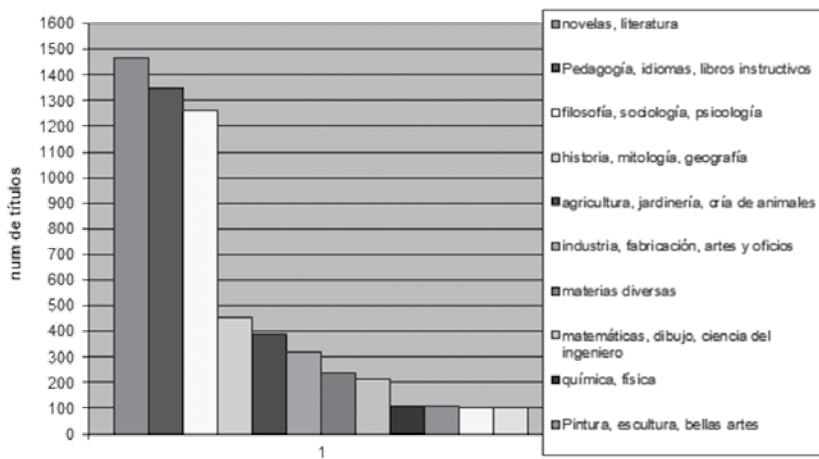
Si se atiende a los números absolutos, se podrá observar que en 1889 las áreas temáticas que contaban con mayor número de títulos fueron las de novelas y literatura; pedagogía; historia, mitología y geografía; industria, artes y oficios; agricultura, jardinería y cría de animales; así como filosofía, sociología y psicología. Para 1912, las áreas que contaron con más títulos en la lista son: novelas y literatura; pedagogía, filosofía, sociología y psicología; historia, mitología y geografía; agricultura, jardinería y cría de animales; así como industria, artes y oficios. Se ve entonces que son las mismas áreas pero en diferente orden y con muy distintas proporciones, como se puede observar en las gráficas 2 y 3.

De todas esas áreas temáticas, la que más crece en términos porcentuales es la de filosofía, sociología y psicología, con un incremento de poco más de 911%; después pedagogía, que aumenta en 249%; sigue agricultura con

GRÁFICA 2. PRINCIPALES ÁREAS TEMÁTICAS EN 1889



GRÁFICA 3. PRINCIPALES MATERIAS EN 1912



170%; industria, artes y oficios también tuvo un crecimiento, éste de poco menos de 106%; novelas y literatura, por su parte, aumentaron en 100%; el área que tuvo un incremento porcentual menos espectacular fue historia, con un “modesto” 61%.

Tras observar estos fenómenos, se puede señalar la importancia del desarrollo de interés en algunos temas y la predilección que pudieron ir despertando entre los lectores de nuestro país las nuevas áreas del conocimiento que la ciencia y la tecnología veía desarrollar en el mundo: el dominio del transporte aéreo, los usos de la electricidad, la aplicación de conocimientos físicos y químicos para el desarrollo de nuevas tecnologías, etcétera.

De este último punto también puedo indicar que se percibe un ambiente donde se buscaba que actividades tan antiguas y prácticamente artesanales, como la herrería, la albañilería, la sastrería y la pirotecnia, entre otras, se vieran invadidas de un espíritu innovador, acorde con la ciencia y la razón a fin de que se diera una mejoría en la explotación y producción inherente a ellos.

Es importante no perder de vista a las áreas que a lo largo del periodo que hay entre la aparición de los dos catálogos se mantienen a la cabeza en las cantidades de títulos publicados. Éstas no son las que registran los exorbitantes aumentos que se ubican por arriba de los mil puntos porcentuales, pero siguen siendo de los que más se publica, por lo que puedo pensar que son los temas de los que más se lee. El área de fotografía tuvo un aumento del 1000%, pero en 1889 sólo se publicaron 3 títulos, por lo que el aumento de cuatro dígitos se traduce en 33 títulos para 1912. En cambio, el área de historia, que tuvo un aumento raquíutico (61%) si lo comparamos con el de fotografía, traduce este incremento en un total de 452 títulos para 1912.

Todo lo anterior nos habla de los ramos del conocimiento que mayor interés despertaban entre el público lector del México porfiriano, sector de la población (el que leía) que creía y pregonaba (y hasta convencía de) las bondades y la necesidad de una mayor y mejor educación; que buscaba en la historia su identidad y la mejor forma de explicar su presente y proyectar su futuro, inmerso en una historia que se ha pretendido compartida por la humanidad; un sector de la población que estaba convencido de que la

agricultura seguía siendo la mayor fuente de riqueza en México y que era susceptible de mejoramiento; sector culto de la población convencido de la necesidad de tecnificar las actividades hasta entonces artesanales; y que buscó comprender y conocer a la sociedad a partir de las explicaciones de la filosofía, la psicología y la sociología.

¿Podríamos decir que todo esto fue parte o resultado de algún proyecto? Parece ser que era parte de los resultados que dejaba un proyecto de nación que se fue aplicando durante el Porfiriato pero que se fue gestando desde décadas atrás.

Una fracción del sector productivo que se encadenó (en algunos casos se enfrentó) a este proyecto fueron los editores nacionales y extranjeros. Ellos proporcionaron los textos que habrían de utilizarse en la formación de las conciencias y los espíritus de los nuevos letrados mexicanos.

Detengámonos finalmente en el hecho de que la labor editorial era una actividad económica, Rosa y Bouret, la Viuda de Bouret, todos eran empresarios y se dedicaban a los negocios. Se ha indicado que se dedicaban expresamente al mercado de América y, desde luego, en cada publicación había un cálculo de costos y de ganancias.

Desde luego, resulta notorio lo que implicaba “la ruta hispanoamericana” (Fernández, 1998) para los editores franceses. En el caso de Rosa y Bouret, no sólo resulta característica la publicación de clásicos literarios o libros de texto para diferentes niveles educativos, sino la contratación con figuras del pensamiento y de la política de Latinoamérica, especialmente México. Al inicio del periodo el aguerrido José María Luis Mora signó un convenio en 1836 (modificado en 1838) con la Casa de Rosa, en París, cediendo los derechos para que esta editorial publicara las obras completas del liberal mexicano (Mora, 1988: 8-262). Al final del periodo, en 1917, se pactaba la publicación por parte de la Viuda de Ch. Bouret de *Ocho mil kilómetros en campaña*, de Álvaro Obregón (Almada, 2017).

El caso de la publicación de la obra de Obregón y el seguimiento que hizo Almada Bay nos deja ver algunos elementos interesantes que apenas ahora se asoman: los ingresos de autores, editores y expendedores, además

de los posibles fracasos editoriales y el mercado negro de libros en contextos de crisis económica, como lo fue el del retorno al orden tras la revolución.

La obra de Obregón se puso a la venta en un precio de 10 y 15 pesos, según la calidad de la encuadernación. El pacto indicaba que al general revolucionario se le darían 5 pesos por cada ejemplar vendido, es decir, el 50% o el 33% del precio de venta, una cantidad nada despreciable para alguien que no era literato. Pero también esta obra significó un ejemplo de libros difíciles de vender por su alto costo. Comunicaciones entre Obregón y la casa editorial dejan ver las complicaciones derivadas de los precios: “En primer lugar, muchos de los libreros de la República a quienes he remitido la obra no la han aceptado por lo alto de su precio y lo exiguo de su comisión correspondiente” (Almada, 2017: 17). El general adquiriría grandes volúmenes de libros para obsequiarlos, pero cuando el obsequio se hacía a militares con bajos ingresos, éstos preferían vender las obras con los libreros de viejo, quienes a su vez los colocaban a la mitad de su precio comercial.

Podemos decir, en suma, que Rosa y Bouret no fueron los únicos que proporcionaron textos, sin embargo, parece claro que su actividad mercantil respondió a dos hechos fundamentales. El primero, la necesidad de abarcar un mercado en donde la actividad editora no era asunto muy competido y era propicio para la recepción de sus productos (textos y autores). El segundo, la irradiación que los mismos franceses hicieron de su cultura durante el periodo.

REFERENCIAS

Archivos y bibliotecas

Archivo General del Estado de Guanajuato (AGEG).

Archivo Histórico del Estado de Jalisco (AHEJ).

Biblioteca Armando Olivares C. Universidad de Guanajuato (BAO).

Biblioteca José María Lafragua Universidad Autónoma de Puebla (BJML).

Fuentes primarias

Catálogos

- 1889: *Catálogo general de las obras de surtido de la librería de C. Bouret*. México: Librería de C. Bouret.
- 1912: *Catálogo general de las obras de surtido de la librería de la Viuda de Ch. Bouret*. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret.

Bibliografía

- ALMEIDA, Teodoro de (1841). *Recreación filosófica o diálogo sobre filosofía natural*. París: Librería de Rosa.
- Berdejo, Ramón (1904). *Píldoras doradas*. México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.
- COMPAIRÉ, Gabriel (1904). *Curso de moral*. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret.
- DÍEZ DE BONILLA, Manuel (1851). *Código completo de urbanidad*. París: Librería de Rosa, Bouret y Cia.
- HUMBOLDT, Alejandro de (1822). *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. París: Casa de Rosa.
- JUSSIEU, L. P. de (1880). *Simón de Nantua*. México: Librería de C. Bouret.
- MABLY (1828). *Principios de moral*. París: Casa de Rosa.
- NOMBELLA, Julio (1861). *Horas de recreo*. París: Librería de Rosa y Bouret.
- (1873). *La piedra filosofal*. París: Librería de A. Bouret e Hijo.
- OSCOY, Andrés (1902). *El lector mexicano*. Guadalajara: Librería de la viuda de Ch. Bouret.
- SPENCER, Herbert (s/a). *Resumen sintético de los principios de moral*. México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.
- VV. AA. (1835). *Autores selectos de la más pura latinidad*. París: Lecointe.
- VV. AA. (1844). *Autores selectos de la más pura latinidad*. París: Librería de Rosa.

- VV. AA. (1847). *Autores selectos de la más pura latinidad*. París: Librería de A. Bouret y Morel.
- VV. AA. (1866). *Autores selectos de la más pura latinidad*. París: Librería de Rosa y Bouret.

Fuentes secundarias

Bibliografía

- ALMADA BAY, Ignacio (2017). “Cien años de la publicación de Ocho mil kilómetros en campaña”. En *Boletín*. México: Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.
- BAZANT, Mílada (1993). *Historia de la educación durante el Porfiriato*. México: Colmex.
- BOTREL, Jean-François (1997). “La librairie espagnole en France au XIX siècle”. En Jean-Yves Mollier (dir.), *Le commerce de la librairie en France au XIX siècle 1798-1914*. París: IMEC éditions.
- CHARTIER, Roger (1993). *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*. España: Alianza.
- CHARTIER, Roger, y Henri-Jean Martin (1990). *Histoire de l'édition française*. Vols. 2 y 3. Francia: Fayard/Promodis.
- CORDERO y T., Enrique (1965). *Historia compendiada del estado de Puebla*. Puebla: Bohemia poblana.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando (1993). *Ciudadanos imaginarios*. México: Colmex.
- FERNÁNDEZ, Pura (1998). “El monopolio del mercado internacional de impresos en castellano en el siglo XIX: Francia, España y ‘la ruta’ de Hispanoamérica”, *Bulletin Hispanique*, 100, 1, 165-190. Recuperado el 20 de junio de 2018, de https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_1_4964
- GÉNIN, Auguste (1933). *Les Français au Mexique du XVII siècle à nos jours*. París: Argos.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés (1957). “El Porfiriato. La vida social”. En Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia moderna de México*, vol. 4. México: Editorial Hermes.

- LAFUENTE, Ramiro (1992). *Imprenta y biblioteca en México durante el siglo XIX*. México: UNAM.
- LAGUNILLA INÁRRITU, Alfredo (1973). *La bolsa en el mercado de valores de México y su ambiente empresarial*. México: Bolsa de Valores.
- MIRANDA, Porfirio (1993). “¿Qué hacer ante la modernidad?”, *La Jornada Semanal*, 233, 28 de noviembre.
- MORA, José María Luis (1994). *Obras completas*. México: SEP / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1993). *La Luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Fernando (1992). *Breve relación del mundo del libro en México*. México: Diana.
- RUHLAND, Emil (ed.) (1897). *Directorio general de la Ciudad de México. Año de 1896-1897*. México.
- SERGE, Víctor (1994). “El drama de la conciencia moderna”, *La Jornada Semanal*, 259, México, 29 de mayo.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (2003). *Constructores de un cambio cultural. Impresores, editores y libreros en la Ciudad de México. 1830-1855*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- (2009). “Tejer redes, hacer negocios: la Librería internacional Rosa (1818-1850), su presencia comercial e injerencia cultural en México” (pp. 87-114). En Lise Andries y Laura Suárez de la Torre (coords.), *Impresiones de México y de Francia. Edición y transferencias culturales en el siglo XIX*. París-México: Maison des Sciences de l’Homme / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- (2011). “Construir un mercado, renovar las lecturas y hacer nuevos lectores. La Librería de Frédéric Rosa (1824-1850)” (pp- 469-484), *Bulletin Hispanique* 3, 113, núm. 1.
- VALADÉS, J. C. (1977). *El porfirismo. Historia de un régimen*. México: UNAM.

LA RESONANCIA DEL PENSAMIENTO DE HENRI BERGSON EN LA OBRA FILOSÓFICA DE JOSÉ VASCONCELOS

Juan de Dios Martínez Lozornio

INTRODUCCIÓN

La antigua querrela sobre la existencia de una filosofía mexicana es difícil de dirimir. El pensamiento desarrollado en Europa ha influenciado notablemente el pensamiento latinoamericano, no obstante, no se puede afirmar sin más que los pensadores latinoamericanos simplemente reproducen las formulaciones filosóficas europeas. En el caso concreto del pensamiento filosófico de José Vasconcelos, a nuestro parecer, no se ha emitido justamente un juicio de valor respecto a su originalidad filosófica, porque en la mayoría de los casos se lee su pensamiento filosófico desde una perspectiva sociopolítica.

En el presente texto centraremos nuestra atención en la influencia que ejerció el pensador francés Henri Bergson sobre la obra filosófica de José Vasconcelos —monismo estético—. Para tal ejercicio tomaremos como eje nuestra lectura de la propuesta metafísica que Bergson desarrolla, y a partir de ésta iremos identificando tópicos clave de su pensamiento que están presentes en la obra de Vasconcelos. Trataremos de señalar el sentido que Vasconcelos otorga a los tópicos señalados, que en algunos casos lo llevan a

conclusiones francamente discordes con las ideas desarrolladas por Bergson. De este modo se pretende abonar a la comprensión de la obra de Vasconcelos desde sus presupuestos filosóficos, poniendo entre paréntesis la veta política, literaria y pedagógica de su obra. Los textos de Vasconcelos que utilizaremos para nuestro ejercicio son: *El monismo estético* (1918), *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1918), *Tratado de metafísica* (1929) y *Filosofía estética* (1952).¹

En las primeras líneas del prólogo de *Breve historia de México*, José Vasconcelos afirma: “La historia de México empieza con el episodio de la gran Odisea del descubrimiento y ocupación del nuevo mundo” (1978: 15). De acuerdo con el autor, es en este momento histórico cuando se empieza a configurar la idea de México como nación, constituyéndose el mestizaje como valor identitario del proceso de construcción de un Estado Nación moderno.² Es en el siglo XIX, en la configuración de una república liberal, cuando se adopta en México una filosofía que es instrumentalizada en aras

¹ Es necesario comentar desde ahora lo difícil que resulta encontrar ediciones cuidadas de las obras de Vasconcelos; es revelador el hecho de que la editorial que ha publicado últimamente veintiún textos del autor se caracterice por la publicación de libros de texto, libros didácticos o de divulgación de contenidos a nivel de educación básica. No contienen estudios introductorios de los textos, ni bibliografía comentada, incluso presentan eventuales errores de mecanografía. La edición de las obras completas de Libreros Mexicanos Unidos adolece de muchos descuidos de edición y clasificación de las obras (*cf.* Trejo, 2009: s/p). Por su parte, la *Revista Digital Universitaria* de la UNAM (institución que fundó Vasconcelos) sólo presenta una clasificación de la obra escrita por el autor con ocasión de los 58 años de su muerte, no obstante no figura una edición de las obras completas publicada por esta casa de estudios.

² Es ciertamente cuestionable la idea que sostiene Vasconcelos de que los pueblos indígenas eran eminentemente bárbaros, siendo la conquista un proceso civilizatorio que da paso a un nuevo hombre: el criollo. Estas ideas desembocan en un iberoamericanismo vasconceliano que ha sesgado la lectura de su obra filosófica, de modo que su pensamiento filosófico se ha comprendido y explicado desde una perspectiva sociopolítica. Esta problemática sobre la interpretación de la obra filosófica de Vasconcelos supera las expectativas del presente trabajo, pero si el lector está interesado en ahondar más al respecto le recomendamos: Villegas, 1960; Gómez, 1965; Luquín, 2011.

de legitimar las instituciones: el positivismo.³ El Ateneo de la Juventud surge bajo el arropo de la filosofía positivista. La asimilación de la cultura europea por parte de la generación del Ateneo se debe, precisamente, a la implantación del sistema positivista de Gabino Barreda.⁴ El contacto con la filosofía europea alimenta el deseo de novedad del Ateneo, se plantean nuevas posibilidades metodológicas en filosofía que puedan echar luz sobre parcelas de la realidad en las que tradicionalmente la mirada positivista no se ha detenido. En Vasconcelos es notoria la necesidad de recuperar planteamientos metafísicos que, lejos de ser antitéticos a los planteamientos científicos, los complementen. No es de sorprender que, en un discurso titulado *Gabino Barreda. Nuestro contemporáneo*, Vasconcelos cite menos a Barreda que a Nietzsche, Poincaré, Schopenhauer y Bergson (cf. Vasconcelos, 2014). De todas las influencias que la filosofía europea marcó en el pensamiento filosófico de José Vasconcelos destaca el pensamiento del filósofo francés Henri Bergson.⁵ Patrick Romanell afirma que Vasconcelos desarrolla explícitamente lo que está implícito en el pensamiento de Bergson (cf. Romanell, 1961: 510). De acuerdo con Romanell, el bergsonismo mexicano es una reacción al positi-

³ “Se trata de una doctrina importada a México para servir directamente a un determinado grupo político, o para servir de instrumento a un determinado grupo social en pugna con otros grupos” (Zea, 1968: 28).

⁴ Vasconcelos lo afirma en 1910, en el tributo que el Ateneo le rinde a Gabino Barreda: “Relacionándolas con el pensamiento libre de Europa, puso a generaciones enteras en aptitud, no sólo para ser asimiladoras de la cultura europea, sino para que sobre el asiento firme que proporciona una educación de disciplina sólida, desarrollasen las propias virtualidades especulativas y morales” (Vasconcelos, 2014: 8).

⁵ “Hemos hablado del espíritu, y esto exige una explicación. Las conciencias independientes se han habituado a escuchar con desconfianza ésta y otras palabras que la ciencia había creído desterrar [...] ¿No obstante la autoridad mundial de Bergson, va a tomarse nuestra filosofía por quimera de teorizantes, sin asiento en la realidad, sin eficacia en la acción, apartada de los hechos, fruto tardío de aberraciones que el positivismo creyó matar? ¿Somos hijos legítimos de una tradición verdaderamente científica, o desventurados que sueñan desesperando de la verdad? [...] Estas dudas, hoy como siempre, imponen la necesidad de meditar los criterios del método” (Vasconcelos, 2014: 22).

vismo. No obstante, no debemos entenderlo como una mera manifestación reaccionaria en la que la metafísica niega sin más los valores del pensamiento científico, sino que —como se verá en el texto— se busca una metafísica que dialogue con la ciencia; en palabras de Vasconcelos, “se busca desarrollar una metafísica postcientífica” (*cf.* Vasconcelos, 2009a: 12).

Para poder entender la influencia que ejerce el pensamiento de Bergson en Vasconcelos es menester observar la relación que el filósofo francés plantea entre ciencia y metafísica. Bergson dialoga con el positivismo imperante en su época con los elementos que el mismo le proporciona.⁶ Para el positivismo, el campo de visión de la realidad es el ámbito de la experiencia; dicha experiencia es válida si es verificable y reproducible, susceptible de repetirse independientemente del sujeto que la lleve a cabo. El sujeto de investigación del positivismo debe despojarse de su subjetividad (sentimientos, emociones) para poder adoptar una posición neutral ante la realidad, para poder distanciarse críticamente de la realidad y verla desde afuera, de tal modo que los valores propios del sujeto no afecten los resultados de la experimentación. El ataque del positivismo a los planteamientos metafísicos de la época corresponde a la exigencia de fundar toda reflexión sobre datos empíricos o, en su defecto, que dicha reflexión no pueda ser refutada por datos empíricos. Estos datos son de carácter externo, entendidos como fundamentalmente objetivos. Lo que Bergson pone en la palestra es la posibilidad de reivindicar la experiencia fundada en la subjetividad como generadora de conocimiento válido análogo al conocimiento científico.

⁶ “Este rasgo de asimilación del positivismo, única forma posible de su superación, es característico de Bergson en el mismo sentido que lo es el ‘positivismo absoluto’ de Husserl; por él no se reduce la filosofía bergsoniana a una mera repetición de las fantasías románticas, sino que es, desde su raíz, un nuevo método y una nueva orientación” (Ferrater, 1972: 199).

I

En las últimas décadas se ha escrito bastante sobre la filiación de Henri Bergson con diversas corrientes de pensamiento; destaca, sobre todo, la ineludible impronta kantiana que el autor francés pone de manifiesto en algunos tópicos relevantes de su pensamiento filosófico.⁷ Aunque Bergson ha pasado a la historia como un adversario de Kant y del idealismo alemán (*cf.* Wahl, 1965: 54), podríamos sostener —de manera opuesta a esta opinión— que el pensamiento de Kant le concedió pautas de pensamiento a Bergson que fueron fructíferas en sus planteamientos filosóficos. Sin afán de ahondar demasiado en el tema, veremos que Bergson adeuda de Kant al menos la cuestión del desarrollo metodológico de su metafísica y de los alcances de la misma. En palabras de Bergson:

Una de las ideas más importantes y más profundas de la *Crítica de la razón pura* es ésta: que si la metafísica es posible, es por una visión, y no por una dialéctica. La dialéctica nos conduce a filosofías opuestas; lo mismo demuestra la tesis que la antítesis de las antinomias. Solamente una intuición superior (que Kant llama intuición ‘intelectual’), es decir, una *percepción* de la realidad metafísica, permitía a la metafísica constituirse (1976: 129).

Este criterio metodológico puesto de relieve por el filósofo de Königsberg marcará la obra de Bergson, él mismo ha declarado que existe cierta afinidad entre su noción de intuición y la noción kantiana,⁸ siendo para Bergson el servicio más grande que Kant ha prestado a la filosofía especulativa el

⁷ Al respecto recomendamos: Allison, 2004; Khander, 2004; Moulard-Leonard, 2006.

⁸ “Tomando la palabra ‘inteligencia’ en el sentido más amplio que Kant le da, podré llamar ‘intelectual’ a la intuición de que hablo. Pero preferiría denominarla ‘supraintelectual’, porque he creído oportuno restringir el sentido de la palabra ‘inteligencia’ y reservar este nombre para el conjunto de facultades discursivas del espíritu, originalmente destinadas a pensar la materia. La intuición tiene por objeto el espíritu” (Chevalier, 1960: 54).

establecer “que si la metafísica es posible, es sólo por un esfuerzo de intuición” (Bergson, 1976: 130), no obstante, esta cuestión —de acuerdo con Bergson— es precisamente la razón por la que Kant declara imposible la metafísica.⁹

En este sentido, los esfuerzos de Bergson estarán enfocados en conferirle a la metafísica un estatuto epistémico análogo al de la ciencia, pretendiendo de este modo hacer cognoscible aquello que la ciencia no es capaz de abarcar, asignándole un objeto de estudio y un método específicos (*cf.* Bergson, 1976: 35). Para Bergson, el objeto de la metafísica es el espíritu, siendo la intuición el único modo de conocimiento del mismo. De esta forma, Bergson diferencia dos ámbitos de operación discursiva del pensamiento: por un lado, la inteligencia opera en el ámbito de la ciencia —y la ciencia manipula la materia—; por otro lado, la intuición opera en el ámbito de la metafísica, en el ámbito especulativo del espíritu.

Vasconcelos sigue la línea de pensamiento de Bergson, propone evitar las inducciones o deducciones propiciadas por la dialéctica racional, apelando a la capacidad de síntesis del espíritu (*cf.* Vasconcelos, 2009a: 8). Entiende también que su momento histórico —principios del siglo XX— exige una metafísica poscientífica, que “necesariamente ha de ser distinta de las metafísicas del pasado, puesto que debe tomar en cuenta la ciencia” (Vasconcelos, 2009a: 12), pues desde su perspectiva, sólo de este modo se puede hacer frente filosófico al positivismo, bajo el presupuesto de que “la verdadera ciencia no nos dice que no hagamos más filosofía, que no hagamos más metafísica, sino que nos da elementos firmes para hacer todo eso, con método más acertado” (Vasconcelos, 2009a: 12).

⁹ A este respecto, José Vasconcelos también toma como anclaje el pensamiento de Kant, en su *Tratado de metafísica* señala específicamente al juicio estético como piedra angular para un esbozo de su sistema filosófico: “El juicio por excelencia unitario que Kant señala como raíz de la estética, debería ser el propio de la filosofía, y sin embargo casi no se le ha usado” (Vasconcelos, 2009b: 20). Adopta por su parte la noción kantiana de intuición, a la cual nombra simplemente *síntesis*. De hecho, para Vasconcelos el ideal de sistema filosófico no será el intuicionismo, sino el sinteticismo, que en última instancia es a lo que aspira su *monismo estético*, entendido también como filosofía de la emoción (*cf.* Vasconcelos, 2009b: 25-26).

Frédéric Worms (*cf.* 2000: 45) puntualiza que la doctrina metafísica de Bergson plantea dos problemas interrelacionados: uno de ellos es el objeto y método propios de la metafísica y el otro es la relación que la metafísica mantiene con la ciencia. Dado que el objeto de estudio y el método son distintos, el punto de encuentro entre metafísica y ciencia no se da ni en la intuición, ni en la inteligencia o en algún grado intermedio entre estas dos facultades del pensamiento, sino en la noción de experiencia. En este sentido, Bergson sitúa como noción central la experiencia para poder dialogar con la ciencia, es decir, frente a la experiencia externa, fundada en datos objetivos, se contrapone una experiencia fundada también en datos, pero en datos inmediatos de la subjetividad. Si se pretende analogar la experiencia externa de la ciencia positivista y la experiencia metafísica interna del bergsonismo no se puede soslayar un problema que parece infranqueable: ¿puede la experiencia metafísica repetirse indistintamente independiente del sujeto?, o para decirlo de otro modo, ¿la experiencia metafísica es irremplazable? En todo caso habrá que hacer la pregunta sobre si la experiencia metafísica es comunicable y reproducible. Al afrontar la problemática señalada, Bergson se esfuerza por establecer un método preciso análogo al de la ciencia para el ámbito de la experiencia metafísica.¹⁰

¹⁰ En este sentido, Vasconcelos parece homologar la experiencia científica con la experiencia metafísica. Arroja la idea de un *monismo dinámico* en el que la ciencia es capaz de descubrir el interior de la materia, el movimiento íntimo de la misma (fuerza) que es análogo al movimiento de la conciencia (*cf.* Vasconcelos, 2009a: 15). Esto difiere profundamente con el bergsonismo si atendemos la diferenciación que Bergson realiza con respecto al campo de acción de la inteligencia y al de la intuición: lo opuesto a la inteligencia será el instinto, que Bergson estima más desarrollado en los artrópodos, y la inteligencia en los humanos, ambos son considerados por Bergson como formas de conocimiento, ambos adquiridos por la especie a través de un arduo y sinuoso camino evolutivo, ambos están orientados hacia la acción, aunque la diferencia entre el hombre y los demás seres vivos radica en que el ser humano es capaz de desarrollar un instinto autoconsciente; éste será la intuición: “[...] instinto que se ha desinteresado, consciente de sí mismo, capaz de reflexionar sobre su objeto y de ensancharlo indiferentemente” (Barlow, 1968: 82). Bajo este entendido, la inteligencia estará enfocada en la acción relacionada con la materia, anclada en el espacio; la intuición por su parte, estará

Debemos agregar que aunque la experiencia es el punto de encuentro entre la ciencia y la metafísica, esta última no aspirará a una generalización de la experiencia por medio de un lenguaje conceptual¹¹ sino que se mantendrá en la experiencia concreta, que es entendida como una mixtura integrada por materia y espíritu, a saber, integrada por tiempo y espacio. Precisamente esta necesidad de explorar diversas formas de expresión que no estén subordinadas en un aparato conceptual está presente en Vasconcelos, su propuesta de una forma literaria similar a la sinfonía en música al servicio de la filosofía apela, de igual manera que Bergson, a flexibilizar el lenguaje asido siempre a lo concreto:

¿En qué consiste el poder de la sinfonía? Ya lo hemos dicho: en que verifica su síntesis por ley de afinidad; que no mengua, sino que aumenta el sentido de lo individual; que ante cada cosa nos dice, lo mismo que el principio de la filosofía vedántica: ‘eso eres tú’, *tat tuam asi*. Al conciliar, no abstrae, intensifica lo concreto, lo universaliza infinitamente; eleva los valores estéticos a un plano infinito y eterno (Vasconcelos, 2009a: 35).

En el fragmento anterior se hace evidente que el ejercicio de modos de expresión flexibles lleva a Vasconcelos a concebir una idea de *concreto universal* que termina por interpretarse como allende al tiempo y al espacio. Dicha conclusión se aleja totalmente de la interpretación bergsoniana de la experiencia estética, que —como veremos más adelante— es fundamentalmente experiencia de la duración.

volcada a la conciencia, entendida ésta como realidad eminentemente temporal. De lo anterior se desprende que la facultad operativa primordialmente en la ciencia es la inteligencia, la facultad propia de la metafísica será la intuición.

¹¹ “En este sentido, la metafísica no tiene nada de común con una generalización de la experiencia y, sin embargo, podría definirse como la *experiencia integral*” (Bergson, 1976: 185).

Desde la perspectiva de Bergson, la metafísica no se entiende como disciplina de la experiencia en abstracto, de las experiencias posibles,¹² sino que se monta en las experiencias concretas procurando identificar y caracterizar los *datos inmediatos de la conciencia* que las fundamenten. Siendo estos *datos* lo común a todos, constituyéndose en *hechos* indiscutibles fundantes de evidencia y de certeza,¹³ podemos decir que este es el aspecto positivista del bergsonismo.¹⁴ Así lo confirma el autor al afirmar que la novedad del método que propone para la metafísica “consiste en avanzar tan lejos como sea posible, llevado por la experiencia, por la vía de las realidades espirituales, pero sin sobrepasar la experiencia” (Chevalier, 1960: 106). Esto le ha valido el epíteto de *espiritualismo empirista* a su propuesta metafísica. La experiencia interna será para Bergson fuente de certeza, de claridad y distinción entre la naturaleza del espíritu y la materia.

La exigencia de ir a la experiencia es correlativa a la exigencia de abandonar la envoltura conceptual que recubre nuestro acercamiento a las cosas, es necesario flexibilizar e incluso romper ciertos conceptos esclerosados para poder acceder a sentidos que hasta entonces han estado velados.¹⁵ De acuerdo con Bergson, hay un velo de carácter social que recubre la realidad por medio de símbolos, y es necesario hacer a un lado los símbolos

¹² Entendiendo como posibilidad aquella realidad que todavía no llega a ser.

¹³ “Lo que parecería querer decirnos Bergson, a mi modo de ver, es que todos estos fenómenos psicológicos *son datos*: eso es lo *común* a todos. A su vez, dato es sinónimo de *hecho*. La filosofía como la ciencia de las ciencias, también trabajaría con hechos. Y —de los hechos que tengo plena certeza, porque son claros y distintos—, de todos ellos, puedo decir que son *reales*. Así operó el salto metodológico cartesiano. Pero análogo salto lo encontramos en la intuición bergsoniana. En ambos filósofos la certeza como estado de ánimo aleja la duda y es el punto de partida del filosofar” (Suarez, 1959: 28).

¹⁴ “No hay metafísica general, solo se trata de realidades singulares. Bergson ve la metafísica como «ciencia positiva»” (Worms, 2000: 45, mi traducción).

¹⁵ Vasconcelos está de acuerdo con Bergson en que en el ámbito del lenguaje conceptual opera la inteligencia, habrá que remontar dicho lenguaje para remontar también el pragmatismo, la abstracción que conlleva el ejercicio intelectual (*cf.* Vasconcelos, 2012: 70).

socialmente convencionales para tener contacto con las cosas tal como ellas son. Esta especie de aislamiento que, en palabras de Bergson, nos pone en contacto con lo natural, nos alejaría de la acción que exige la estructura social.¹⁶ La vida socialmente pautaada reclama obtener de los objetos una impresión útil y reaccionar de modo apropiado; de esto se desprende que la *distracción* del artista es un rehusarse a la vida social que no permite ver las cosas tal como éstas son.¹⁷

Si bien Bergson considera como exigencia conocer las cosas mismas como éstas son, alejándose del aspecto social de la vida, no debemos confundir este planteamiento con el que desarrolla la fenomenología husserliana.¹⁸ Existe una diferencia fundamental entre el planteamiento bergsonianos y el de la fenomenología del siglo XX, ésta radica en la concepción de la conciencia: para la fenomenología es fundamental la intencionalidad de la conciencia para describir el proceso de las relaciones entre sujeto y objeto (*cf.* Montero, 2007: 134). En Bergson no hay tendencia de la conciencia hacia las cosas, como si ésta las iluminara haciéndolas parte de su campo de visión, sino al contrario, son las cosas las que se presentan a la conciencia con su propia luz.¹⁹ Esto se ve con toda claridad en el desarrollo hipotético

¹⁶ “Hablo de un desprendimiento natural, innato a la estructura del sentido o de la conciencia que se revela al punto de manera, en cierto modo virginal, de ver, oír o pensar. Si este desprendimiento fuese completo, si el alma no se adhiriese a la acción por ninguna de sus percepciones, sería un alma de artista como aún no ha habido en el mundo” (Bergson, 2011: 196).

¹⁷ “Entre la naturaleza y nosotros, ¿Qué digo?, entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo; que es muy tupido para el artista y el poeta; ¿Qué hada ha tejido este velo? ¿Qué impulso la guió?” (Bergson, 1976: 192).

¹⁸ Así lo hace Mario Ciudad cuando análoga el desinterés del artista que Bergson describe con la actitud natural de Husserl (*cf.* Ciudad, 1960).

¹⁹ “Para Bergson las cosas son luminosas por sí mismas, sin nada que las alumbré: toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa, es decir, con la imagen de luz [...] En este aspecto, la divergencia entre Bergson y la fenomenología es radical, ya que la conciencia por definición siempre estará dada por la materia fluctuante, flujo variable del conjunto de imágenes” (Ruiz, 2013: 97).

de la percepción pura y de la memoria pura en *Materia y memoria*, cuestión altamente problemática que se oscurece aún más con la noción de imagen que emplea Bergson en dicho texto:

Lo que le interesa a Bergson en la consideración hipotética, de derecho o de ficción, en torno a la existencia de una percepción pura, sustraída de toda actuación e intervención de la memoria, no es sino dar consistencia a una noción de materia, en cuanto conjunto de imágenes, más allá de una conciencia que le daría realidad: esto es nuevamente todo lo inverso de la idea de intencionalidad en fenomenología (Ruiz, 2013: 122).

Con respecto a esta incompatibilidad del bergsonismo y la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty ejerce una crítica de lo que considera la incapacidad de Bergson para ver el ser propio de la conciencia, o sea su estructura intencional, ya que asume que Bergson critica el idealismo subjetivo, no el idealismo trascendental (*cf.* Merleau-Ponty, 2006: 94). De acuerdo con Merleau-Ponty, la conciencia es impensable sin el cuerpo, ya que es el cuerpo el que ancla a la conciencia en el presente —es decir el presente es corporal—, si la percepción se entiende como una anticipación que el cuerpo realiza con respecto a las cosas en vista a una acción utilitaria, entonces cabe interpretar que hay una intencionalidad del cuerpo (*cf.* Merleau-Ponty, 2006: 95). A decir de Merleau-Ponty, Bergson sustituye el realismo de los científicos por un tipo de realismo fundado en una preexistencia del ser total del cual la conciencia elige lo que le sirve para la realización de una representación.²⁰ Hay que aclarar, siguiendo a Worms, que el significado

²⁰ La noción de *imagen* que Bergson desarrolla en *Materia y memoria* es sumamente problemática, y es consecuencia de esta concepción realista que denuncia Merleau-Ponty. Bergson da por sentado que el *esse* está constituido independientemente de las conciencias concretas, el *percipi* (mi percepción concreta) es sólo un recorte del *esse* que se realiza en la conciencia. De este modo, Merleau-Ponty afirma que el *percipi* es deducido del *esse*; cuando Bergson afirma que una imagen puede ser sin ser percibida es porque la percepción es un sucedáneo de la

del término *imagen* en el bergsonismo va en contra de una doble tradición. La imagen bergsoniana no se entiende como una mera copia mental de los objetos externos, es decir como representación, sino que es parte del mundo. Por otro lado, las cosas se entienden como imágenes en tanto que la percepción no les agrega nada, sino que la percepción habitual más bien les quita elementos de sus relaciones mutuas como todo homogéneo, en tanto que selecciona lo único útil para la acción (*cf.* Worms, 2000: 30). Lo anterior abre paso a una interpretación del bergsonismo en el ámbito epistémico: “la génesis de todo el conocimiento es la acción sin más” (Ruiz, 2013: 22); esto implicaría que todo conocimiento es una limitación de lo real, un recorte que la inteligencia realiza del conjunto de cosas con fines utilitarios; implicaría también que este modo de conocimiento intelectual es insuficiente para conocer la realidad. De esta manera cobra importancia la intuición como conocimiento inmediato de la realidad.

II

La categoría de experiencia en Bergson es fundamental, es el ámbito de contacto de la conciencia con la realidad, sin intermediarios. La experiencia tendrá un doble despliegue: se entenderá como visión, contacto o percepción, en general si se trata de la representación de un objeto material y, por otro lado, se entenderá como intuición cuando se refiere al espíritu (*cf.* Bergson, 1976: 49). Dado que el punto de contacto entre la ciencia y la metafísica es la experiencia, cabe hacer la pregunta sobre el punto de contacto entre la metafísica y el

cosa en sí, una representación virtual de la cosa que es independiente a la conciencia. Esta posición discursiva sostenida por Bergson es, en palabras de Merleau-Ponty, la causante de su ceguera y el origen de la imposibilidad de plantear un *cogito*, pues el sujeto no se considera como punto de partida del conocimiento; Bergson se sitúa en el ser y en éste introduce el recorte perceptivo. Por lo anterior, Merleau-Ponty señala que Bergson no distingue entre la conciencia y el objeto de conciencia (*cf.* Merleau-Ponty, 2006: 94).

arte. Bergson considera que la filosofía es más cercana al arte que a la ciencia. ¿No es contradictoria esta afirmación si acabamos de observar que efectivamente ciencia y metafísica convergen en la experiencia? No lo es si nos atenemos al campo de acción de la inteligencia y de la intuición y las diferencias específicas que Bergson nos muestra entre ambas. La inteligencia está volcada a la manipulación de las cosas materiales —con un fin utilitario—, es en la experiencia entendida como percepción utilitaria en la que actúa dicha facultad, en el ámbito de la espacialidad, es decir, en una experiencia cuantitativa.

En el pensamiento de Bergson podemos entender a la intuición, en un primer momento, como un reconocimiento de la conciencia en tanto *‘yo’ que dura*, como una certeza indubitable que confirma la inmediatez de la experiencia interna;²¹ una introspección en la que se logra un contacto directo de la conciencia con la duración interior; en un segundo momento, la intuición trasciende la condición subjetiva y sale al encuentro de las cosas materiales —que manifiestan un mínimo de duración— para penetrar en ellas accediendo a lo que tienen de íntimo, la intuición se constituye en conocimiento inmediato absoluto que posibilita una comprensión del mundo.²² Por su parte, Vasconcelos entiende la intuición como una operación de la conciencia que “obedece a lo que llamamos *orden estético*. En él se integra la pluralidad a fin de que podamos pensarla sin falsificarla en abstracciones, sino tal cual es: diversa, activa y coordinada” (Vasconcelos, 2009c: 59).

²¹ “En esta primera concepción, no hay en rigor más que intuición de sí mismo. La intuición será, pues, un conocimiento del yo, o sea, de una parte limitada de lo real. Si se extiende a algo distinto del yo, será mediante una serie de dilataciones” (Merleau-Ponty, 2006: 126-127).

²² “La duración es esa realidad paradójica que nos une a las cosas, y a cosas exteriores a nosotros. En la intuición, la coincidencia se confunde, pues, con un movimiento de trascendencia: coincidimos ciertamente, pero con un movimiento que surge de nosotros [...] ‘Trascender’: ahí está la palabra. Aquí la simpatía ya no consiste en ‘hacerse organismo’, sino que supone un esfuerzo por *recuperar la cosa que hay que conocer*. Tenemos en nosotros mismos los medios para esta recuperación, los medios con que darle un sentido a la vida. La intuición pasa a ser una reunión de signos y de hechos gracias a un sentido. La simpatía no es ya una recepción, sino una comprensión” (Merleau-Ponty, 2006: 131).

La intuición fundante de la metafísica bergsoniana es la intuición de la duración, incluso en el acto de percepción de las cosas materiales, depende, en cierta medida, de la intuición de la duración en tanto que lo que se recupera de la realidad material es en última instancia el cambio que subyace a la misma —o el que ésta sugiere—. De este modo, el movimiento propio de la conciencia coincide con el movimiento que subyace en la realidad material.²³

Metafísica y arte tienen su punto de coincidencia en la intuición y “para la intuición lo esencial es el cambio” (Bergson, 1976: 33). Según Bergson, ver el mundo en clave de duración implica que el espíritu capta lo que hay de movimiento en las cosas, pero lo capta en la experiencia, a modo de vivencia. Esto es debido a que esta experiencia de la temporalidad está enraizada en la sensibilidad.²⁴ Es en la percepción de las cosas materiales donde se ve reflejado el contacto del espíritu con la materia —la coincidencia del movimiento de la conciencia con el movimiento de la realidad mencionado líneas arriba. De acuerdo a lo anterior nos es permitido interpretar que tanto la intuición metafísica como la intuición artística tienen en común el hecho de que el espíritu se vuelca a las cosas, las penetra y capta el movimiento (real o imaginario) que hay en ellas, más aún, diríamos que el espíritu no sólo capta movimiento, sino que es capaz de sugerir movimiento por medio de la transformación —o incluso deformación— de la materia.

Por lo tanto, podemos decir que la intuición de la duración es el germen tanto de la metafísica como del arte, pero es importante destacar una diferencia cardinal que hace que ambas disciplinas sigan derroteros distintos: la experiencia artística permanece apegada a su estatuto sensible, prerreflexivo e intuitivo. La experiencia metafísica —que Bergson pretende analogar a la experiencia científica— sí necesita hacer comunicable conceptualmente

²³ “Pero el universal material, en su conjunto, *hace esperar* a nuestra conciencia; espera él mismo. O tiene duración, o es solidario de nuestra duración. Que se adhiera al espíritu por sus orígenes o por su función, en un caso como en otro depende de la intuición por todo lo que contiene de cambio y de movimiento reales” (Bergson, 1976: 32).

²⁴ “Pero esta duración, que la ciencia elimina, que es difícil de concebir y de expresar, se siente, se vive” (Bergson, 1976: 13).

la intuición que le da origen para hacerla inteligible. En otras palabras, la intuición metafísica tiende a la intelectualización para poder comunicarse, no puede desembarazarse de conceptos puesto que necesita mantener un diálogo constante con las ciencias y éstas se expresan por medio de conceptos artificiales que les permiten mayor precisión. No obstante, Bergson propone flexibilizar los conceptos de la metafísica para posibilitar la remisión a la intuición originaria de los sistemas filosóficos, de no ser así, se corre el riesgo de realizar una abstracción de la experiencia de tal modo que la reflexión se quede en el ámbito de los puros símbolos artificiales, totalmente desapegados de la experiencia metafísica y de la intuición que la origina.

Así lo afirma Bergson en *La introducción a la metafísica* al exponer el conflicto entre el acto simple de la intuición que da origen a un sistema filosófico y la complejidad de su expresión asida al lenguaje conceptual:

O la metafísica no es más que un juego de ideas, o bien, si es una ocupación seria del espíritu, es necesario que ella trascienda los conceptos para llegar a la intuición. Ciertamente los conceptos le son indispensables, pues todas las otras ciencias trabajan, por lo común, sobre conceptos, y la metafísica no podría pasarse sin otras ciencias. Pero sólo es propiamente ella misma cuando rebase el concepto, o por lo menos cuando se libera de los conceptos rígidos y totalmente hechos para crear unos conceptos bien diferentes a los que manejamos habitualmente; quiero decir de unas representaciones flexibles, móviles, casi fluidas, siempre prestas a moldearse sobre las formas huidizas de la intuición (Bergson, 1976: 155-156).

En consecuencia, Bergson propone revisar el lenguaje de la metafísica y, de este modo, desmontar los conceptos estables *totalmente hechos* que estatizan la visión del movimiento originariamente captado por —y en— la intuición. De este modo, al reconfigurar el lenguaje también se reconfigura la comprensión de la experiencia y así se pretende acceder a ella dinámicamente siguiendo la movilidad que subyace a toda experiencia: lo moviente de lo real (*cf.* Ruiz, 2013: 22).

Esto mismo busca Vasconcelos cuando explora la estructura musical de la sinfonía como modelo de escritura en filosofía; de hecho, Vasconcelos toma como paradigma de expresión de conceptos flexibles *Materia y memoria* de Bergson, pues a su parecer dicho texto ejemplifica el método cíclico de la sinfonía:

El desarrollo de los conceptos y el plan de la obra cumplen definido propósito sintético, sin desenvolverse como tratado. Los principios se inician y afirman en las conclusiones particulares con que termina cada capítulo; y cada proposición de éstas, extraída de las más recónditas zonas de reflexión, aparece primero indicada, se enriquece después con el análisis y alcanza por fin enunciación definitiva. Una vez construido un tema, el análisis inicia otra serie de sondeos que descubren elementos para construir otra proposición similar, que a su vez obra sobre la siguiente, provoca su aparición sin inducir ni deducir, sino sugiriendo y estimulando su desarrollo (Vasconcelos, 2009a: 36).

Vasconcelos trata de aplicar la noción de *ritmo* que esboza en su *Pitágoras*, noción que guarda estrecha similitud con la esbozada por Bergson en *El alma y el cuerpo*: cambio continuo de dirección interior del espíritu que no termina por traducirse del todo en acciones y gestos capaces de ser trazados en el espacio; se sugieren movimientos nacientes que determinan el sentido del discurso, matices que dotan de dinamismo al pensamiento e impulsan al lector a ir más allá de las palabras, la puntuación o la ortografía y la significación que éstas determinan. En la noción de *ritmo literario* se ve reflejada la noción bergsoniana de *intuición* entendida como coincidencia —regresaremos a esto más adelante— y, en este sentido, como la adquisición del conocimiento inmediato de un absoluto. De este modo, Bergson sostiene:

[...] el arte del escritor consiste sobre todo en hacernos olvidar que utiliza palabras, la armonía que este busca es una cierta correspondencia entre las idas y venidas de su espíritu y las de su discurso, correspondencia tan perfecta que, portadas por la frase, las ondulaciones de su pensamiento se transmiten al nuestro, y entonces las palabras, tomadas individualmente, ya no cuentan:

no hay ya sino sentido en movimiento que recorre las palabras, no hay más que dos espíritus que parecen vibrar directamente, sin intermediario, al unísono (Bergson, 2009: 31).

La visión que el arte nos otorga de la realidad es dinámica. La riqueza del arte radica en la capacidad de expresar su intuición fundante de un modo más inmediato a la sensibilidad, y de esta forma logra transmitir una vivencia semejante a la que el artista experimentó en el instante en que percibió el mundo en su devenir. La noción de semejanza se torna relevante para comprender el carácter cualitativo del arte, una experiencia intuitiva de la duración no puede ser idéntica a otra, incluso si es el mismo sujeto el que las experimenta. En este sentido el arte no aspirará a reproducir experiencias idénticas, sino más bien sugerirá experiencias ejemplares que se asemejarán a una multitud de experiencias habituales que posibilitarán la adhesión de los espectadores a través de su estrato sensible, libre de abstracciones conceptuales. Este aspecto cualitativo es lo que busca poner de relieve Bergson cuando se refiere a los conceptos flexibles de la metafísica, los cuales deben ayudar a rebasar a los conceptos estáticos de la ciencia que generalizan la experiencia concreta. Un concepto construido y constituido como unívoco es idéntico a sí mismo, y al aplicarlo a una diversidad de objetos se está también aplicando la medida de la identidad al hacerlos entrar a todos en el mismo concepto, la expresión artística (como se verá más adelante) puede ayudar a la metafísica a escapar al riesgo de generalizar las experiencias concretas:

Un cierto matiz de rojo puede ser idéntico a sí mismo en todos los objetos donde se encuentre. Lo mismo se diría de dos notas de una misma altura, de una misma intensidad y de un mismo timbre. Además, con razón o sin ella, nos sentimos encaminarnos a elementos o a acontecimientos idénticos, a medida en que profundizamos más la materia y que resolvemos la química en física, la física en matemática. Ahora bien, por mucho que la lógica simple pretenda que la semejanza es una identidad parcial, y la identidad una

semejanza completa, la experiencia nos dice otra cosa. Si se cesa de dar a la palabra ‘semejanza’ el sentido vago y, en cierto sentido, popular en que lo tomábamos al principio; si se intenta precisar ‘semejanza’ por una comparación con ‘identidad’, se encontrará, a nuestro parecer, que la identidad es del *geométrico* y la semejanza es de lo *vital*. La primera se refiere a la medida, la otra es más bien del dominio del arte (Bergson, 1976: 56).

Es así como Bergson justifica la relación íntima —en tanto se comparte el origen— del arte y la metafísica. Tanto la pintura como la música buscan manifestar lo moviente de lo real, con signos distintos, no obstante la expresión de la intuición de lo moviente y en última instancia de la duración está de fondo. Incluso en la poesía, que tiene su asidero en el lenguaje conceptual, lo que se dice con el lenguaje no es idéntico al referente semántico del lenguaje, se dicen otras cosas a través de lo conceptual, se producen metáforas, imágenes, y éstas no son idénticas a lo que el lenguaje habitual transmite.

Vasconcelos discurre de modo similar vinculando como base de la filosofía y del arte la intuición, afirma que la filosofía es “obra intuitiva, realizada con poder semejante al del artista. Para juzgar de ella, es preciso colocarse en el estado de ánimo del filósofo creador” (Vasconcelos, 2012: 40), totalmente acorde con lo que Bergson desarrolla en su conferencia *La intuición filosófica*.²⁵ Empero, en este punto Vasconcelos aplica ciertos matices en su interpretación de la relación del arte y la filosofía que lo llevan ineludiblemente a conclusio-

²⁵ “¿Qué es esta intuición? Si el filósofo no ha podido dar una fórmula de ella, tampoco nosotros lo lograremos. Pero lo que llegaremos a obtener y a fijar es una cierta imagen intermediaria entre la simplicidad de la intuición concreta y la complejidad de las abstracciones que la traducen, imagen fugaz y evanescente que frecuente, inadvertidamente, quizá, el espíritu del filósofo, que le sigue como su sombra a través de las vueltas y revueltas de su pensamiento, y que, si ella no es la intuición misma, se le acerca mucho más que la expresión conceptual, necesariamente simbólica, a la cual debe recurrir la intuición para facilitar unas ‘explicaciones’. Miremos bien esta sombra y adivinaremos la actitud del cuerpo que la proyecta. Y si hacemos un esfuerzo por imitar esa actitud, o mejor por insertarnos en ella, veremos, en la medida de lo posible, lo que ha visto el filósofo” (Bergson, 1976: 103).

nes diametralmente opuestas a las que llega Bergson. La principal diferencia es que Bergson propone pensar la realidad *sub specie durationis* (cf. Bergson, 1976: 120); siguiendo esta premisa se puede afirmar que el artista no capta las cosas de manera aislada en el tiempo, es decir, no percibe a través de instantes separados, sino que, situado en el presente, lo dilata indefinidamente hacia atrás, de tal modo que las percepciones pasadas se funden en la percepción actual, dotándole de un impulso sensible que le permite entrar por medio de un acto simple de intuición al interior de la realidad y no sólo quedarse en la superficie material de las cosas. Vasconcelos, por otro lado, apela a la estatización del tiempo en el acto estético,²⁶ de modo que lo que llama *síntesis estética* es una anticipación del estado *divino* o eterno que presupone inherente a las cosas. La culminación del acto estético es un instante estático, idéntico a sí mismo, eterno: “[...] cada vez que reaparecen sugeridos por la melodía, los miramos transfigurados como nuestra propia esencia, sentimos que se desarrollarán a impulso del canto, según ley lírica y *sub specie eternitatis*” (Vasconcelos, 2009a: 85).

Esta concepción de atemporalidad del acto estético es la que lleva a pensar a Vasconcelos que “de la estética ya es inevitable pasar al conocimiento que trasciende a la filosofía: el conocimiento religioso” (Vasconcelos, 2009b: 13). De esta manera, la experiencia estética le sirve a Vasconcelos para nutrir un monismo en el que la conciencia y la materia son parte de la misma sustancia, son dos caras de la misma moneda.²⁷ Así, Vasconcelos se aleja notablemente del dualismo bergsoniano en el que espíritu y materia difieren en naturaleza y no en grado.

²⁶ “Pero es a mi juicio un error esta misma contradicción de las dos tesis, la tesis estática está comprendida en la dinámica, pues es ella una de las estaciones del movimiento constante, si no acepta lo inmóvil no puede comprenderse el movimiento” (Vasconcelos, 2012: 73).

²⁷ “Concebía una esencia multiexpresiva, que llamamos *materia* si la tocamos con los sentidos y la calculamos con el número, pero que se vuelve espíritu cuando la contemplamos con la conciencia o la amamos con el corazón. Más que un devenir indefinido, veo en la sustancia un periodo de manifestaciones circunscrito por el Absoluto de los orígenes y del fin, pero idéntico en cada instante a cada uno de los extremos del absoluto” (Vasconcelos, 2009b: 9).

REFERENCIAS

Bibliografía

- ALLISON, Henry (2004). *Kant's Transcendental Idealism: An interpretation and Defense*. Michigan: Yale UP.
- BARLOW, Michel (1968). *El pensamiento de Bergson*. México: FCE.
- BERGSON, Henri (1976). *El pensamiento y lo moviente*. España: Espasa-Calpe.
- (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- (2009). *El alma y el cuerpo*. Madrid: Ed. Encuentro.
- (2011). *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- CIUDAD, Mario (1960). "Bergson y Husserl: diversidad en la coincidencia", *Anales de la Universidad de Chile*, 149-159. Recuperado de <http://www.anales.uchile.cl/index.phpANUC/article/viewArticle/23352>
- CHEVALIER, Jacques (1960). *Conversaciones con Bergson*. Madrid: Aguilar.
- FERRATER MORA, José (1972). *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GÓMEZ OROZCO, Alicia (1965). *El joven Vasconcelos: del positivismo al antiintelectualismo*. México: UNAM.
- KHANDER, Wahida (2004). "Bergson, Kant, and the evolution of Metaphysics", *Phi*, 15, 103-124.
- LUQUÍN GUERRA, Roberto (2011). *Le sens originaire de la pensée esthétique de José Vasconcelos dans le contexte historiographique de la philosophie en Amérique hispanique*. Vincennes-Saint-Denis: Universidad de París 8.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006). *La unión del alma y cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- MONTERO ANZOLA, Jaime (2007). "La fenomenología de la conciencia en E. Husserl", *Universitas Philosophica*, año 24, 48, 127-147.
- MOULARD-LEONARD, Valentine (2006). "The sublime, and the intellectual effort: The imagination in Bergson and Kant", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 37.2, 138-151.

- ROMANELL, Patrick (1961). “Bergson in Mexico. A Tribute to José Vasconcelos”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 21(4), 501-513.
- RUIZ STULL, Miguel (2009). “Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”, *Alpha*, 29, 185-201.
- (2013). *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Chile: FCE.
- SUÁREZ, A. (1959). “Los sentidos internos en los textos y en la sistemática tomista”. En *Salmanticensis*. Tomo VI. Salamanca: Universidad Pontificia.
- TREJO VILLALOBOS, Raúl (2009). “Comentarios a las obras completas de José Vasconcelos”, *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 6. Recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2009/n086p13.htm#kp04>
- VASCONCELOS, José (1978). *Breve historia de México*. México: Compañía editorial Continental.
- (2009a). *El monismo estético*. México: Trillas.
- (2009b). *Tratado de metafísica*. México: Trillas.
- (2009c). *Filosofía estética*. México: Trillas.
- (2012). *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. México: Trillas.
- (2014). *Gabino Barreda. Nuestro contemporáneo*. México: UNAM.
- VILLEGAS, Abelardo (1960). *La filosofía de lo mexicano*. México / Buenos Aires: FCE.
- WAHL, Jean (1965). *L'expérience métaphysique*. Paris: Flammarion.
- WORMS, Frédéric (2000). *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses.
- ZEA, Leopoldo (1968). *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: FCE.

DEL *FUMAGE* A LA DECALCOMANÍA:
TÉCNICAS SURREALISTAS PARA TRAZAR
LA RELACIÓN CULTURAL ENTRE MÉXICO Y FRANCIA

Gabriela Trejo Valencia

Hay un hombre cortado en dos por la ventana.

ANDRÉ BRETON

O bviar el hecho de que las expresiones artísticas abrevan del contexto histórico sería impertinente en términos llanos, pero imperdonable tratándose del surrealismo, movimiento capaz de plantarle la cara a un periodo por demás convulso en las primeras décadas de 1900. Aunque las tendencias en el arte no han obedecido nunca a una clase de generación espontánea, pocas propuestas estéticas se distinguen por involucrarse de tal modo con el marco político, cultural e ideológico como la vanguardia francesa.

Siguiendo las propuestas de Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Giorgio de Chirico, Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Georges Braque o Marcel Duchamp que, aunque heterogéneas, reflejan el espíritu antidogmático de su época, el surrealismo es un corolario de la transgresión. Con

la impronta de resquebrajar los cimientos estéticos surgirían sus primeros exponentes: “Su primera reacción, eminentemente juvenil, fue destructiva. Se trató de acabar con todo lo que les había sido mostrado como ejemplar y respetable” (Bradú, 2012: 65); sin embargo, si algo entendió muy pronto la incipiente inclinación estética parisina fue que destruir no sería suficiente, ni tampoco lo más difícil, urgía cambiar el punto de mira mientras se creaban bases conceptuales que mantuvieran a flote a tan vertiginosa propuesta.

La pretensión de transgresión surrealista es una suerte de respuesta ante el caos generado por la guerra, pues si ésta no era explicable lógicamente, ¿por qué habría de exigírsele racionalidad al arte? En medio del desconcierto generalizado, André Breton, Benjamin Péret, Paul Éluard, Philippe Soupault o Louis Aragon no intentarían explicarse el mundo o proponer soluciones reivindicatorias a la muerte de inocentes, labor que sabían de antemano gratuita. Su objetivo era otro, deconstruir los estándares estéticos conocidos hasta ese momento para dar batalla a la racionalidad que ya no encajaba en ningún discurso creíble. Aquellos primeros involucrados no habrían de ir muy lejos para encontrar al justo antagonista de la otrora lógica, si ya Lautréamont, el dadaísmo o los caligramas les habían mostrado el camino de la experimentación, el segundo paso era terminar de negar los dinteles estéticos para comenzar a fraguar otra sensibilidad, una en donde la libre imaginación y lo onírico eran la respuesta, “el sueño libera, exhibe, crea, borra la noción del tiempo y provoca una conspiración de silencio y de noche” (Breton, 2005: 21).

París sería durante el primer cuarto del siglo xx el auténtico lugar de los sueños. Resonando cada vez con más fuerza pasó de ser una tendencia de nuevo aliento a validarse por medio de obras, publicaciones, dos manifiestos (1924 y 1929) y la creación del *Bureau de recherches surréalistes*.¹ El caldo de cultivo generaría, además, una segunda ola de artistas: Antonin Artaud, Max Ernst, André Masson, Víctor Brauner, Esteban Francés o Joan Miró. Como

¹ Para ahondar en la idea de la denominada Central Surrealista, se sugiere consultar la *Historia del surrealismo* de Maurice Nadeau.

un colectivo no exento de cismas, enconos y divisiones, todos los involucrados se encargarían de diseminar sus ideas por el resto de Europa: España, Inglaterra, República Checa y Bélgica en particular; allende sus fronteras, países como México,² Cuba, Perú, Chile y Argentina hallaron en el surrealismo las alternativas que buscaban para no responder más a un estático modelo de reproducción artística. Misiones transatlánticas de ida y vuelta encaminarían a escritores y pintores a nuevas formas de decir(se) y pensar(se), esto como consecuencia del lugar preponderante que se otorgó al inconsciente, a esa mezcla (im)perfecta de caos y absurdo que tan bien se adaptó al enmarañado tiempo.

Con los valores de toda una generación cayendo a pedazos y el absurdo de la guerra apurando las búsquedas estéticas, la suerte estaba echada. La revolución surrealista (mismo nombre de la primera de sus publicaciones) desestabilizó el orden de las cosas dadas, pero al hacerlo no sólo simbolizó una intentona por la ebriedad onírica y el azar más descuidado, era además el deseo de replantearse la realidad.

Ahora bien, en estas páginas no intento hacer un recorrido preciso por la cronología del movimiento, es más, la sola idea de caracterizarlo excedería, por mucho, mi cometido; primero, por la extensión del texto, segundo, porque el surrealismo escapa a todo intento de contención. Ello en tanto es lo mismo el relato de un sueño o una alucinación, un cuento extraordinario dictado por el inconsciente o el rediseño de la sensibilidad con la que se concebía al mundo. Mi principal interés es focalizar las técnicas surrealistas como uno de los nodos que permiten conferir (sin)sentido a la relación entre dos de los países surrealistas por antonomasia: Francia, pilar del movimiento, y México, su remate.

El remate puede entenderse como la conclusión de algo, pero también como el elemento que en ciertas construcciones se sobrepone para coronarlos. La Primera Exposición Internacional Surrealista en México es

² La Primera Exposición Internacional Surrealista se realiza en la galería de Arte Mexicano en 1940. Ahí se exhibe obra de César Moro, Wolfgang Paalen, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Óscar Domínguez, René Magritte, Francis Picabia, Joan Miró, Frida Kahlo, Diego Rivera, Manuel Álvarez Bravo, entre otros.

tanto el extremo del movimiento francés como una de las joyas de la corona. La cronología del surrealismo suele fijarse entre 1918 y 1939, cuando la segunda gran guerra mermó el movimiento en Europa y obligó a muchos de sus representantes a exiliarse en Latinoamérica, desde donde habrían de enriquecer al surrealismo. La coronación mexicana se percibe también en la “obra mexicana” de Remedios Varo o Leonor Carrington, periodos considerados como los más fructíferos para ambas surrealistas.³

Motiva la reflexión sobre las técnicas el que concibo a estos procesos creativos como atajos para explicar el caos, el absurdo y el azar dentro de la enrevesada columna vertebral del movimiento. Me explico: así como la escritura automática y el cadáver exquisito exponen tal caos que terminan por remedar el orden, el *fumage* hace de la destrucción una creación no por absurda menos productiva, o el *grattage* revela verdades inspiradas en el azar, el México surrealista es también una creación basada en el caos, el absurdo y el azar.

Para dar cabida a las quimeras personales, los surrealistas vieron en México el espejo de sus deleites frenéticos, por ende, su famosa fantasmagoría mexicana responde menos a la realidad de nuestro país que a sus objetivos estéticos. Es decir, sí existía el caos de un país recién despertado de los conflictos intestinos, el absurdo de las creencias mediadas por el festín y la miseria, y claro, el azar de vivir al día, de milagro, como la lotería —tal cual lo advertía Ramón López Velarde—, pero tampoco es que eso fuera toda la matriz de un país tan plural. Es así como entiendo a este mentado México surrealista, sobre todo como una hábil estratagema de sus integrantes para poner al movimiento en perspectiva; a raíz de esto, en lo sucesivo pondremos el acento en cómo la construcción de las técnicas surrealistas guarda un símil con la cimentación del México de sus amores: ambos procedimientos son esencialmente vehículos para confirmar el movimiento.

³ A este respecto, véanse los estudios críticos acerca de las dos pintoras en Lourdes Andrade, Tere Arcq, Janet Kaplan, Louise Ruis o Joanna Moorhead.

TÉCNICAS SURREALISTAS

Para transgredir el principio de realidad⁴ y toda reminiscencia lógico materialista, los surrealistas pusieron en funcionamiento ciertos caminos para cambiar los preceptos artísticos: “Así vemos cómo ‘cambiar la vista’, tal y como lo concibe la pintura, no es sino uno de los medios contemplados por el surrealismo para satisfacer una ambición mucho más amplia que consiste, ni más ni menos, en cambiar la vida” (Breton cit. en Bradu, 2012a: 72). Desde esfuerzos individuales hasta colectivos y de la espontaneidad a la corrección pasaron de simples ideas a logradas técnicas como el cadáver exquisito, caligramas, *collage*, *frottage*, *fumage*, *grattage*, método paranoico-crítico, decalcomanía y rayogramas, todos los cuales consintieron en plasmar el inconsciente sin el total intermedio de la razón.

Pero, ¿cómo entrarían de lleno en el terreno de la expresividad delirante sin caer en otros imperativos? La libre asociación fue su respuesta inmediata, sin la premeditación de un esquema mental tendrían la oportunidad de explorar el inconsciente. Ávidos de mayor experimentación en cuanto a la asociación de palabras e imágenes llegaron hasta el automatismo, o, en otros términos, a soltar la palabra para abrir realmente los ojos. Ahora bien, contra lo que pudiera pensarse, la experimentación no implicaba en todos los casos un simple arrebató contra la racionalidad, esto es, entender sus pretensiones estéticas como un capricho a “tontas y a locas” sería erróneo y contribuiría a solidificar una imagen equivocada de los surrealistas como creadores de pocos alcances. Unos improvisados no habrían conformado al último gran movimiento artístico del siglo xx.

⁴ La figura de Sigmund Freud será un motor generador para el surrealismo. Planteada la opción de hablar de los sueños y deseos enterrados en el subconsciente, se cimienta un camino para Breton y compañía: “La interpretación onírica es la vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica” (Freud, 1978: 713).

[...] es común la noción de considerar a un surrealista como aquel personaje que trabaja desenfrenado sobre la obra, sin ningún [sic] esquema o plan preconcebido y sin ningún sustento que pudiera considerarse científico, presto a desbordar las primeras emociones o arranques de automatismo psíquico para crear arte. Pero la verdad es que el surrealismo es un movimiento que enarbola dos corrientes, una de *cadavres exquis* que se crean irreflexivamente y al alimón, y otra en donde los artistas, sin ser menos surrealistas, optan por racionalizar lo que hacen (Rivera, 2005: 63).

Siguiendo este apunte, de manera burda distinguiré dos grandes clasificaciones,⁵ ambas en la línea del automatismo y el onirismo: técnicas libres y técnicas de tendencia más premeditada. Por *técnicas libres* referiré a los procedimientos que dejaban correr la pluma de la ensoñación, eludiendo en su totalidad la manipulación consciente. Ejemplos de esto serían la escritura automática y los cadáveres exquisitos. Por *técnicas premeditadas* entiendo a aquellas que aun con base en la libre asociación, no permitían la dejadez total de la intencionalidad, permitiendo la manipulación más o menos meditada. Aquí ubicaríamos a la escritura automática, el *fumage*, el *grattage*, los rayogramas, la decalcomanía y el *encrage*.⁶

En cuanto a las primeras técnicas, la escritura automática imponía el subconsciente gracias a su mecanismo de libre narración y total plasticidad. La técnica configurada por Breton buscaba ensalzar al verdadero yo poético

⁵ Cabe aclarar, sin embargo, que ambas tendencias llegaron a traslaparse en la producción de algunos artistas, como iremos viendo en lo sucesivo. Además, por cuestiones de espacio no podremos revisar todas las técnicas referidas, dando paso a una selección de ellas según los fines del presente trabajo.

⁶ De todas las técnicas, es probable que sea el *encrage* la menos conocida, de ahí que la aclaremos desde este momento. Fue Wolfgang Paalen quien experimentó con ella desde los últimos años de la década de los años treinta, su objetivo era crear formas coloridas y arbitrarias a partir de derramar tintas sobre un papel que era girado a fin de dejar correr la pintura. Ampliando la experiencia de la libre asociación, el artista austriaco habría de combinar este procedimiento con otro de sus prototipos, éste de hecho, mucho más conocido, el *fumage*.

para cuestionar la actividad creadora consciente; así, las ideas que de otro modo seguirían subyaciendo se abren camino con el impulso de un texto (verbal o visual) exento de cualquier coerción. Por otro lado, el cadáver exquisito es un juego grupal consistente en escribir, dibujar o pegar sobre un papel que se va doblando a fin de que los participantes no conozcan las colaboraciones anteriores. No es extraño que ésta sea la técnica paradigmática del surrealismo, su fama bien ganada alude al célebre imperativo de conformar imágenes aleatorias por medio de juegos azarosos; tampoco es gratuito que Breton explique, románticamente, el nacimiento de dicho procedimiento como algo excepcional. La técnica es un divertimento que conjuga la sensibilidad de un grupo de amigos con nociones artísticas similares, como otras técnicas menos conocidas. ¿Por qué no ponderarlas? La respuesta es simple, el cadáver exquisito es la consecuencia lógica de su anhelada pretensión estética: creación sin precisión electiva, y aunado a ello, las firmas de quienes participan de éste (Breton, Dalí, Man Ray, Miró, Varo o Francés) lo legitiman.

Sean técnicas libres o premeditadas, ambas intentan penetrar en lo más profundo de la psique pero no bajo los mismos preceptos, pues aun cuando en esencia la idea generatriz es la misma (sueños e inconsciencia), el ejercicio del criterio premeditado resulta mucho más dúctil, por lo que será recurrente en los lienzos de los surrealistas en México, quienes ven en la técnica una fructífera estrategia y no tanto un principio; en este renglón resalta Remedios Varo,⁷ quien en sus años en México pone a prueba las técnicas aprendidas:

A Varo no le interesa explotar la intención surrealista de facilitar el ‘automatismo psíquico puro’. Pero sí conseguir, con un control riguroso de las

⁷ “La forma en que Varo adapta la decalcomanía y otros efectos, que se habían creado como técnica del automatismo, es una negación de ese aspecto fortuito que sus inventores habían prometido darle. En vez de extraer de las manchas las imágenes que el azar de la decalcomanía le sugería, como había hecho Domínguez. Ella aplicaba la técnica a ciertas zonas predeterminadas del lienzo a fin de obtener una mayor profusión de detalles de superficies que realzan la imagen deseada” (Kaplan, 1998: 128).

posibilidades de estas propuestas surrealistas —la decalcomanía, el *fumage* o el *frottage*—, esa profusión de detalles y riqueza en las texturas que sugieren una materia magmática, algo que se está transformando, mágicamente, en otra cosa (González, 2013: 339).

No es sólo Varo quien utiliza la técnica con ciertos fines trazados, los propios iniciadores del *fumage*,⁸ el *frottage* o la decalcomanía cedieron ante la interpretación premeditada, es decir, los mismísimos Paalen, Ernst y Domínguez⁹ entendieron que la experiencia no se trataba de manchas de tinta al alimón, sino de procedimientos que daban la oportunidad para manifestar el azar objetivo. Podría decirse que si hay un anhelo por expresar un objeto artístico entonces la concurrencia del azar ya no es sólo producto de la libre imaginación, sino de una suerte de alevosía estética. En suma, dichas técnicas no pueden excluir el control de la razón así como así pues tienen sus propios criterios procedimentales, como lo dejan ver las instrucciones de Breton para la decalcomanía:

Extienda mediante un grueso pincel algo de aguada negra, más o menos diluida en algunos sitios, sobre una hoja de papel blanco o satinado que seguidamente recubrirá con una hoja similar sobre la que deberá ejercer, con el dorso de la mano, una moderada presión. Levante sin prisas, por su borde superior, esta segunda hoja como haría para una decalcomanía, pudiendo reaplicarla y levantarla nuevamente hasta que se seque más o menos del todo (Breton cit. en Mercie, Ucciani y Guigon, 1993: 131).

La aplicación de una “receta” resulta a todas luces contraproducente para el método delirante. Por eso la entiendo como una muestra de técnica

⁸ La técnica plantea mecanismos compositivos de innegable riqueza interpretativa, pues consiste en construir imágenes azarosas a partir del ahumado que produce el fuego de una vela sobre el papel. Se le atribuye a Paalen.

⁹ El originario de Tenerife desplegará en su producción dos etapas, por lo que pasará de las decalcomanías del deseo a las decalcomanías automáticas de interpretación premeditada.

premeditada que aunque tiene como base el azar, se trata de un azar controlado que devela ciertas apetencias estéticas.

MÉXICO PARA EL SURREALISMO

Si la realidad no alcanzaba para concebir los sueños y las fantasías irreflexivas¹⁰ quizá ayudaría una suprarrealidad. Cabe aclarar que el grupúsculo surrealista nunca trató de objetivar la inconciencia en un signo unívoco, más bien se amparaban en el logro de una imagen polisémica incapaz de cortar el paso al mecanismo de la libre interpretación. Justo aquí el guiño con el México imaginado: si acá tampoco la realidad alcanzaba para comprender la coexistencia del amor por las flores y el culto a la muerte o el misterio que trasciende las contradicciones (Péret, cit. en Bradu, 2012: 271), la alternativa más natural era la visión surrealista.

Para André Breton, el gran papa del movimiento, México era el país que mejor representaba las cualidades surrealistas: la realidad trazada bajo la imaginación, la vida conciliándose con la muerte:

Tierra roja, tierra virgen impregnada de la sangre más generosa, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, presta siempre, como la pita infinita que lo expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro. Queda, al menos, en el mundo un país donde el viento de la liberación no ha amainado (Breton, 1938).

Con la idea preconcebida de un país mitológico dispuesto a seducir al poeta, en 1936 habría de conseguir por la vía diplomática la ansiada opor-

¹⁰ Cuando menos podría decir imprudentes, lo corrosivo de planteamientos abiertamente surrealistas como la *femme-enfant*, el humor negro y la visión delirante acerca de erotismo y violencia descarnada fueron motivo de controversias y críticas severas contra exponentes como el propio Breton o Hans Bellmer.

tunidad de venir.¹¹ El objetivo era dictar una serie de conferencias sobre la vanguardia europea en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) pero luego de una atropellada organización y unos pocos actos oficiales el “distinguido hombre de letras” o el “sabio galo”, como lo llamaban los periódicos mexicanos, hubo de cesar la tarea de divulgación para viajar por nuestro país; cuatro meses serían insuficientes para conocer sus rincones pero al menos sí para reafirmar su visión en sus estancias en la capital, Monterrey, Puebla, Taxco, Chilpancingo, Cuernavaca, Guadalajara, Pátzcuaro y Morelia.¹²

Desde este lado del mundo, él y su esposa, la también artista Jacqueline Lamba, se regocijarían en las contradicciones mexicanas; mientras el folclor llenaba sus ojos y su espíritu *avant garde*, el país apenas estaba terminando de limpiar las calles de la sangre de sus muertos; mientras admiraban el paisaje variopinto, el ciudadano de a pie respiraba un aire inusual en el que las reformas del Estado mexicano hacían eco de las balas y de un progreso prometido apenas creíble. A su modo de ver, en aquel México posrevolucionario los peones se levantaban como depositarios de la llama de la revolución malograda en Europa, no en vano para los surrealistas “los signos que México parecía dirigirles iban en el mismo sentido que sus preocupaciones. En las palabras *Revolución mexicana* presentían las cabalgadas y los actos de liberación, tan ajenos a la monstruosa Primera Guerra Mundial que ensombreció su juventud” (Ollé-Laprune, 2012: 100). La lucha armada era bastante menos romántica, pero a Breton no le interesaba lo que sucedía, sino lo que creía ver. Sin querer discernir entre las majestuosas mitologías, el *mexican curious* y las carencias reales, Breton se llevó del país la imaginaria que

¹¹ Recordemos que Breton afirma haber leído en su niñez una extensa novela sobre las aventuras infantiles de un indio zapoteco, *Costal l'Indien*, texto que habría dejado en él una “huella imborrable” y un ánimo de conocer aquel país de exóticos paisajes (Lambert, 1989: 10).

¹² En su texto *Entretiens* (1952), Breton, aún maravillado, declararía: “Por escasa que sea mi vocación por los viajes, México, debido tal vez a recuerdos de mi infancia, era entre todos los países el que más me atraía. Y me apresuro a decir que no me decepcionó en lo más mínimo” (cit. en Lambert, 1989: 8).

tanto buscaba y que antes y después confirmarían otros surrealistas, entre ellos Luis Cardoza y Aragón, Péret, Artaud¹³ o Dalí.

Claro está, tampoco podríamos reprocharles la ponderación del México precolombino y el ensalzamiento no exento de ingenuidad de la revolución, los ojos ajenos terminaron por ver signos y pistas donde simplemente no existían. De acuerdo con esos “guiños”, el surrealismo reforzó sus propios cimientos y ganó en validación conceptual cuando pudieron comprobar que era factible vivir en medio de la paradoja y la razón puesta en entredicho:

Por lo demás, la idea que se hacían de la revolución mexicana y, sobre todo de sus consecuencias en el ámbito artístico, fortaleció la ilusión de que allí encontraban un lugar muy afín a sus ideales: el artista estaba integrado a la sociedad y las producciones resultantes parecían no conocer fronteras entre el arte popular y el arte ‘elitista’ (Ollé-Laprune, 2012: 113).

En la relación entre Francia y México, los intelectuales surrealistas obtuvieron lo que tanto buscaban: atestiguar la combustión del cielo¹⁴, y México obtuvo una recompensa involuntaria: habíamos sido bautizados con el apelativo del lugar surrealista por excelencia.¹⁵

¹³ Artaud en una carta sobre sus primeros días en el país dice a un amigo: “Espero poder contarle al regreso muchas cosas extraordinarias, que podrán mostrar a todo el mundo que es verdad que el mundo es doble y triple y que todo funciona por planes y por regiones, México es un país asombroso: posee reservas de fuerzas y las posee, si se puede decir, al desnudo. Para nada me equivoqué al buscar venir aquí” (cit. en Bradu, 2012b: 256).

¹⁴ Ello a decir de César Moro en la introducción del catálogo de la Primera Exposición Internacional Surrealista en la Ciudad de México.

¹⁵ Así responde Breton a la pregunta de Rafael Heliodoro Valle en 1938. La etiqueta impuesta por el gran jerarca del movimiento no habría de pasar desapercibida en el resto del mundo, con el beneficio cultural y, por qué no decirlo, turístico, que eso implicaba. La fuerza de la denominación es tal que parte del color local que nos posiciona ante los ojos del mundo debe su impulso a las fórmulas aplicadas por los surrealistas. Quizá al lado de esta cacareada idea se encuentre la otra rotunda respuesta de los surrealistas para con México, esta vez en boca de Salvador Dalí: “[...] no soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas”.

La experiencia de los surrealistas en México fue más personal que geográfica, un periplo en toda la extensión de la palabra; los intercambios culturales sirvieron para ponernos en el mapa surrealista y también para dotar al movimiento de un nuevo significado: éramos la tierra que daba forma a las ideas que los surrealistas tenían de sí mismos, a kilómetros de su punto de origen, México les daba identidad al tiempo que desplegaba la lógica del absurdo más allá de una decalcomanía.

Si bien la aparente naturaleza prerracional de la magia y el rito ungían al territorio nacional ante la mirada de los vanguardistas:¹⁶ ¿demasiada ingenuidad o simple alevosía? El plano onírico y los correlatos irracionales que encontraban en nuestras calles hallaba continuidad en sus técnicas. El traslape del mundo interior y el exterior se sintetizaba en aquellos procedimientos artísticos que burlaban la intervención de la conciencia a favor de sus deseos ocultos. Como lo onírico tenía coordenadas geográficas y lo irracional nombre y apellido —técnicas surrealistas—, no les fue difícil concebir a México como la forma que se desprende de lo informe, como si de *fumage* se tratase.

En aras de reconocer otra realidad que dejaba hablar a las voces soteradas, los surrealistas estiman en territorio nacional un pasado legendario de chamanes y rituales como denominador de origen, y a esta carga de dimensiones mágicas le añaden su propia semántica, la ilusión de la trasmutación lograda con sus técnicas. Un hilo irrompible unirá al surrealismo con México, en el cabo, la magia creada a partir del pensamiento onírico, en el rabo, la

¹⁶ Especial atención recibirá el aspecto mítico-mágico mexicano en los siguientes nombres que sirven apenas de botón de muestra: la atracción de Paalen y Carrington por el contexto y los vestigios indígenas, como en el mural *El mundo mágico de los mayas* (1964); la traducción al francés del *Chilam Balam de Chumayel* hecha por Péret, su *Antología de los mitos, leyendas y cuentos populares de América* (1949) o el prólogo a *Los tesoros del museo nacional de México* (1942), texto que contaba con las fotografías de Manuel Álvarez Bravo; la icónica película *Los olvidados* (1950) de Buñuel; las series fotográficas de Kati Horna en el hospital psiquiátrico de la Castañeda o en las calles marginadas de Ciudad de México (1945); Varo y el evidente homenaje a las figuras del códice Tro-cortesiano en su *Proyecto para una obra teatral*, el jardín surrealista en la huasteca potosina de James o el *Viaje al país de los Tarahumaras* (1942) de Artaud, entre varios ejemplos más.

yuxtaposición de toda clase de contrarios que desviaban el cauce de la lógica, en el centro, la capacidad de transformar las cosas para conformar una supra realidad desde el movimiento y desde el legendario pueblo mítico nacional.

Si como dice Paz el surrealismo es más una sensibilidad que un movimiento estético, en México esa sensibilidad enciende el fuego de la risa, el del erotismo profundo y sin límites, el de la indagación en el pasado mítico de las piedras pulidas que nos circundan y de los hombres desconocidos que las hicieron y que por un acto de fe surrealista llamamos nuestros antepasados. Los surrealistas son nuestros antepasados de la misma forma mítica y desconcertante: creemos en sus cosas porque nos hablan y nos despiertan hacia nuestros sueños (Ruy Sánchez, 2003: 7).

Esa otra realidad alternativa de seres prodigiosos, paisajes increíbles y racionalidad evanescente exhibida por las técnicas surrealistas no es otra que la nuestra, en parte por eso Breton hace de su visita la constante reunión de elementos dispares que asocia arbitrariamente para revelar nuevos puentes entre los objetos. Debido a ello ve en los andrajos del revolucionario el ropaje del héroe, en el cactus del desierto al candelabro magnánimo y en una temeraria maniobra política¹⁷ la luminosidad propia de la cultura elegida por los dioses.

La matriz de las técnicas surrealistas era permitirse crear imágenes que empataran con los sueños, la mayoría de las visitas a México tuvieron la misma pretensión. Sin *gouache*, pinceles o lienzos, el movimiento creó una imaginería mexicana que responde más a sus acuciantes intereses que a la precariedad real que lejos del *dépaysement* nos obliga a sobrevivir sin asombro de nuestras instancias. Con alevosía o no, en todo caso el Surrealismo se encargó de hacerle notar al mundo que mejor que el más logrado de los cadáveres exquisitos o el más exitoso *fumage*, el México cuasi mítico potencia la imaginación y aumenta el campo para pensar en lo real.

¹⁷ El año en que Breton arriba a Veracruz, el presidente Cárdenas expropiaba las industrias petroleras y cerraba las puertas al fascismo europeo.

ADENDA

Titular este último apartado como conclusiones hubiera sido contraproducente. No hay cierre posible al surrealismo, ni aún hoy, a casi un siglo de distancia de sus primeros acicates podría categorizársele con suficiente precisión. Mucho se ha dicho ya, pero quizá derivado de su mismo carácter polisémico no se da nada por sentado cuando se rastrea su origen, se valora a sus exponentes, se contextualizan sus circunstancias y, claro, se estudian sus técnicas.

A lo largo de estas páginas se pretendió recalcar la relación cultural entre dos espacios geográficos que comparten el afán de crear formas sobre sus cenizas -económicas, políticas y por supuesto, estéticas-. En otras palabras, “París y México compartieron el fervor surrealista; fueron los dos lugares donde la rebeldía fundamental que animó al movimiento, encontró su mejor y más vasto cobijo” (Ollé-Leprune, 2012: 99). En el entendido de que el tema apenas esbozado tiene muchas orientaciones posibles, quisiera subrayar que no era mi intención reducir el notable interés de los surrealistas por el caso mexicano, no es que el movimiento en boca de sus intelectuales hubiera urdido una mentira sobre México, una reflexión de esa naturaleza caería en imperativos éticos anodinos en el presente artículo, pero pecaría de embustera si negara que no he sugerido que los surrealistas moldearon el retrato del país, a su imagen y semejanza, con todo y las discordancias que un planteamiento de vanguardia como éste pudiera entrañar.

Claro que por momentos la imagen de México fue disparatada y heterogénea. Ni los tarahumaras de Artaud son los mismos que los de Carrington, ni la mirada analítica de la cosmovisión indígena de Péret es igual a la de Varo, ni mucho menos su gran mentor encontró paridades con todos aquellos que pensaron en México desde el antecedente surreal, sin embargo, cada uno ayudó a fincar una imagen de este lugar como “el país del nunca jamás”. Pese a que es inviable decir que los procedimientos que construyen al México surreal sean uniformes, las visiones-ilusiones extranjeras antes mencionadas tienen un denominador común: se construyen desde concep-

tualizaciones que se preocupaban por expresar imágenes inalcanzables por medio de la lógica, surrealismo en el centro de cada propuesta, nada más.

En este país que, a decir de Breton, “no acaba de despertar de su pasado legendario” en 1936 nos encontramos de frente con el máximo exponente del surrealismo francés y a partir de entonces no le perdimos la pista; entre mitos, artificios y una enorme carga simbólica de suprarrealidad, México se entrelaza con el movimiento Francia y ambos se complacen en conectar azarosamente el sueño y la vigia para ir del caos al cosmos. Ni el más destacado de los manifiestos surrealistas habría dictado con tal soltura la posibilidad de pensar que las bases de sus técnicas artísticas (el caos, la destrucción y el azar) serían la piedra de toque si de pensar en el espacio idóneo del surrealismo se trataba.

REFERENCIAS

Bibliografía

- ANDRADE, Lourdes (1996). *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Aldus.
- (2003). “Remedios Varo, sueño de un nuevo mundo” (pp. 32-40). En *México en el surrealismo. La transfusión creativa*. México: Artes de México.
- ARCQ, Tere (2008). “En busca de lo milagroso” (pp. 19-90). En Ruy Sánchez, *Cinco llaves al mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- BÉDOUIN, Jean-Louis (2003). “Benjamín Péret en México o a la mirada del poeta” (pp. 26-33). En *México en el surrealismo, la transfusión creativa*. México: Artes de México.
- BRADU, Fabienne (2012a). *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Vida y Pensamiento).
- (2012b). “Viaje al país de los surrealistas” (pp. 255-282). En *Surrealismo. Vasos comunicantes*. México: Museo Nacional de Arte.
- BRETON, André (1938). *Recuerdo de México*. Trad. Ramón Cuesta y Ramón García Fernández. Recuperado de <https://www.uv.mx/gaceta/Gaceta59-60/59-60/pie/Pie07.htm>

- (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Andrés Bosch. España: Visor Libro.
- (2005). *Los vasos comunicantes*. Trad. Rafael Jackson. España: Siruela.
- BRETON, André y Paul Éluard (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Trad. Rafael Jackson. Madrid: Siruela.
- FREUD, Sigmund (1978). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, María José (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. Tesis para obtener el grado de doctor. Universitat de Barcelona Departament d'Història de l'Art: España.
- KAPLAN, Janet A. (1998). *Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo*, 1ª ed. 1988, 3ª ed. Trad. Amalia Martín-Gamero. México: Era.
- MERCIE, Jean-Luc, Louis Ucciani y Emmanuel Guigon (1993). *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*. España: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.
- LAMBERT, Jean-Clarence (1989). "André Breton en México", *Vuelta*, 148, 9-16. Trad. Ulalume González de León. Recuperado de <http://cdn3.letraslibres.com/vuelta/andre-breton-en-mexico>
- MOORHEAD, Joanna (2018). *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Trad. Laura Vidal. Madrid: Turner.
- NADEAU, Maurice (2007). *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar.
- RIUS CASO, Luis (2003). "Leonora Carrington: el mundo mágico de los mayas" (pp. 42-49). En *México en el surrealismo. La transfusión creativa*. México: Artes de México.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1969). *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: UNAM.
- RUBIO, María (1994). *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, España: Tecnos.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto (2003). "El volcán del surrealismo transterrado". En *México en el surrealismo, la transfusión creativa*, México: Artes de México, 6-7.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe (2012). "México, París: el eje surrealista" (pp. 99-128). En *Surrealismo. Vasos comunicantes*. México: Museo Nacional de Arte.
- VV. AA (1973). *Diccionario de términos artísticos*. Barcelona: Noguer-Rizzoli.
- VV. AA (2003). *México en el surrealismo. La transfusión creativa*. México: Artes de México.

EL MÉTODO DE SALVADOR ELIZONDO.
“EL MAL DE TESTE” O LA IMPRONTA DE PAUL VALÉRY

Claudia L. Gutiérrez Piña

“Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar, y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia”. Estas palabras, con las que en 1894 Paul Valéry dio inicio a *El método de Leonardo Da Vinci*, son las mismas con las que casi cien años después, en 1981, el escritor mexicano Salvador Elizondo abre su texto “El método de Paul Valéry”. No hay un inicio más propicio para comenzar, en esta ocasión, este trabajo dedicado a la relación que se establece entre estos dos autores, quienes, en sus respectivos momentos y contextos, se convirtieron en signos de admiración por sus obras.

Entre las presencias más importantes en los diálogos que la obra de Salvador Elizondo entabla con la tradición literaria, el nombre de Paul Valéry es un obligado. Y aunque la figura de Valéry atraviesa de manera permanente la trayectoria de Elizondo, sus huellas tienen distintas formas y honduras. La primera de ellas la encontramos en la faceta más temprana de conformación del perfil intelectual del escritor mexicano. Gracias a su diario —del cual conocemos algunas muestras en su reciente publicación por el Fondo de Cultura Económica— es posible reconstruir el proceso que forja la identidad

intelectual del escritor mexicano; proceso en el cual la figura de Valéry tuvo un importante papel para la definición de lo que será, al correr de los años, su más cara obsesión: la relación entre las operaciones mentales y la escritura.

En los primeros cuadernos del diario resalta, además de la avidez lectora del joven Elizondo, una disposición muy temprana por el ejercicio reflexivo que tiende lazos entre el pensamiento poético, el científico y el filosófico, que decantará poco a poco en la mirada cada vez más crítica y aguda que caracterizará al futuro escritor. Al correr de sus páginas, es factible comprobar cómo la figura de Valéry participa de este proceso y se afianza en la escritura del diarista para ir dando voz a su inquietudes. Un ejemplo claro aparece en una entrada, registrada en 1950, cuando Elizondo tenía 17 años y escribe: “Hoy empecé a hacer notas para mi teoría general de la arquitectura (Eupalion: Teoría General de la Arquitectura)” (Elizondo, 2015: 38), evidente alusión a *Eupalinos ou l'architecte*. Mientras que dos años después, en 1952, el joven diarista, con la afirmación ya explícita de sus impulsos creativos, hace la declaratoria de su disposición por la búsqueda de un método estético propio: “Búsqueda, método, estética, símbolos filológicos. Realidad. Intuición. Sentimiento. Arte que es producto de la realidad, método, intuición, sentimiento. Buscamos las formas en... intelecto” (Elizondo, 2015: 40). En la relación que entablan las entrelíneas de las dos últimas citas, subyace la vena del pensamiento de Valéry, apropiada por el joven escritor: la atención en el principio arquitectónico y la indagatoria en las operaciones del intelecto.

Años después, cuando Elizondo contaba ya con gran parte de su obra publicada y recién cumplido el centenario del nacimiento del escritor francés, se traza en su producción una línea marcadamente valeriana: en 1971 publica “Paul Valéry: breve perspectiva”, en su columna del diario *Excelsior*; en 1972 aparece su traducción de *El señor Tésté*, dentro de la colección Poemas y Ensayos de la Universidad Nacional Autónoma de México; en 1982 participa en la publicación de las *Obras escogidas* de Valéry en la emblemática colección SepSetentas, en la que hizo la selección y compuso el texto antes referido “El método de Paul Valéry” como introducción; y en 1995 traduce *Historias rotas*, editado por Heliópolis. Todos estos títulos, sin

embargo, son sólo la punta del *iceberg* de la relación que Elizondo guardó con Valéry. Por ejemplo, a veces se olvida o se menciona poco que Elizondo también fue profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, y que entre sus aulas dictó a cientos de alumnos la exégesis de la obra del escritor francés, la cual, de manera condensada, está resguardada en sus breves notas a las ediciones mexicanas mencionadas y que resultan sumamente significativas para reconocer, en las palabras que Elizondo articula a propósito de Valéry, una suerte de dinámica de espejo que contiene la imagen de su propio pensamiento. Por ello, me interesa detenerme inicialmente en las ideas que Elizondo vierte en esos momentos, para entablar, en las páginas que siguen, la lectura de uno de los textos que abren, en el registro de la ficción elizondiana, un diálogo con el personaje más emblemático de Valéry, Edmond Teste, y que figura como una de las construcciones más acendradas en el imaginario del mexicano. La fascinación por Teste, así como por el pensamiento de Valéry decantaron en un juego que el mismo Elizondo promovió para ser caracterizado como el “Teste mexicano”, como advierte Castañón: “quizá uno de los méritos mayores de Elizondo sea el de ser uno de los lectores más penetrantes de Paul Valéry en cualquier lengua. Salvador Elizondo es sin atenuantes M. Teste en México” (2006: 37).

EL MÉTODO DE PAUL VALÉRY / EL MÉTODO DE SALVADOR ELIZONDO

De la nutrida obra de Paul Valéry, Elizondo rescata en particular dos de sus primeros escritos, entrañablemente relacionados. En 1894, Valéry recibió la invitación de Juliette Adam, directora de la *Nouvelle Revue*, para la composición de un texto a propósito de la figura de Leonardo da Vinci. El resultado de esta petición fue su famoso ensayo *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), que resultará emblemático en su obra, ya que en él se concentra el eje de las reflexiones sobre la inteligencia y el proceso creador a las que regresará en su futura producción en distintas variaciones (poesía, ensayo, diálogos, cuadernos). Una de ellas es, precisamente, *La soirée avec M.*

Teste (1896), primero de los textos conocidos como *Monsieur Teste* a partir de su edición en libro de 1919.

Si en *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* Valéry se propuso “ofrecer una vista de detalle” (Valéry, 1987: 18) de la vida intelectual del artista florentino como un modelo rayano en la perfección, *Monsieur Teste* es, sin duda, la encarnación de esa lógica de la vida intelectual llevada al terreno de la ficción. Justamente, dicha relación es la que Elizondo recupera en su texto “El método de Paul Valéry” con las siguientes palabras:

Introducción al método de Leonardo Da Vinci, 1894, y *El señor Teste*, 1896, [son] obras que se complementan sutilmente. En la primera el autor deduce primero y analiza luego la misteriosa facultad por la que el hombre se convierte en un creador: la facultad de concretar sus visiones. Lo concibe como el realizador de una acción específica dentro de un proceso técnico interminable. Descree de la consumación de la obra y afirma que la acción, el gesto o la idea que la generan, son más importantes que la obra misma. La segunda, *Monsieur Teste*, es a la vez una utopía de la inteligencia y una fábula abstracta, un cuento filosófico y una narración de aventuras, un experimento literario y una conjetura genial acerca de la *extensión* de esa facultad dominante del Espíritu (1982: 11).

En la relación articulada de los dos textos tempranos de Valéry, Elizondo advierte la presencia, a su vez, de dos conceptos que resultan esenciales para comprender su poética: *esprit* y *méthode*, los cuales, acota, “resumen con inusitada agudeza los elementos que circulan entre uno y otro polo de esa dialéctica que se funda en la oposición entre el espíritu filosófico y el espíritu de geometría” (1982: 11). Para aclarar la observación de Elizondo, es necesario recurrir a su explicación de lo que implican los polos de la dialéctica referida en la que se dirime el proyecto de la inteligencia revelada en la obra del poeta francés. Si para Valéry el pensamiento aspira al *entendimiento* de las cosas del mundo y sus relaciones, el espíritu filosófico “deduce los efectos de las relaciones”, mientras que el espíritu geométrico “descubre la relación en

sí” (1982: 11). En otras palabras, la relación de la dupla *esprit-méthode* valeriana se delinea en el ir y venir de las facultades del pensamiento a la conciencia de su funcionamiento (la *conciencia-consciente*), según aclara Elizondo:

Conforme a este esquema parecería que la noción de ‘espíritu’ se escinde en él en formas que participan a la vez de la condición de sujeto y de la de objeto. El espíritu es lo que piensa, pero lo que sólo puede pensarse a sí mismo, lo que se cumple en la idea de sí mismo y se consume y consume, como en la metáfora egregia, en la incandescencia y soledad de su propio holocausto (1982: 12).

Bajo esta lógica, es comprensible que el ejercicio que Valéry desata para ofrecer la “vista de detalle” de la vida intelectual de Da Vinci termina concentrando la atención en las operaciones del pensamiento del artista. La vía de acceso será, por supuesto, la obra, pero no en su cualidad sustantiva, sino activa, como constancia del proceso creador, o sea, como medio para la indagatoria de las operaciones del espíritu que la gestan. De ahí la máxima del poeta: “[...] las operaciones del espíritu sólo podrán servirnos cambiantes y no resueltas, todavía a merced de un momento, antes de que las hayan llamado divertimento o ley, teorema o cosa artística” (Valéry, 1987: 20). La conciencia de las operaciones del pensamiento en el acto creador es, para Valéry, el punto en el que se sostiene la unidad del método, ejercicio que antes que escindir al espíritu —como señala Elizondo— lo somete a un movimiento autorreflexivo que recalca en el *drama* de sus propias operaciones. En este sentido, acota Valéry:

La conciencia de los pensamientos que uno tiene, en tanto que pensamientos, es reconocer esta igualdad u homogeneidad; sentir que todas las combinaciones de este tipo son legítimas, naturales y que *el método consiste en excitarlas*, verlas con precisión, buscar sus implicaciones (1987: 24. Mis cursivas).

El ejercicio de este método es encarnado por *Monsieur Teste*, personaje que totaliza el esquema valeriano de la conciencia-consciente de la actividad

mental como una forma de vida. En palabras de Elizondo, el señor Teste se propone como ese absoluto de la inteligencia:

Instaura una geometría del alma en la medida en la que la relación entre las figuras de este drama de la inteligencia se esclarece y se resuelve en la secuencia de una acción encaminada y dirigida por la maestría del autor hacia un desenlace demostrativo perfecto (1972a: 6).

La importancia de *Monsieur Teste* para Elizondo radica, sin duda, en ese gesto “demostrativo” con el que, a decir del mexicano, Valéry inaugura “la posibilidad de una novelística” (1972a: 6) que se convertirá, a la postre, en uno de sus más caros modelos. La “novelística” a la que refiere implica, por supuesto, no sólo un modo de narrar, sino un modelo de escritura que encarna la posibilidad de ser una *demonstración* de los esquemas del espíritu. El método propugnado por Valéry decantará en Elizondo en la búsqueda no de la representación de esa condición absoluta —como lo es Edmond Teste—, sino en asumir la escritura como una suerte de laboratorio que busca hacer *visibles* las operaciones mentales. En este sentido, así como en Valéry las palabras *esprit* y *méthode* resumen los nudos de su pensamiento, para Elizondo, esas dos palabras se convierten, con el mismo orden de relación, en *mente* y *escritura*: mientras la primera alberga la vida del *esprit* valeriano, la segunda será el método que la revela.

El gesto demostrativo de las operaciones del espíritu asumido por Valéry y recogido por Elizondo es recuperado también por Berit Callsen, quien lo denomina como la intención de “geometrizar lo mental” por medio de nociones que conceptualizan las estructuras que subyacen a la conciencia: “‘implexe’, ‘esprit’ (‘espíritu’), ‘cerveau’ (‘cerebro’) y también ‘lieu géométrique’ (‘lugar geométrico’)”, y destaca el concepto “geometría imaginativa” cuyo objetivo es “la descripción geométrico-topológica de las imágenes mentales” (Callsen, 2014: 179- 180). Con ello, Callsen enfatiza:

Lo que es clave con respecto a la representabilidad que Valéry le atribuye al mundo interior es que la forma imaginable, lo mental, se subsume a la forma

posible y se entiende como ente concebible y visible. En este sentido el ‘lugar geométrico’ figura como noción geográfica de la “geometría imaginativa” y se convierte en *instrumento epistemológico* en el sondeo de la conciencia (Callsen, 2014: 181. Mis cursivas).

La condición de “forma posible” que signa, en las palabras de Callsen, a las nociones geométricas de Valéry, me da la pauta para seguir el hilo del encuentro entre los dos escritores, el cual no puede ser entendido sin involucrar el modo como cada uno de ellos asume su relación con el lenguaje.

Si hay una suerte de crítica respecto al lenguaje en el ideario de Valéry, ésta no se concentra en el sistema lingüístico como tal, sino en su *poder* respecto al pensamiento, por estar restringido a la transitoriedad, es decir, a una necesidad y a la convención. En otras palabras, la función del lenguaje es inherentemente provisoria a su valor comunicativo-situacional. Al respecto, resulta necesario reconsiderar, junto con Karl Löwith, que “casi siempre confundimos el acto de pensar con el lenguaje, no atendemos a la repercusión del lenguaje sobre el pensamiento” (2009: 69), y esta última es la apuesta de Valéry.

En su texto clásico “Poesía y pensamiento abstracto”, Valéry muestra su preocupación sobre la incidencia del lenguaje en el pensamiento mediante una anécdota protagonizada por el pintor Degas y el poeta Mallarmé. Degas, en su tarea a veces frecuentada de componer versos encontraba dificultades que externó al poeta: “Dijo un día a Mallarmé: ‘Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas...’ Y Mallarmé le respondió: ‘No es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con palabras’” (Valéry, 1990: 83).

El diálogo entre los dos artistas sirve a Valéry para ilustrar justamente las repercusiones del lenguaje sobre el pensamiento, tomando como ejemplo el acto poético:

Mallarmé tenía razón. Pero cuando Degas hablaba de ideas, pensaba en los discursos interiores o en las imágenes, que, después de todo, hubieran podido expresarse en *palabras*. Pero esas palabras, esas frases íntimas que llamaba sus

ideas, todas esas intenciones y esas percepciones del espíritu, todo eso hace los versos. Hay entonces otra cosa, una modificación, una transformación, brusca o no, espontánea o no, laboriosa o no, que se interpone necesariamente entre ese pensamiento productor de ideas, esa actividad y esa multiplicidad de preguntas y de resoluciones interiores; y luego, esos discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *si no es la necesidad que deben crear ellos mismo* [...] En suma, *es un lenguaje dentro de un lenguaje* (Valéry, 1990: 83-84. Cursivas del original).

Valga la extensión de la cita porque en sus líneas queda claro el acento dirigido por Valéry a la atención en el proceso de modificación que opera en el lenguaje poético para el traslado de la idea “producida” por el pensamiento, una transformación que, aunque se expresa con las palabras de uso común, modifican su valor para concentrarlo no en su sentido, sino en su capacidad de combinatoria que resuelve —o no— el traslado de la idea. De ahí la importancia que Valéry concede a las matemáticas y a la poesía: porque en ellas el lenguaje es una *combinatoria* de signos que repercute en el pensamiento sólo en la medida en que lo puede experimentar “enajenando sus operaciones” (Löwith, 2009: 70).

Este periplo me sirve para recuperar la implicación del “lugar geométrico” en el ideario de Valéry y repensar la perspectiva propuesta por Callen. Si bien el lugar geométrico en efecto atribuye una forma imaginable o posible al pensamiento, su importancia no radica sólo en su condición topológica, es decir, de “lugar”, en estricto sentido, sino en el orden de las propiedades compartidas que rigen la combinatoria de su “representabilidad”. Para entender esta aseveración, es necesario recuperar el concepto matemático *lugar geométrico* como aquel que da nombre a un conjunto de puntos en el espacio que cumplen una determinada condición común. El ejemplo más sencillo es de la circunferencia, lugar geométrico de los puntos que están a la misma distancia de otro punto llamado centro. La propiedad compartida es dicha distancia. Me importa señalar esto porque lo esencial del lugar

geométrico radica en esa *propiedad compartida* que rige la combinatoria de sus puntos y que es traducible en la forma de ecuaciones. Si retomamos lo antes dicho por Callsen, el lugar geométrico como conceptualización valeriana que alberga a las *geometrías imaginativas* y la relacionamos con las reflexiones vertidas por Valéry a propósito de la combinatoria del lenguaje poético, lo relevante parece ser justamente no sólo el sentido de “lugar” y de “forma”, sino la propiedad compartida que lo hace posible.

Este uso del concepto geométrico es articulado por Valéry desde “El método de Leonardo da Vinci”, texto donde le da un nombre a esa propiedad compartida: la analogía. Cito en extenso nuevamente, por la centralidad que estas palabras de Valéry tendrán en mis reflexiones siguientes. Al plantear el funcionamiento del *drama* interior de los procesos mentales, Valéry advierte:

Nuestros actores son imágenes mentales y es fácil entender que, si hacemos que se desvanezca la particularidad de estas imágenes para no leer otra cosa que su sucesión, frecuencia, periodicidad, diversa facilidad de asociación y, a fin de cuentas, su duración, uno se siente rápidamente tentado a encontrar analogías en el llamado mundo material, aproximar los análisis científicos, a suponerles un medio, una continuidad, propiedades de desplazamiento, velocidades y, en consecuencia, masas y energía. Uno se da cuenta entonces de que son posibles multitudes de estos sistemas, que uno de ellos en particular no vale más que otro, y que su uso, precioso, pues siempre esclarece algo, debe ser vigilado y restituido a su papel puramente verbal. Pues, precisamente, *la analogía no es sino la facultad de variar las imágenes, de combinarlas, de hacer coexistir parte de una con parte de otra y percibir, voluntariamente o no, el vínculo de sus estructuras*. Y esto vuelve al espíritu, que es su lugar, indescriptible [...]

Así, pues el hombre arrebatada *visiones* cuya potencia es la suya propia. Allí relata su historia (1987: 21. Mis cursivas).

El poder de la variación como facultad de la analogía es la que permite *percibir* el vínculo entre las estructuras del pensamiento productor de ideas y las de su articulación puramente verbal; o bien, entre las *visiones* y las palabras

en las que encarnan. Por ello, las “visiones”, “las imágenes mentales” *son* el lugar geométrico, pero su importancia radica en su traslado a una estructura verbal que funciona como su analogía. Si en la geometría lo que importa es la traducción de esa propiedad en ecuaciones, es decir, su traslado a los signos del lenguaje matemático, en el ejercicio poético el acento recaerá también en las operaciones que trasladan las imágenes mentales al lenguaje, es decir, en “la acción que hace a la cosa hecha”, o bien, en la “multiplicidad de preguntas y de resoluciones interiores” (Valéry, 1990: 109 y 84) que la hacen posible.

El sentido de estas reflexiones de Valéry es justamente el que funciona como una punta de lanza para la escritura de Elizondo. La importancia de todo lo que he descrito líneas arriba respecto al lugar geométrico encuentra en Elizondo una implicación que atiende a una perspectiva que agudiza en su ideario la relación analógica entre el pensamiento y su verbalización pausada por Valéry, pero convertida para él en la forma de un cuestionamiento.

Si en Valéry no hay, en estricto sentido, una crítica hacia el lenguaje, sino, en todo caso a lo que el hombre *puede* hacer con el lenguaje, siempre vía la acción consciente de la razón, para Elizondo existe un principio de distancia insalvable entre los contenidos de la mente y la capacidad del lenguaje para objetivarlos. Una de sus formas favoritas para ilustrarlo es tomando como referente la aporía de Aquiles y la tortuga. Elizondo sabe que, así como Aquiles jamás podrá alcanzar a la tortuga, la distancia entre la aspiración del lenguaje y su realización es inherente; sin embargo, la apuesta recae en la posibilidad que da la imposibilidad que sólo puede asumir la palabra poética.

En Elizondo, la distancia que media entre el pensamiento y su concreción por medio de la escritura dan pie a la definición de un estilo marcadamente reflexivo sobre los límites del lenguaje, en el que textos como “Teoría del disfraz”, “Sistema de Babel”, “El objeto”, “Tractatus rethoricopictoricus” son emblemáticos. Las estrategias de Elizondo serán, por ello, aquéllas que modulan las operaciones que imbrican al pensamiento y a la escritura para tensar su relación, ya sea evidenciando las estructuras que subyacen entre significado y significante, entre discurso y conocimiento, entre texto e imagen, en pocas palabras, entre el hombre y su lenguaje, donde

subyace el ejercicio de “vigilancia y observación” de su papel puramente verbal, máxima heredada de Valéry. Esta búsqueda es, justamente, la que asume y encarna la escritura de Salvador Elizondo.

“EL MAL DE TESTE” O DE LAS GEOMETRÍAS DEL DOLOR

En las primeras líneas del escrito referí a la presencia de Paul Valéry en la obra elizondiana como constante, con diferentes modos de implicación. En lo que concierne a su universo ficcional, unas veces es velada y otras veces explícita. Como he tratado de mostrar en el apartado anterior, el ideario de Valéry subyace en el pensamiento elizondiano bajo la forma de un modelo que le permite asumir la escritura en términos de una posibilidad *demonstrativa* de los esquemas del espíritu. Filtrada desde esa rejilla puede pensarse gran parte de su universo ficcional, si bien algunos de sus títulos resultan emblemáticos, caso de *Farabeuf, la crónica de un instante* (1965), su texto más conocido, donde el ejercicio demostrativo recalca en las operaciones de la memoria, así como su segunda novela *El hipogeo secreto* (1969), donde hay un juego metatextual construido con la figura de un escritor que adquiere distintos nombres, entre ellos el Arquitecto y el Geómetra, figuras que encarnan el principio arquitectónico del *poiëin* valeriano; mientras que en uno de sus títulos más emblemáticos, *El grafógrafo* (1972), subyace una dinámica de textualización guiada por el desarrollo de posibilidades de variación de la escritura que son también evidencias de las variaciones del pensamiento (Gutiérrez, 2016). Pero, quizá, el libro más marcadamente valeriano es *Camera Lucida* (1983), conformado por textos que oscilan en el característico vaivén de la prosa elizondiana entre la ficción, la crítica y el ensayo. Este libro recopila los textos que Elizondo publicó en distintos espacios entre 1973 y 1981,¹ así

¹ El libro compila los textos publicados en el siguiente orden: “Anapoyesis” (1973), *Diálogos*, 52, 9-12; “Log” (1975), *Plural*, 50, 19-22; “Anoche” (1976), *Vuelta*, 1, 15-17; “Proyectos”

como los discursos que pronunció en su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (1980) y su lección inaugural como miembro de El Colegio Nacional (1981). La condición compilatoria de *Camera lucida* no hace mella, sin embargo, en la impecable unidad que construyen sus textos en conjunto.

La clave de este libro está en su título, que remite a la cámara clara, aparato utilizado por pintores y dibujantes, formado por un juego de prismas que servían al artista para refractar la imagen virtual de un modelo que funcionara como guía en el trazado sobre el papel o el lienzo. En “Aparato”, Elizondo describe el instrumento y construye una analogía de su funcionamiento con el de la mente del escritor:

La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo. Su ejercicio requiere de la aplicación de métodos más arduos que los de la cámara clara, pero ésta es como la *figura* de un instrumento crítico, de un escalpelo, de una fórmula matemática, de un canon de clasificación cartesiana por el que el objeto asume su justa forma y revela las cualidades sensibles de su materia sin perder por ello su condición eminentemente subjetiva, pues antes y después de ser captada, la imagen no ha existido más que en la mente del dibujante que cree percibirla en la lentilla del instrumento. La identidad de esa figura espacio de luz se concentra en el nombre de la máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras del prisma de la cámara clara (2001: 73-74).

(1977), *Vuelta*, 12, 16-17; “El rito azteca” (1978), *Escandalar*, 2, 6. A partir del número 37 de *Vuelta*, se incorpora una colaboración mensual en la sección “Camera Lucida” que se extiende hasta el número 51 (a excepción de los números 44 y 50): “Aparato”, “El mal de Teste”, “La legión extranjera”, “Mi deuda con Flaubert”, “Poisson d’avril”, “Vocaciones frustradas”, “En defensa de lo desprestigiado”, “El ocaso de la tristeza”, “Examen de conciencia I”, “Examen de conciencia II”, “Los museos de Metaxiphos”, “La luz que regresa” y “Desde la verandah”. Este periodo comprende de enero de 1979 a enero de 1981.

La analogía que propone Elizondo sostiene la unidad y el concepto del libro, en la advertencia de que la mente del escritor es, como la cámara clara, un dispositivo regulador entre “la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa”. En esta dinámica, las proyecciones refractan, mediadas por el trazo de la escritura, aquellas imágenes que fungen como actores del drama mental valeriano.

De entre las grandes obsesiones elizondianas, que participan en el libro como los “modelos” sometidos al funcionamiento de la mente-dispositivo, *Camera lucida* otorga a la experiencia del dolor la cualidad de una de sus constantes. La elección se dirime por el detonante de la enfermedad² y la promesa de sus posibilidades para el trabajo artístico:

[...] la descripción del dolor físico sólo la encontramos, expresada en metáforas torpes y rudimentarias, en las transcripciones de los interrogatorios clínicos que aparecen en los manuales de práctica médica del siglo pasado: ‘...metal fundido’, ‘...zarpazo de tigre’, ‘...azote gélido’, imágenes con las que los enfermos buscan el alivio por la descripción metafórica del mal. Se diría que el arte no conoce el dolor.

Dos excepciones significativas en el arte de nuestro tiempo: la del pintor Francis Bacon en algunas de cuyas obras el dolor físico parece estar encerrado en un espacio prismático como el de la cámara clara: la otra es la de Paul Valéry que junto a sus descripciones perfectas concibe un diccionario singular y nos propone una hipótesis inquietante: *El Arte del dolor* (Elizondo, 2001: 80-81).

² *Camera lucida* representa un punto en la trayectoria literaria de Elizondo que es paradero de un proceso de acentuación creciente de simbiosis entre las entidades del autor, el narrador y el personaje en sus ficciones. Esta identidad se construye a lo largo del libro con claras notas que remiten a la figura del autor, a sus rituales de escritura, a sus actividades académicas, a sus lecturas, a sus recuerdos, o bien, a experiencias explícitamente autobiográficas. Una de ellas es justamente la alusión a la migraña que le acompañó desde la infancia y que se traduce en los textos de *Camera lucida* en un motivo literario: “La enfermedad y la lucidez de la convalecencia me revelaban el misterio de la operación óptica: había que encontrar un sujeto, un paciente, un cadáver que poner sobre la plancha y frente a la cara implacable del prisma” (Elizondo, 2001: 78).

“El mal de Teste” recupera como motivo esa “hipótesis inquietante” planteada por Valéry. El Arte del dolor propugnado por Teste se combina en este texto con la pluma elizondiana al funcionar como activador del dispositivo mente-escritura. Su consideración en términos de “arte” evidencia la apuesta en la que se dirime el texto. Si, como acota la voz enunciativa, “el dolor como todas las artes, tiene un lenguaje y una forma” (Elizondo, 2001: 84),³ el ejercicio se volcará en el desciframiento de las estructuras de su relación.

En la habitual dinámica elizondiana de vincular el registro científico con el discurso literario, “El mal de Teste” abre con una de sus imágenes predilectas que se transforma en alegoría de la indagatoria escritural: el cadáver en la plancha del quirófano, que tiene su antecedente —por supuesto— en *Farabeuf*, pero que se vincula mucho más con “Mnemothreptos”, texto perteneciente al libro *El grafógrafo* (1972) y con el que me parece que “El mal de Teste” establece un claro diálogo. “Mnemothreptos” es uno de los ejercicios de escritura más representativos en la obra de Elizondo que recalca en su obsesión por mostrar la dinámica del funcionamiento de la escritura en relación con los procesos mentales. Compuesto en once fragmentos, el texto se propone como una suerte de taller de escritura que busca revelar, mostrar, hacer ver “el movimiento pendular de la imaginación” por medio del desarrollo de distintas variaciones de escritura que se deslizan en la libertad de asociaciones que la mente desata a partir de una imagen nuclear:

Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla —brillan como la punta de un lápiz-tinta— hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva (Elizondo, 1972b: 36).

³ Todas las citas a “El mal de Teste” corresponden a esta edición. En lo que sigue, sólo registraré el número de página.

Esta imagen inaugural es sometida a una dinámica expresa por el escriba —identidad narrativa en la obra elizondiana que encarna la conciencia actuante de la escritura— de someter su mano y su mente a una suerte de “ejercicios”, con la finalidad de que ellos demuestren el vaivén de los movimientos de la imaginación. Con esto, el texto se inscribe en el modelo de posibilidad *demostrativa* de los esquemas del espíritu, extraído por Elizondo del ideario de Valéry. El modo de realización es expuesto por el mismo escriba: “59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más” (Elizondo, 1972b: 36). Esas 59 palabras son las que construyen la imagen inaugural antes citada. “Mnemothreptos” es, pues, el cumplimiento de este proyecto que se concreta a modo de once variaciones, que se alternan en un ritmo pautado por la objetivación de las imágenes mentales en la escritura y el pensamiento crítico del escriba en su discurrir de una variación a otra. El efecto que promueve el texto cabe perfectamente para pensarse como una demostración de aquello que Paul Valéry señala sobre el *drama interior* que precede a la obra, que, en este caso, Elizondo hace objeto de representación. Como he señalado, para Valéry la obra importa sólo en la medida en que representa el fin de un proceso que queda invisible:⁴ “Este fin —señala— es el resultado de una sucesión de modificaciones interiores tan desordenadas como se quiera, pero que deben resolverse en el momento en que la mano actúa, en un mandato único, acertado o no”

⁴ Esta misma idea se encuentra en Elizondo desde muy temprano. En uno de sus textos ensayísticos perteneciente a *Cuaderno de escritura* (1969) señala: “La finalidad de la escritura parece enturbiar su predominante condición de instrumento, de instrumental servicio de la realización de un proyecto; de una investigación acerca de la resistencia que la palabra opone a la infatigable corrosión del uso. Por ello todos los libros han sido escritos para ser leídos únicamente por sus autores. Media un interminable abismo de significados entre la página y la mirada del lector; un abismo tan vasto como el que se abre entre el escritor y la cuartilla; la más de las veces la estructura, el andamiaje que sustenta al discurso, se queda en el tintero” (2000a: 10).

(1990: 119). En este sentido, “Mnemothreptos” opta por la representación de ese “desorden” interior que precede a la consumación en el mandato del trazo de la mano. De ahí la construcción de la famosa analogía elizondiana del lápiz o pluma recuperada en la escena inaugural de “Mnemothreptos”, objeto para la escritura que funciona a modo del escalpelo al hendirse en el cadáver para revelar su interioridad. Lo cierto es que el interior del cadáver expuesto en el anfiteatro no será más que el reducto de la vitalidad anterior del cuerpo. En esta lógica, la escisión que representa el trazo de la escritura asimilada en su operación con la búsqueda por revelar la interioridad “viva” de la mente, no revelará más que el reducto de la idea, de la imagen, de las visiones actuantes en el drama mental.

Resulta sumamente significativo que “El mal de Teste” inicie nuevamente con la imagen del cadáver tendido sobre una plancha que, en este caso, teje hilos que la vinculan por una parte con los textos elizondianos que le anteceden y, por otra, con la figura de Edmond Teste y el pensamiento de Valéry. La escena de donde deriva esta asociación es una de las más bellas y logradas en *La soirée avec M. Teste*. Después de una salida al teatro, el narrador acompaña a Teste a su casa, donde aqueja a este último un dolor y decide meterse en cama:

Se desvistió tranquilamente. Su cuerpo seco se bañó en las sábanas y se hizo el muerto. Luego se dio media vuelta y se hundió todavía más en la cama demasiado corta.

Me dijo sonriendo: ‘Hago el muerto. ¡Floto!... Oigo un rodamiento imperceptible arriba, un movimiento inmenso. Duermo una hora; dos cuando más, yo que adoro la navegación de la noche. Frecuentemente ya no distingo mi pensamiento anterior al sueño. No sé si he dormido [...] Me gusta esta corriente de somnolencia y de lino: este lino que se distingue y se pliega o se arruga, que desciende sobre sí como arena cuando me hago el muerto [...]’ (Valéry, 1972: 30).

La asociación de Valéry entre el cuerpo tendido “haciendo el muerto” y el estado de duermevela, cuando el pensamiento se confunde con los lindes

del sueño, en una dinámica perceptiva que aletarga, a la vez que intensifica las sensaciones, es recuperada por Elizondo para dar pauta a un nuevo ejercicio demostrativo de la dinámica del pensamiento, orquestado esta vez por la sensación del dolor. “El mal de Teste” comienza con la siguiente escena:

El cadáver ya está sobre la plancha, el cultivo en su frasco, la ecuación matemática de enésimo grado dispuesta como un poema o un plan de batalla sobre el pizarrón. Hemos aislado una forma extremosa de las sensaciones y pretendemos observarla y analizarla contra el fondo negro de la nada. Allí desaparece y no queda ni siquiera su recuerdo; solamente un cúmulo de hechos reales, de circunstancias anímicas, de anécdotas en fin, relacionado imprecisamente con la experiencia del dolor (82).

Como en otros de sus escritos, Elizondo puebla su discurso del cruce con otros registros, en este caso el científico,⁵ con las referencias al anfiteatro, la plancha, el cultivo y la ecuación matemática. La preparación de esta escena coloca al lector de la obra elizondiana en la disposición de encuentro con uno más de sus “procedimientos experimentales.”⁶ Puntualmente entre “Mnemothreptos” y “El mal de Teste” hay una modulación de acento, o bien de la “atención” puesta en las operaciones mentales. Si en “Mnemothreptos” ésta se vuelca sobre el movimiento de vaivén de la imaginación en el acto de la escritura, en “El mal de Teste” la atención se concentra en la cualidad puramente mediadora, no ya de la escritura, sino del lenguaje.

“El mal de Teste” advierte de inicio la transición entre el estado de duermevela y el estado de vigilia. El indicador de dicha transición se marca por la irrupción del lenguaje:

⁵ En la nutrida variedad de la obra elizondiana, sobresale la indagatoria en distintas modalidades discursivas al involucrar distintos registros en su obra —filosófico y científico, principalmente—, los cuales son sometidos a operaciones desestabilizadoras, como la parodia y la ironía.

⁶ Elizondo así definió su indagatoria en entrevista con Miguel Ángel Quemain (1991: 18).

Las incógnitas de la ecuación *se pueblan de nombres*, el cultivo cunde a través del vidrio, el cadáver se anima, se incorpora [...]. Vuelto a la vida, el dolor toma su lugar en el sistema en que sólo puede ser concebido como el reflejo especular de su contrario: el placer. El Yo se pone ante el espejo. Tomo el lugar del cadáver sobre la plancha, del germen dentro de la cápsula de vidrio; convertido en signo habito en los cubículos y alveolos de la lúgubre construcción matemática (82).

El desliz hacia la vigilia orilla a la búsqueda por la “traducción” de la sensación que es objeto de la atención, convirtiendo al sujeto —Yo— en el signo que habita la “lúgubre construcción matemática”. La comprensión de esta imagen se robustece al ser filtrada por la rejilla del diálogo valeriano. La comparación ecuación-poema porta el peso significativo de la famosa similitud que el poeta francés encuentra entre la cualidad del lenguaje matemático y la poesía, aprehensibles sólo en su forma y desligadas de su sentido provisorio común, que rige a la noción del “nombre”. Esta especificación es necesaria en la medida que la transición desde la “pureza” de las sensaciones” hacia su verbalización se enfrenta con lo que Elizondo define como “la esencia de su imposibilidad”. De ahí que la voz narrativa articule la inminencia del dolor, no por su nombre, sino por su imagen, en el reconocimiento de la radical diferencia entre lo que sucede en la imagen proyectada por el espejo y lo que sucede detrás de sus párpados, “en el prisma de la cámara clara”:

Bacon dibuja sobre mi rostro el rictus sintomático. Parece que estoy guiñando el ojo [...] Pero en el prisma de la cámara clara el guiño se torna en mueca. El rostro descompuesto y retorcido muestra el interior de sus fauces y cuencas fracturadas, corroídas por un sutilísimo vitriolo que visiblemente va disecando, mostrando paso a paso, de tegumento en tegumento, su acción incandescente y la esencia de su imposibilidad (82).

La plasticidad de la imagen, en relación con esa condición referida por Elizondo en “Aparato” de la expresión del dolor físico en la obra del

pintor británico, como atrapada en un espacio prismático que en “El mal de Teste” refiere al universo de la percepción interior, enfrenta en este primer momento el problema de la descripción verbalizada del dolor, según se aclara puntualmente en el texto: “[...] desde el punto de vista estrictamente literario el problema no podía plantearse más que en los términos de la carencia de un diccionario especular como el que emplea Teste para referirse a las cosas por la enumeración de sus cualidades, no por sus nombres” (86). La analogía inicial del texto retomada de *Monsieur Teste* se reviste en este momento con el complemento de la escena valeriana para articular lo que se convertirá en la reflexión central del texto de Elizondo: la relación dolor-lenguaje, que se sostiene en uno de los diálogos de Edmond Teste citados en el texto elizondiano:

En la última parte de *La velada* lo plantea en términos memorables: ‘Sentía dolor. —¿Qué tiene usted? —le dije — ¿Puedo...? —No tengo gran cosa —dijo. —Tengo una décima de segundo que se muestra... Sufrir es poner en alguna cosa una atención suprema y yo soy un poco el hombre de la atención...’ (83).

Sin embargo, falta en esta cita recuperada por Elizondo la clave que, considero, guía el desarrollo de su propia disquisición. Aquí el complemento del texto de Valéry:

Tengo una décima de segundo que se muestra... Espere... Hay instantes en que mi cuerpo se ilumina... Es extraño. Veo, entonces, de pronto, en mí... distingo las profundidades de las capas de mi carne; siento las zonas de dolor, los anillos, los polos, los plumajes del dolor. ¿Ve usted estas figuras vivas?, ¿esta geometría de mi sufrimiento? Se producen relámpagos que asemejan en todo a las ideas (1972: 311. Mis cursivas).

La caracterización hecha por Edmond Teste de las “visiones” que son estimuladas por el dolor en términos de “geometrías del sufrimiento” retoma la importancia del lugar geométrico que he venido señalando. La

analogía apremia como operación que traduce en “figuras” la sensación del dolor, filtradas por los mecanismos de la cámara clara.

Después de un repaso por las disquisiciones médicas a lo largo de la historia que sirven para establecer la explicación de “la décima de segundo” que atañe a la voz enunciativa, llega a la conclusión de que el problema concierne, por su carácter indecible, a la literatura: “Se trata en todo caso de un problema que interesa profundamente a la literatura y muy particularmente a la poesía ya que en él se propone la relación inversa entre los dos elementos que componen la imagen: el nombre y la cosa” (87). El método radicará, pues, en la activación de lo que la voz enunciativa llama *sistemas de circumlocución*, al modo del diccionario especular empleado por Teste para no llamar a las cosas por su nombre, sino por la enumeración de sus cualidades.

La relevancia de “El mal de Teste” radica en la confluencia que genera de los principios valerianos justamente en el desarrollo del procedimiento perifrástico adoptado por el texto, cuyo paradero resuelve las indagatorias para la enunciación de la experiencia del dolor en términos de “una revelación de la inteligencia o como un misterio del alma” (88). Esta aseveración retoma prácticamente el símil que Teste construye, postrado en su cama, que iguala la manifestación de las geometrías de su sufrimiento con la dinámica de las ideas cuando irrumpen en el drama mental. La resolución elizondiana es más que ilustrativa:

Duración e intensidad puras conforman la razón del dolor. Su forma es siempre la misma: una cuña de noventa grados, de metal ardiente, clavada a un lado de la cabeza. [...] Pero desde el punto de vista de la escritura la figura de la cuña se transforma en la de un escenario y toda la cabeza en un teatro en el que se desencadenará sin previo aviso algo que parece una catástrofe pero es en realidad una danza, una delicada construcción de la sensibilidad, una forma especial de la música o de la matemática, un rito, una iluminación o una cura y, desde luego, un misterio que solamente puede ser esclarecido, tal vez, con la ayuda del diccionario de sensaciones. En el escenario mental tienen lugar las alusiones que la experiencia de los sentidos parece sugerir por

asociación con los nombres con los que la designamos; nombres que aluden a sombras, sombras que nada ni nadie proyecta pero que se vuelven discernibles en el antro traslúcido de la cámara clara y se materializan, cobran además una cierta autonomía, como los actores en el escenario, *son* durante la décima de segundo que dura la representación, pero no son otra cosa que nombres que toman la forma de ese vacío candente que se agita y se retuerce —en chino se llama ‘hielo que estalla’— detrás del ojo (88-89).

Nótese que en esta “escenificación”, Elizondo combina su analogía de la cámara clara y los nudos del pensamiento de Valéry, prácticamente en una suerte de reelaboración de los planteamientos vertidos en “El método de Leonardo da Vinci” referentes a la dinámica del drama mental y el lugar geométrico. El juego desplegado entre la cuña, el escenario y el teatro resuelve, en la dinámica de la operatividad de la analogía, la configuración del lugar geométrico en tanto una “geografía” figurada que es trazada por el dolor, cuya “representabilidad” depende de la irrupción cuasi dancística de las visiones mentales que irrumpen en el teatro mental, pautadas por el ritmo combinatorio de las alusiones que la cámara clara transforma en nombres: “hielo que estalla”, “metal ardiente”, “vacío candente” son algunos de ellos.

En la habitual maestría de Elizondo en el trabajo con la arquitectura de sus formas textuales, este montaje final no hace más que otorgar a sus disquisiciones un sentido que evidencia su “método” de escritura, a la vez que resuelve su ejercicio experimental. La clave se encuentra en la relación fundada con la definición del sistema perifrástico que opera como posibilidad única para la enunciación del dolor. “El mal de Teste”, en términos de su estructura, no es más que una circunlocución prolongada que traza rodeos a su núcleo de reflexión desplazándose en una suerte de campos discursivos: la plástica, la literatura, la medicina. Estos movimientos son condensados en una dinámica factible de ser abstraída en una imagen general trazada figuradamente, a modo de una espiral de Arquímedes, en la que la noción de lugar geométrico despliega su funcionamiento generando una simbiosis de las poéticas de Valéry y Elizondo.

En otro lugar he señalado ya la fascinación del escritor mexicano por implicar en sus ficciones figuras que representan la dinámica del pensamiento en la forma de objetos imaginarios. Piénsese, por ejemplo, en la presencia del clatro en *Farabeuf*, la relación figurada de la banda de Möbius y la botella de Klein y la escritura de la novela *El hipogeo secreto*, o bien en el cubo imposible en *El grafógrafo*, como formas que representan las dinámicas del pensamiento y de la escritura (Gutiérrez, 2016). Son, en otras palabras, las *geometrías imaginarias* que Callsen recupera del ideario de Valéry que, trasladadas al universo de Elizondo, adquieren una condición que trasciende la mera noción topológica en alusión al recinto mental, para recalcar en su funcionamiento. Es decir, Elizondo no se concentra sólo en atribuir al mundo interior una forma imaginable, su apuesta se concentra en hacer visibles sus movimientos, en una siempre ambiciosa disposición de perfecta imbricación de la famosa dupla forma-contenido del texto literario.

Líneas arriba mencionaba que lo esencial de la noción matemática del lugar geométrico radica en la *propiedad compartida* que rige la combinatoria de sus puntos. Si damos cabida a la analogía de la espiral de Arquímedes como geometría imaginaria que traduce la textualidad de “El mal de Teste”, en la interacción de los actores de la escenificación en el teatro mental, dicha propiedad es la distancia constante que separa cada una de las vueltas de la espiral, la cual, traducida a la imagen elizondiana adquiere la condición de “sombra” atribuida a los nombres (“nombres que aluden a sombras, sombras que nada ni nadie proyecta”): cualidad de ausencia, de reducto, de apariencia que recuerda la esencia de indescriptibilidad del espíritu a la que alude Valéry. La maestría de Elizondo radica, sin embargo, en la búsqueda siempre constante de someter esa “indescriptibilidad” a la prueba de su demostración. Gesto demostrativo aprendido de Valéry, pero apropiado para construir con él una perspectiva propia que puede ser resumida en las palabras del escritor mexicano: “La inteligencia es capaz de salvar esos abismos que la razón deja para que en ellos medren la poesía y el sueño” (Elizondo, 2000b: 108).

REFERENCIAS

Bibliografía

- CALLSEN, Berit (2014). “De ‘lugares geométricos’ y paisajes mentales: construcción de intelectualidad y performances del de-escribir en Salvador Elizondo y Adolfo Bioy Casares” (pp. 175-200). En Friedhelm Schmidt-Welle (coord.), *La historia intelectual como historia literaria*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-Cátedra Guillermo y Alejandro Humboldt-El Colegio de México.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2006). “Introducción al método de Salvador Elizondo”, *Literal*, 5, 36-39.
- ELIZONDO, Salvador (1972a). “Prólogo del traductor” (pp. 5-9). En Paul Valéry, *El señor Teste*. Trad. de Salvador Elizondo. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Poemas y ensayos).
- (1972b). “Mnemothreptos” (pp. 36-52). En *El grafógrafo*. 3ª ed. México: Joaquín Mortiz (Colección Nueva narrativa hispánica).
- (1982). “El método de Paul Valéry” (pp. 9-15). En Paul Valéry, *Obras escogidas*. Tomo I. Selección e introducción de Salvador Elizondo. México: Secretaría de Educación Pública/Diana (Colección SepSetentas).
- (2000a). “Teoría mínima del libro” (pp. 9-15). En *Cuaderno de escritura*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras mexicanas, 126) [1ª. ed., 1969].
- (2000b). “Grünewalda o una fábula del infinito” (pp. 103-116). En *El retrato de Zoe y otras mentiras*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras mexicanas, 125) [1ª. ed., 1969].
- (2001). “El mal de Teste” (pp. 82-89). En *Camera lucida*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras mexicanas, 130) [1ª ed., 1983].
- (2015). *Diarios 1945-1985*. Prólogo, selección y notas de Paulina Lavista. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2016). *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. México: El Colegio

- de México/Universidad Autónoma del Estado de México (Colección Literatura mexicana, XVII).
- LÖWTH, Karl (2009). *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Trad. de Griselda Mátsico. Madrid: Katz [1ª ed. en alemán, 1971].
- QUEMAIN, Miguel Ángel (3 de marzo de 1991). “La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Jornada Semanal*, 3, 15-20.
- VALÉRY, Paul (1972). *El señor Teste*. Trad. de Salvador Elizondo. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Poemas y ensayos).
- (1987). “Introducción al método de Leonardo da Vinci” (pp. 15-61). En *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Trad. de Encarna Castejón y Rafael Conte. Madrid: Visor (Colección La balsa de la Medusa, 4).
- (1990). *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor (Colección La balsa de la Medusa, 39).

LA GALERÍA FRANCESA EN LOS “INVENTARIOS”
DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Asunción Rangel

En una conversación sostenida con Ignacio Solares en septiembre de 2010, en el programa “Diálogos literarios”, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México, José Emilio Pacheco se refirió a su trunco encuentro con los integrantes del grupo de músicos mexicanos llamado Café Tacuba. Habían quedado en ir a cenar, le cuenta Pacheco a Solares, luego de un concierto en Querétaro:

En la plaza de toros de Querétaro, llena de jóvenes como ustedes [se refiere a los asistentes al programa “Diálogos literarios”], 30 mil o 40 mil, y en una esquina, dos cabecitas blancas que éramos Monsiváis y yo. Pero tuvieron tanto éxito que tuvieron que salir en un oscuro, escondidos [se refiere a los músicos], o sea que no hubo oportunidad de conocer a Café Tacuba o de hablar con ellos.

El programa había sido organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con motivo del Honoris Causa otorgado al autor de *Las batallas en el desierto* (1981), novela corta que cuenta la historia de Car-

litos, un adolescente que se enamora de Mariana, la madre de Jim, su mejor amigo. La canción “Las batallas” (1992), de Café Tacuba, toma como base esta síntesis de la novela corta para dar cuenta de las vicisitudes de Carlitos, luego de confesarle su amor a Mariana. “Lo que más me asombra es que en el rock, rola, hablan como si todo el mundo hubiera leído el libro”, le dice Pacheco a Solares. Al respecto, algunos datos: *Las batallas en el desierto* se publica por vez primera en 1981, y hacia 1998 había alcanzado diecinueve reimpresiones. La tercera edición de la novela corta, de 2011, alcanzó la novena reimpresión en 2014.

Contrastemos el dato y lo que éste posibilita a aventurar. La producción escritural de José Emilio Pacheco se caracteriza, o al menos eso permite advertir el reconocimiento al que ha sido acreedor mediante premios y distinciones, por el cultivo de la poesía, del verso. En 1969 gana el “Premio Nacional de Poesía Aguascalientes” por *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970); en 2004, el “Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda”; en 2009, el “Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”, por mencionar algunos. Para acentuar el contraste, vale la pena mencionar el número de obras narrativas, como *Las batallas en el desierto*, escritas por Pacheco: otra novela, titulada *Morirás lejos* (1967, reescrita en 1977), y tres colecciones de cuentos, *El principio del placer* (1972), *El viento distante* y *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1956-1984). Se trata de cinco libros dedicados a la narrativa, mientras que hasta el año de su muerte (2014) había publicado quince poemarios reunidos en *Tarde o temprano* (2009).

En otra de las facetas escriturales de este polígrafo se advierte la fascinación por el siglo XIX, y no sólo el mexicano: cultivó, como ha quedado señalado, la escritura de la narrativa y del verso, pero también la escritura de la crónica. La publicación de una selección de sus “Inventarios” en 2017 da cuenta de ello. Otra de sus facetas escriturales, y poco estudiada por la crítica especializada, la encarna su trabajo de traducción. “Aproximó” —para usar una palabra con la que Pacheco se refería a sus traducciones— al español la obra de Samuel Beckett, la de T.S. Eliot, Oscar Wilde y el bellísimo ensayo “París, capital del siglo XIX” de Walter Benjamin, por mencionar algunos casos.

La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica, publicada en su versión corregida y aumentada en 1994 por la Dirección Cultural de la UNAM y Era, contiene un ensayo de Elena Poniatowska en donde, me parece, se ofrece al lector un retrato del autor de *Morirás lejos*:

José Emilio [que] sabe el precio de los jitomates, de las cebollas, el precio del metro, los mil doscientos pesos que hay que dar para leer *La Jornada*, los cinco mil de *Proceso*, los cinco mil de *Vuelta*, los nueve mil 200 que se pagan en la zona A del salario mínimo. Desde siempre, José Emilio ha estado al tanto de todo; lleva la vida nacional impresa en su camisa y las preocupaciones en los bolsillos pesándole como a Virginia Woolf las piedras que se metió para irse al fondo del río. Cada paso que da es un grito de dolor, pero es también una carcajada hiriente. José Emilio ve la vida como José Emilio porque lo sabe todo; lo prevé todo. Todo se le puede preguntar. Posiblemente junto con Carlos Monsiváis es el hombre más informado de México y en México estar informado es ser naturalmente pesimista.

En la mañana, Pacheco lee los periódicos; nada se le va, mediodía, poemas, novelas, ensayos, crítica; nada se le va, y en la noche, con Cecilia, la más pequeña, mira cablevisión (Poniatowska, 1994: 18)

Lector omnívoro, Pacheco consagró su tiempo —ese gran tema que atraviesa toda su obra, con mayúscula, como le gustaría a uno que otro pensador francés—, consagró su tiempo, decía, no sólo a la escritura de diversos géneros, sino también al cultivo de ciertas amistades. Del archivo fotográfico del escritor Sergio Pitol, circuló y circula una fotografía (autoría de Ricardo Salazar, de 1959) donde aparecen, de derecha a izquierda, unos jovencísimos Carlos Monsiváis, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. La fotografía circuló en diversos medios de comunicación impresos y virtuales, luego de que los tres volvieran a reunirse con motivo de la celebración por el Premio Cervantes en 2009 y de que Marcelo Uribe tomara una fotografía donde aparecen en el mismo orden los tres escritores, pero ahora sentados en un sofá; Pacheco lleva bastón, Pitol y Monsiváis lucen, ya, calvos.

De cierta manera, la amistad entre Pacheco, Monsiváis y Pitol se acerca a la idea de la amistad de un pensador francés, a quien le fascina el distingo entre obra —con minúscula— y Obra —con mayúscula—. Me refiero a Maurice Blanchot:

La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos), sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad (2007: 266).

La idea blanchotiana de la amistad descansa en una muy particular forma de comunidad que, en su sistema de pensamiento, urde Blanchot. La amistad y el amor sólo alcanzan su posibilidad en la muerte. Como alcanza más o menos a atisbarse, la comunidad, entonces, es para aquellos que no tienen comunidad, los que viven en extrema soledad —que es una forma de morir para el mundo—, los que únicamente se afirman en el acto de solip-sismo de la lectura y de la escritura. Comunidad sin comunidad, afirmación de la soledad, escritura, lectura y muerte alcanzan a convertirse en una serie de palabras que ofrecen una entrada a la poética de José Emilio Pacheco.

La suya es una comunidad sin comunidad, ya que si bien el autor de *Tarde o temprano* suele ser ubicado como miembro de la llama Generación de Medio Siglo —en donde se reúnen los nombres de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Inés Arredondo, entre otros—, su producción escritural, como ha quedado señalado, lo distingue como poeta. En uno de sus “Inventarios”, Pacheco señala este problema en torno a las generaciones literarias, pero refiriéndose a los llamados Contemporáneos. Pacheco se refiere a un proceso judicial que intenta emprenderse contra Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, porque el primero, director de la revista *Examen*, había permitido la publicación de dos capítulos de la novela *Cariátide*, del segundo, los cuales incluían sendas palabrotas: “‘cabrón, cachuchazo, padre, nalgas, pendejo, qué chingados, pedo, me cago, una madre, jijo de

la chingada” (Pacheco, 2017, t. I: 542-543). Sirva el dato para apuntar, tan sólo apuntar, una de las muchas diatribas que los Contemporáneos hubieron de librar contra “las buenas conciencias” mexicanas —para decirlo con un título de una novela de Carlos Fuentes— de mediados del siglo xx. Salazar Mállen, señala Pacheco en ese *Inventario* del 27 de julio de 1981, había sido el depositario de la gana de los Contemporáneos “de verlo convertido en el novelista de un grupo que sobresalió en la poesía y en el ensayo, pero no en la ficción” (Pacheco, 2017, t. I: 542). Una problemática análoga despunta si pensamos en las publicaciones de la generación del Medio Siglo: *Farabeuf*, de Salvador Elizondo; *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo; *El arte de la fuga*, de Sergio Pitlor; *El gato*, de Juan García Ponce; *Río subterráneo*, de Inés Arredondo, por poner algunos ejemplos.

A propósito de esta bizantina, pero no poco interesante discusión sobre las generaciones literarias, José Emilio Pacheco se referirá en otro de sus “Inventarios”, “Julián Hernández: El ‘Cuaderno negro’ (1936)”. Junto con Fernando Tejeda, Hernández es una de las máscaras poéticas o heterónimos que Pacheco emplea en algunos momentos de su obra en verso. El *Inventario* en cuestión versa sobre una serie de anotaciones que Hernández hizo en el llamado “Cuaderno negro”. Se trata de más de cuarenta apuntes que, a manera de fragmento, discurren sobre qué es la literatura y qué significa ser escritor y simpatizante de la fracción callista. Con respecto a la adscripción generacional, Pacheco reproduce una de las disquisiciones de Hernández: “Una generación: engranajes que, una vez puestos en movimiento, no dejan un instante de entretrechocar en intercambios cada vez más variados. Hasta que un día la máquina a la que pertenecen cesa de funcionar totalmente” (Pacheco, 2017, t. I: 414).

A la dificultosa tarea de ubicar en una generación de Pacheco, a la luz de la preponderancia de la escritura en verso en el marco de su Obra, cabe agregar otro espacio escritural en el que se desempeñó hasta el último día de su vida: la crónica literaria. Quizá sea éste el espacio amistoso, el movimiento de acuerdo, para decirlo con Blanchot, que Pacheco encuentra con Carlos Monsiváis, reconocido como uno de los grandes cronistas mexicanos del siglo xx. En la escritura de la crónica, asoman otras de las palabras-pórtico

para la poética de Pacheco: soledad, escritura, lectura y muerte. Voy a referirme, particularmente, a la última de ellas y a su engarce con las otras tres.

José Emilio Pacheco muere el 26 de enero de 2014. Era domingo. Unos días antes, había terminado de escribir su inventario dedicado al poeta Juan Gelman, quien había muerto el 14 de enero en la Ciudad de México. En 2014, Pacheco dedicó dos de sus crónicas a la obra de quien también fuera su entrañable amigo —blanchotianamente hablando—: “Adiós a Juan Gelman” y “La travesía de Juan Gelman”, del 18 de enero y del 25 de enero de 2014, respectivamente.

“¡Cómo voy a ser el mejor poeta mexicano si no lo soy ni de mi colonia, ni de mi barrio. A la vuelta de la esquina de mi casa vive Juan Gelman”, respondía Pacheco en una entrevista de 2009, cuando le fue entregado el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes. Además de compartir el premio —a Gelman le fue otorgado en 2007—, la amistad y la ferviente creencia de que frente al arrostramiento y la desesperanza sólo nos queda la palabra, estos dos poetas creen que no hay peor condena y agravio que el olvido.

Cuando nombramos algo, lo que traemos con la palabra es la muerte, ha escrito el ya aludido Maurice Blanchot en su ensayo sobre Franz Kafka, titulado *De Kafka a Kafka* (2006). Algo similar sucede cuando tomamos una fotografía, cuando hacemos un retrato de una persona: nunca será la misma que aquella que se plasmó en el papel fotográfico, nunca será la misma que se intentó trazar mediante descripciones, mediante palabras. Con la fotografía, con el retrato, invocamos a la muerte.

Los últimos “Inventarios” de Pacheco convocan a la muerte de dos maneras: primero, porque aluden al fallecimiento del argentino Juan Gelman; segundo, porque recurre a ciertas estrategias propias del género del retrato para incorporar a su galería de “Inventarios” al autor de *Cólera buey* (1964).

El retrato, apunta el *Diccionario de estética* (2010) de Étienne Souriau:

[...] es, pues, interpretación y transcripción, y luego, pues, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de

realismo. Aunque sea únicamente visual, el retrato es una descripción, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente, [...] El retrato literario puede indicar directamente los aspectos no visibles de la persona (Souriau, 2010: 950-951).

Tenemos, así, que quien retrata debe tener un ojo agudo y perspicaz para atisbar todos aquellos elementos que no descuellan en el primer golpe de vista. El mismo diccionario, más delante de la entrada correspondiente a “retrato”, apunta:

El género del retrato, sea el arte que sea, testimonia un *interés por lo individual*; el retratista no muestra al ser humano en general, o a un determinado tipo de toda una especie, sino a una cierta persona en tanto que ella misma (y esto, incluso, si a través del individuo se transparenta una idea del planteamiento general: el retrato no se reduce a esto). [...] las ideas de la época sobre un ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el retrato (Souriau, 2010: 951).

Pacheco, al retratar a Gelman, no alude a ningún rasgo físico, más bien, suele ocuparse de las “ideas de la época” que lo vieron nacer en Villa Crespo, Argentina. Dichas “ideas de la época” se transparentan en las menciones a hechos históricos o a sucesos de la cultura, le interesa lo individual, pero en el contexto específico de las producciones culturales y de los hechos y cómo éstos van dejando una huella, una marca, en el temperamento poético y político de la persona a la que retrata. En el “Inventario” del 14 de enero de 2014, por ejemplo, evoca la infancia del poeta argentino para hablar de la quiebra de Wall Street y cómo ésta “señalara el comienzo de la gran crisis que la Historia recoge bajo el nombre de la Depresión” (655). A este dato, le sigue la mención a los libros que fueron publicados en 1930: *Autobiografía* de Trotski, *La civilización y sus descontentos* de Frey y “dos novelas que no han dejado de leerse: *Mientras agonizo* de William Faulkner y *El halcón maltés* de Dashiell Hammet” (Pacheco, 2017, t. I: 655).

Los datos personales, íntimos, sobre Gelman, apenas aparecen cuando se refiere al encuentro del argentino con su nieta Macarena, hija de Marcelo Ariel y Claudia, secuestrados el 26 de agosto de 1976, “y asesinados poco después en dos diferentes campos de exterminio” (658); o sobre la esposa de Gelman y el libro *Amaramara*, que es un gran homenaje a su mujer. Es, entonces, la producción cultural y los hechos históricos lo que Pacheco pone de realce para hacer un retrato a partir de un interés por lo individual, es decir, su entrañable amigo Gelman, pero que hablan de la persona, me permitiré decirlo así, en un aferrado intento por reconstruir las circunstancias en las que fue posible la existencia de ese sujeto. ¿A qué realidad responde que Gelman “fue hasta el 14 de enero [fecha en que muere] el mejor poeta vivo de la lengua” (Pacheco, 2017, t. I: 655)?

En las crónicas Pacheco reconstruye de manera obstinada, y desde varios ángulos, ese contexto de la existencia de Gelman: la Depresión que inicia con la quiebra de Wall Street, el surgimiento del movimiento “en contra de la prohibición de bebidas alcohólicas que sólo había logrado aumentar la fortuna gansteril y el número de bebedores” (Pacheco, 2017, t. I: 655-656); pero además, el triunfo de Eva Duarte y el ascenso del general Juan Domingo Perón a la presidencia de Argentina, la Guerra de las Malvinas, el acucioso trabajo de Gelman como periodista, su paso por el grupo denominado *El Pan Duro* o por el grupo Montoneros y las razones por las cuales estos últimos condenaron a muerte al poeta: en 1980, Montoneros envía a Gelman a “Europa para exhibir en las publicaciones de allá los crímenes de la junta militar. Respetó el heroísmo personal de los guerrilleros, pero hizo una crítica demoledora a la organización que se militarizó y perdió el rumbo” (Pacheco, 2017, t. I: 658).

Tenemos, así, que a quien lee las dos últimas crónicas de Pacheco, cerca de su muerte y sobre la muerte de Gelman, le sale al encuentro una suerte de galería de retratos y estampas, firmadas y numeradas —gracias a la fecha de escritura y publicación— que da cuenta de los trazos del mundo que es de su interés, de su curiosidad intelectual, pero también de uno de sus más profundos afectos.

LAS NOTICIAS DEL “FUTURO”

Me referiré, a continuación, a algunos momentos en que Francia aparece en la obra de Pacheco, y no sólo la escrita en verso. Me ocuparé, con mayor detenimiento, de sus crónicas literarias. Para atisbar la opinión que a Pacheco le merece París, me permitiré, primero, aludir a la predilección que el autor de *Tarde o temprano* profesa al siglo XIX, y no sólo el mexicano o el francés, sino, y como es de esperarse, al siglo XIX que vio nacer la obra de algunos poetas fundamentales para la tradición poética: Rubén Darío y, hacia el final de este apartado, José Asunción Silva. Sobre el *padre* del movimiento denominado modernismo, Darío, en un “Inventario” de 1982, apunta: “‘modernismo’ igual a Darío, *Prosas profanas*, cisnes, yogas, princesas, jardines versallescos, evasión de la realidad hispanoamericana, arte por el arte, versos sonoros, festivales escolares” (2017, t. I: 625). Además de situar los orígenes de la “primera literatura que en rigor podemos llamar hispanoamericana” (626) en la prosa de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera, Pacheco señala la importancia del periódico como uno de los bastiones para los poetas:

[...] la generación del modernismo fue también la de los grandes periodistas hispanoamericanos. Más que el impulso vocacional la necesidad económica los llevó a los periódicos, instrumento de acción intelectual de la nueva burguesía, que empleó a los poetas mientras, en una era de especialización, formaba a los periodistas (2017, t. I: 628).

En ese tenor, es fundamental mencionar las crónicas que el propio Rubén Darío escribe desde París y, en el caso de la crónica mexicana, las de Manuel Payno y el ya aludido José Martí, de nacionalidad cubana.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el periódico representó para escritores de la talla de Rubén Darío, José Martí o Manuel Payno uno de los medios a través de los cuales participaban a los lectores de Latino-

américa las noticias “del futuro”.¹ Payno, por ejemplo, escribe con avidez —una avidez que suele mostrar el rostro del asombro, pero también el de la repulsa— sobre Londres, Darío sobre París, Martí sobre Nueva York. Se trata de las noticias que provienen de un observador que no puede, y no quiere, olvidar que es poeta o escritor de literatura. Esas noticias, además, versan sobre dos importantísimas capitales europeas y una americana para el siglo XIX. Donde he apuntado “futuro”, quiero decir: modernidad, progreso, máquinas, pero también, moda, arte, literatura.

El asombro con el que Darío, Martí o Payno se refieren a, por ejemplo y respectivamente, la Exposición Universal de París en 1900, el puente de Brooklyn o el Banco Real de Inglaterra (El Lloyd’s) —publicada en 1853—, es, me permitiré decirlo, la de un sujeto cuya sensibilidad y agudeza no podrían ser otras que las de un poeta. Del puente de Brooklyn, Martí dice: “[...] afluye a las avenidas, camino de la margen del Río Este, muchedumbre premiosa, que lleva el paso de quien va a ver maravilla: y es que en piedra y acero se levanta la que fue un día línea ligera en la punta del lápiz que un constructor atrevido; y tras de quince años de labores, se alcanza al fin, por un puente colgante de 3 455 pies, Brooklyn y Nueva York” (2003: 269). Payno, mediante un estilo opuesto al de Martí —marcado por ese léxico que tiende a lo magnífico—, ponderará la belleza del banco en estos términos:

¹ Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, al referirse a las crónicas de José Martí, apunta: “el ‘futuro’ tenía su geografía particular. Hablar desde Cuba era situarse en un ‘pasado’ cuyo ‘futuro’ ya había sido actualizado en Inglaterra o EUA. La mirada del intelectual, puesta en ese «futuro», garantizaba la corrección de una tradición deficiente” (2009: 118). Radicados en metrópolis —Nueva York, París, Londres— de la modernidad del trance decimonónico al siglo XX, Martí, Darío y Payno no podían sino transmitir aquello que presenciaban y experimentaban a los lectores de los periódicos. Mediante sus crónicas, apunta Ramos, daban cuenta de la modernidad, del progreso, a los países latinoamericanos que aún trabajaban en su construcción y consolidación no sólo política, sino también literaria.

Está situado el Banco Real en un edificio cerca de la Bolsa y por virtud de muy respetables recomendaciones, el portero, vestido con una gran capa encarnada llena de galones de oro y con su sombrero tricorne y un alto bastón con un inmenso puño dorado, me condujo al archivero, el cual me enseñó las cartas originales otorgadas al banco, con el sello y firmas de los soberanos y de los ministros del Estado, y uno de los dos billetes de 500 000 libras que se conservan allí por curiosidad (Payno, 2012: 205).

Martí y Payno, en sus descripciones de algún elemento arquitectónico de Nueva York y Londres, al menos en estos momentos que he citado, muestran ciertos proceder análogos. Ambos destacan la grandeza de una obra arquitectónica vital para el funcionamiento de una ciudad: un puente, un banco. Más todavía, se ocupan de dos construcciones que encarnan significados poderosísimos y adicionales a los del funcionamiento de la ciudad. El puente une a Brooklyn y a Nueva York; el banco concentra ni más ni menos que la riqueza del Reino de Gran Bretaña, residencia, por así decir, de la llamada Revolución Industrial. Éstas son las noticias del futuro, de las ciudades del progreso y de la modernidad, las que comunicaban los cronistas en los periódicos. Cabe destacar otro rasgo análogo en los proceder escriturales —por no decir estilísticos o poéticos— del mexicano y del cubano. Me refiero a su predilección por la cifra, por el dato duro y objetivo. No son pocos los momentos en que ambos echan mano de lo cuantificable para, como han señalado ya los especialistas en el tema, atisbar la mayor objetividad posible; es decir, mediante el número intentan comunicar bien a bien esa noticia del futuro a los lectores de Latinoamérica, esto, con el afán de eliminar cualquier rasgo de subjetivismo en sus crónicas. La escritura martiana es implacable cuando de esto se trata:

¡Allá va la estructura! Arranca del lado de Nueva York, de debajo de mole solemne que cae sobre su raíz con pesadumbre de 120 000 000 de libras; sálese del formidable engaste a 930 pies de distancia de la torre, al aire suelto; éntrese, suspensa de los cables que por encima de las torres de 2761 1/3 de

alto cuelgan por en medio de estas torres pelásgicas que por donde cruza el puente miden 118 pies sobre el nivel de la pleamar (Martí, 2003: 270).

Nada más lejano de la pulsión poética, este lenguaje de la racionalidad liberal. En ese tenor, Manuel Payno se refiere a la vida londinense de la siguiente manera: “[...] hay cuarenta mil modistas, veintinueve mil sastres, veintiocho mil zapateros, seis mil plateros, cuatro mil quinientos carroceros, setecientos boticarios, sobre treinta mil carpinteros, sesenta mil marineros empleados en el tráfico del río (Payno, 2012: 18).

En las antípodas del lenguaje de la racionalidad liberal, se encuentran diversas crónicas de Rubén Darío sobre la Exposición Universal de París de 1900.² Casi al azar, podríamos encontrar una muestra del categórico tono poético dariano. En *En París*, por ejemplo:

Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño, y París todo lo recibe y lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto. Me excusaréis que a la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo; pero París ya sabéis que bien vale una misa, y yo he vuelto a asistir a la misa de París, esta mañana, cuando la custodia de Hugo se alzaba dorando aún más el dorado casco de los inválidos, en la alegría franca y vivificadora de la nueva estación (Darío, 2013: 107-108).

Además de la dispensa solicitada al lector por el propio Darío, sobre hacer sonar “los violines y trompetas de mi lirismo”, cabe notar el artificio poético empleado: el símil “como en la concavidad maravillosa”, “cual con

² Los textos de Darío dedicados a su estancia en París, en el cambio de siglo, fueron publicados en el volumen *Peregrinaciones* (1901). Aquí cito las crónicas compiladas en *Viajes de un cosmopolita extremo*, de Graciela Montaldo.

el mágico influjo” y la referencia a Hugo, uno de los imprescindibles en las bibliotecas de los escritores latinoamericanos del siglo XIX. La mención al autor de *Hernani* (1830) sirve a Darío para generar una imagen poética poderosísima, y no sólo por la belleza de la misma, sino por la suerte de juicio literario —o quizá estético— que despliega. Hugo resguarda la mañana parisina y, al hacerlo, se alza dorando todavía más lo que de por sí ya es dorado; es decir, la belleza y opulencia —correlativas al dorado— serán todavía más bellos y opulentos porque Hugo los salvaguarda. Si tenemos a la vista que Hugo es, además de uno de los novelistas más importantes del siglo XIX, el autor de dos piezas teatrales importantísimas para el romanticismo francés —*Cromwell* y el ya aludido *Hernani*—, resuenan, en la crónica de Darío, no sólo “los violines y trompetas de [mi] lirismo”, sino una conjetura acerca de cómo lo bello —el arte— alcanza otro grado o nivel de belleza: con la salvaguarda de Víctor Hugo.

El engarce entre el poema, la crónica o la prosa y un discernimiento de orden, digámoslo de una vez, teórico, en la obra de Darío, es un asunto que haya sido señalado con suficiencia por la crítica especializada. En su obra hay un hacer poético, pero también una reflexión de orden literaria y artística.³

He señalado algunos de los procederes de los grandes cronistas del modernismo para referirse a Nueva York, Londres y París para señalar la diferencia de grado que hay con el proceder de José Emilio Pacheco. El corazón poético del autor de *Las batallas en el desierto* es, sin duda, decimonónico. Su gusto y predilección quedan señalados en, por ejemplo, los “Inventarios”

³ A propósito del *reino interior*, una categoría poetizada por Darío en “El reino interior” de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), Julio Ramos, en su pionero *Descuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX* (1989), apunta: “La literatura activa los ‘sueños del museo’ en que incluso la naturaleza, reino de lo espontáneo, adquiere sentido sólo a partir de un marco interpretativo codificado, archivado en el Libro de la Cultura. El reino interior está repleto de estatuas griegas” (Ramos, 2009: 171). Con respecto al paradigmático *Azul...* (1888), me permito referir “Temas míticos en dos cuentos de Rubén Darío”, de Marcos Ruiz Sánchez y las referencias bibliográficas apuntadas en el estudio. *Revista Epos*, XV (1999), pp. 29-50.

que dedica a esas tres grandes figuras de la literatura escrita en español. Sobre Payno, en “Bandidos de ayer y hoy” (15 de abril de 1985), apunta:

Payno trazó su primera novela panorámica del México en que todo cambia y todo sigue igual: el país nunca saldrá de su hundimiento mientras las inmortalidades se toleren desde el palacio hasta la choza; los arrabales de la capital donde los pobres de siempre viven entre la basura (Payno es el novelista de la basura; en ningún otro de su época llegan los deshechos a cobrar categoría de personaje); las complicidades y funcionarios, policías y ladrones; los diplomáticos que declaran en público su amor y admiración por un México al que en privado detestan con toda su alma y sólo les agrada porque refuerza el sentimiento de su propia superioridad (Pacheco, 2017, t. II: 146-147)

Sobre José Martí, y para establecer un engarce entre el comentario que le vale a Pacheco la *actualidad* de la obra de Payno y la del propio Martí, en la misma crónica dedicada al “modernismo” de Darío dice: “‘El dinero’, escribe Martí en su ‘Sección Constante’, ‘es anónimo: no hay rastro en él de las lágrimas que ha hecho derramar ni de las lágrimas que ha costado’” (Pacheco, 2017, t. I: 630). En las apreciaciones de Pacheco sobre aquello que el siglo XIX sigue diciéndonos en los albores del siglo XXI, resuena ese estribillo de su Obra: además de la zozobra que causa al hombre el inexorable paso del tiempo, hay otra cara terrorífica de la humanidad, esto es, su facultad para ejercer dominio sobre el otro, para convertirlo en su esclavo, subyugarlo, apoderarse de él, condenándolo a una existencia y una muerte en la que la justicia es tan inalcanzable como la escritura del verso perfecto. Los sin nombre, los proscritos, los parias o, para decirlo con sus palabras; aquellos que derramaron lágrimas, sangre y vida —me permito agregar— por el capital, los deshechos que cobran categoría de personaje en la obra de Payno, son asuntos que están imbricados —no para elevarlos a categoría de víctimas, cabe decir— en diferentes momentos de su Obra. De ahí que a Pacheco no le interese el París al que hay que viajar en avión y pagar cientos de euros por el boleto, porque

sabe, para decirlo con algunos pensadores profundamente críticos de la estetización del viaje y del viajero,⁴ del costo “sin rastro” que se debe pagar.

En los últimos versos de uno de los poemas de *Islas a la deriva* (escritos entre 1973 y 1975), titulado “*Souvenir*”, dice:

Contemplo el móvil cuadro en la pared: esta ventana.
 No volverán mis ojos
 a detenerse en el jardín.
 Seguirá la casa
 con algo de nuestras voces y nuestras vidas.

Es demasiado el equipaje. No puedo
 guardarme ni siquiera una hoja muerta
 y calada de invierno.
 A falta de una cámara, un pincel
 o habilidad para el dibujo, me llevo
 —como única constancia de haber estado—
 unas cuantas palabras (Pacheco, 2009: 185-186).

En la edición preparada con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2009, titulada *Contraelegía*, Francisca Noguerol ofrece una fina descripción de las temáticas y los periodos de la obra de Pacheco. Sobre *el instante perfecto*, como una temática recurrente en la poesía de Pacheco y

⁴ “Viajar enferma”, dice, por ejemplo, Roberto Bolaño en *El gaucho insufrible* (2003). Michel Maffesoli, en *El nomadismo; vagabundeos iniciáticos* (2004), apenas enuncia una perspectiva crítica al respecto: “El minitel [pequeña terminal informatizada y comercializada por la compañía de teléfonos de Francia; funciona para consultar los bandos de datos e intercambiar información. Nota del traductor] y el avión, la internet y las diferentes redes electrónicas, la televisión y la carrera de la información, todo esto, para bien o para mal, permite vivir en tiempo real, sobre todo colectivamente, experiencias culturales, científicas, sexuales, religiosas, que son, precisamente, la característica de la aventura existencial” (2004: 29-30). Queda por enunciar y describir, me parece, el “para mal” del viaje, más allá de postularlo como una aventura existencial.

sobre el que también discurre el poema “*Souvenir*”, indica Noguero: “[...] sus poemas más positivos celebran el instante, hecho vinculado tanto a su carácter único —ningún segundo se repite— como su condición efímera” (2009: 44). De ahí que Pacheco encuentre aberrante al *souvenir* que produce una cámara o un pincel; “unas cuantas palabras” son lo único que puede llevarse consigo como “única constancia de haber estado”, “unas cuantas palabras”, cabe agregar, que son tan efímeras y fugaces como el *instante perfecto*.⁵

Noguero, en el ya aludido estudio, se ocupa de otro de los tópicos imprescindibles en la obra de Pacheco: el viaje: “Los viajes, en fin, cobran sentido por el recuerdo de las emociones que provocaron y no por los *souvenirs* traídos de los mismos, tan negativos como las fotografías” (2009: 73). En el poema que arriba he citado, el sujeto lírico habla del jardín que perciben sus ojos, de las voces que se escuchan en la casa. Son, en ese tenor, esas sensaciones las que atesora y que no puede, bajo ninguna circunstancia, convertir en un llavero, en una camiseta, en una postal que podría llevar con él de regreso en su equipaje para luego colocarla en algún lugar que le recuerde el viaje. Son las palabras, “unas cuantas palabras” —cabe insistir— las cuales, prodigiosamente, dan forma al poema que estamos leyendo, lo único que puede llevarse consigo.

El *souvenir*, además, encarna una idea diametralmente opuesta a la alegoría en el contexto del pensamiento de un judío que escribió uno de los ensayos más fascinantes sobre el París del siglo XIX: Walter Benjamin. Quizá uno de los ejemplos más afortunados de la alegoría benjaminiana sea el de la calavera: un cráneo es testigo de que algo, alguna vez, estuvo vivo. Si contrastamos “calavera” y *souvenir* en este contexto, alcanzaríamos a advertir la repulsa por lo que el *souvenir* encarna. Mientras la “calavera” es despojada de todas sus funciones originales y entra en otro tipo de relación pensable, el

⁵ Muestra de esta propensión de Pacheco por la fugacidad y lo efímero de las palabras es el poema “Aceleración de la historia”: “Escribo unas palabras // y al minuto / ya dicen otra cosa, // significan / una intención distinta” (2009: 73) del libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968).

souvenir o “recuerdito” se aferra a la función primordial de revivir o volver a experimentar las emociones suscitadas por el viaje; es decir, en aprisionar de manera definitiva la vivencia que ya se ha ido y que no volverá jamás. “El que se va no vuelve aunque regrese”, apunta Pacheco en el poema “Aquel otro” de *Como la lluvia* (2001-2008). El *souvenir* insiste en lo imposible.

París, capital del siglo XIX es traducido por Pacheco en 1971 en colaboración con Miguel González. El libro, publicado por la Librería e Imprenta Madero, cuenta con una “Nota preliminar” del también autor de *El viento distante*. Nuevamente son los “Inventarios” en donde Pacheco da cuenta de su *inmersión* en el pensamiento benjaminiano y en el París que tanto deslumbró al autor de *Los pasajes*. En 1990 publica “Walter Benjamin ante el libro del mundo [I]” y “Walter Benjamin: Las ruinas de la utopía [II]”, 24 de septiembre y 1 de octubre, respectivamente.

Para percibir la concordancia entre el temperamento benjaminiano y el de Pacheco, me permitiré aludir a uno de los momentos de *Los pasajes* en donde el pensador de origen judío describe el arte de coleccionar, para después describir cómo ese *arte de la colección* descuella en un poema de Pacheco. En el legajo “H. [El coleccionista]”, Benjamin apunta:

Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión (2009: 223).

Quien colecciona conversa “con el alma de las cosas”, para decirlo con un verso de José Asunción Silva. El “habla” de los objetos, del alma de los objetos, da cuenta de su época, del paisaje y de la industria que los vieron nacer y ser vendidos o adquiridos. El sabor de época –la frase hecha no podría ser más afortunada, porque alude al sabor, a una sensación– será entonces lo que inte-

rese a un poeta como José Emilio Pacheco. En un poema titulado precisamente “(Sabor de época)”,⁶ de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, apunta el sujeto lírico:

Todo poema es un ser vivo:
envejece (2009: 106).

Es en ese tenor en que Pacheco reescribe constantemente su obra narrativa —*Morirás lejos* fue escrita en 1967 y reescrita en 1977— y en verso. *Ciudad de la memoria*, escrito entre 1986 y 1989, esto es, un par de años antes de publicar las crónicas dedicadas a Walter Benjamin, contiene un poema que en su versión del 2009 lleva por título “Decir adiós”, pero que en su versión contenida en “En el aire oscuro (diez poemas)”, un inventario del 18 de marzo de 1989, se titula “Walter Benjamin se va de París (1940)”.⁷ Las variantes son, como se verá, significativas. En el primero, es decir, “Decir adiós”:

⁶ El poema pertenece al apartado “Legítima defensa”, autoría de Julián Hernández. El “Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, escrito entre 1964 y 1968, contiene algunos de los poemas adjudicados a Julián Hernández (1893-1955) y Fernando Tejada (1932-1959), dos de las máscaras poéticas o heterónimos del también autor de *Irás y no volverás*. Los poemas que forman parte de “Legítima defensa” de Hernández contienen una serie de reflexiones sobre la poesía. El dictum contenido en “(Sabor de época)” encuentra una sugerente resonancia con otros momentos de la obra de Pacheco, uno de ellos lo constituye la “Nota” que antecede la versión de *Tarde o temprano* de 1986: “se piensa en la poesía no como una creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero. No acepto la idea de ‘texto definitivo’. Mientras viva seguiré corrigiéndome” (2009: 10). La unión entre Tejada y Pacheco, además, se advierte en el crédito a la traducción del fragmento de *East Coker* III, de los *Four Quarters*, de T.S. Eliot, que abre esa edición de *Tarde o temprano*. El poema de Eliot es, en realidad, *aproximado* —para usar las palabras del Premio Cervantes— al español por Pacheco en 1998. El cónclave poético entre Pacheco y su heterónimo se da a través de diversos vehículos escriturales, uno de ellos lo constituye el “Inventario” que lleva el título “Julián Hernández: el ‘Cuaderno negro’” del 31 de marzo de 1980.

⁷ Recuperado el 24 de marzo de 2018, de <http://www.proceso.com.mx/152472/en-el-aire-oscuro-diez-poemas>

Acércate y al oído te diré adiós.
Gracias porque te conocí, porque acompañaste
un inmenso minuto de la existencia.
Todo se olvidará en poco tiempo.
Nunca hubo nada y lo que fue nada
tiene por tumba
el espacio infinito de la nada.
Pero no todo es nada,
siempre queda algo.
Quedarán unas horas, una ciudad,
el brillo cada vez más lejano de este multitempo.

Acércate y al oído te diré adiós. Me voy
Pero me llevo estas horas (Pacheco, 2009: 371-372).

La versión del “Inventario” presenta discrepancias hasta el verso “siempre queda algo”, ya que invierte el orden del verbo y del complemento directo y, además, en la versión de 2009, elimina dos versos sobre la adversidad, la catástrofe, el espanto y la gloria:

[...]
siempre algo queda.
Tregua entre la adversidad y la catástrofe
y espanto y gloria de haber nacido,
quedarán unas horas, una ciudad.
El brillo cada vez más lejano de este multitempo.

Acércate y al oído te diré adiós. Me voy, adiós,
pero me llevo estas horas.

La supresión de esos versos está relacionada con la máxima de Pacheco sobre concebir la poesía como “trabajo humano, producto histórico y perecedero”, como apunta en la “Nota” de la edición de 1986 de *Tarde o temprano* a la que me he referido en la séptima nota al pie de la página. En el contexto de la escritura de 1989 y 1990, como da cuenta el título del poema al que me he estado refiriendo y las crónicas dedicadas a Walter Benjamin, el poema adquiriría una potencial significación que se enlazaba con el trabajo de traducción de *París capital del siglo XIX* de 1971 y la escritura de las crónicas de 1990. Para la versión de su poesía reunida hasta 2009, e incluso en las versiones anteriores del poema, como la de 2000, el poema es titulado, simplemente, “Decir adiós” y se trata de un título que entra en cabal concordancia y sintonía, por así decir, con la poética de Pacheco: todo se acaba, nada dura, todo dice adiós.

Ahora bien, el interés de José Emilio Pacheco por el pensamiento benjaminiano no se reduce a titular un poema con su nombre, o a dedicar algunas páginas de sus “Inventarios” al pensamiento benjaminiano. Además de la repulsión por el *souvenir* como un “recuerdito” de un viaje meramente turístico, como anoté arriba, me parece que el interés de Pacheco por algunos momentos de las reflexiones del autor de *Los pasajes* descuella en, por ejemplo, uno de los temas de los que se ocupa en “Walter Benjamin ante el libro del mundo [I]” y en “Walter Benjamin: Las ruinas de la utopía [II]”: la ruina, es decir, la alegoría, es aquello que alguna vez tuvo vida y que, en su desgaste y erosión, nos habla del “sabor de época”:

Del *Passagenwerk* quedan las ruinas. Pero esas ruinas son tan fascinantes y se han vuelto tan clásicas como los fragmentos que sobrevivieron de los poemas de Safo o las *Historias* de Tácito (Pacheco, 2017, t. I: 599).

[...] crítico de la violencia y víctima de la violencia, lector del porvenir que se adelantó con su lectura a todo: a la semiótica, al *pop art*, a la crítica de la industria cultural, y arúspice que no leyó como los antiguos en las entrañas de las víctimas sacrificiales sino en las ruinas presentes y futuras de las ciudades (Pacheco, 2017, t. I: 601).

LA GALERÍA FRANCESA

No está demás la insistencia: a Pachecho no le interesa el París al que se viaja en avión o en barco. Le interesa, en todo caso, la ciudad parisina que describe Julián del Casal en “La última ilusión”, un cuento publicado en *La Habana elegante* el 29 de enero de 1893. Cabe apuntar que el cubano, en su intento por viajar efectivamente a la ciudad francesa, alcanza a llegar únicamente a España, y de ahí regresa a La Habana. Del Casal, en efecto, nunca llegó a París, pero sí que lo conoció profusamente gracias a la lectura de los poetas y novelistas franceses.

El cuento reproduce la conversación entre dos amigos que han compartido una velada en una sala decorada al gusto finisecular. Cuando Arsenio —personaje del cuento, cuyo nombre que no deja de recordar el veneno que tomó la Emma Bovary de Gustave Flaubert— expone a su interlocutor qué tipo de París le interesa, apunta:

—Te diré: hay en París dos ciudades: la una execrable y la otra fascinadora para mí. Yo aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio; el París que se exhibe en la Gran Ópera, en los martes de la Comedia Francesa o en las avenidas del Bosque de Bolonia; el París que veranea en las playas a la moda e inverna en Niza o en Cannes; [...] el París orgulloso de la Torre Eiffel; el París que hoy se interesa por la cuestión de Panamá; el París, en fin, que atrae millares y millares de seres de distintas razas, de distintas jerarquías y de distintas nacionalidades (Del Casal, 2007: 355).

Se trata, sin duda, del París turístico, en el que habría que comprar un *souvenir*. Arsenio prefiere otro tipo de ciudad:

Pero adoro, en cambio, [...] el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine; el París, que erige estatuas a Baudelaire y a Barbey d’Aureville; el París que hizo la noche en el cerebro de Guy de Maupassant; [...] el París que comprende a Huysmans e inspira las crónicas de Jean Lorrain; el París que se embriaga con la poesía de Leconte de Lisle y de Stéphane Mallarmé;

el París que tiene representado el oriente en Judith Gautier y en Pierre Loti, la Grecia en Jean Moréas y el siglo XVIII en Edmond de Goncourt; el París que lee a Rachilde, la más pura de las vírgenes, pero la más depravada de las escritoras; y el París, por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez (Del Casal, 2007: 355-351).

Se trata, sin duda, del París que se encuentra en los libros de poemas, en las novelas, en los diarios, en las cartas, en las palabras. Los “Inventarios” de Pacheco, precisamente, traen a colación muchos de los autores que menciona Arsenio: Mallarmé, Baudelaire, Gautier; pero también trae a cuenta en el tomo I de los “Inventarios” a Arthur Rimbaud, George Sand —pseudónimo de la baronesa Amantine Aurore Lucile Dupin—, Gustave Flaubert; en el tomo II a Jules Laforgue —nacido en Montevideo, Uruguay, pero que pasó la mayor parte de su vida en Francia y que es reconocido como un crítico y poeta del simbolismo francés—, a Francis Ponge; en el tomo III, a Victor Hugo, Alejandro Dumas, la batalla de Waterloo y, por supuesto, a Napoleón III.

De esta manera, el París del que Pacheco se ocupa en diversos momentos de los “Inventarios”, está propuesto como un libro que a veces se deja leer y permite advertir, como lo apunta en su crónica dedicada a Walter Benjamin, que:

[...] el universo entero se comunica, comulga consigo mismo; escribir es traducir lo que dicen las cosas que no hablan, tender puentes entre todo aquello que en apariencia está separado, unir mediante la facultad mimética el mundo de los signos y el universo de las cosas, trazar el mapa de la tierra incógnita que está a la vista de todos (Pacheco, 2017, t. I: 601) .

Se trata de conversar con el “alma de las cosas”, escuchar atento y avisgado lo que ellas dicen, porque hablan en secreto, y esa habla no “está a la vista de todos”. Quien traza el “mapa de [esa] tierra incógnita” lo hace, sin duda, en un libro o en un verso. En “Mundo escondido”, un poema de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Pacheco lo dirá así:

Es el lugar de las computadoras
 y de las ciencias infalibles.
 Ante mis ojos te evaporas
 —y creo en las cosas invisibles (Pacheco, 2009: 74).

REFERENCIAS

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (2009). *El libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- BOLAÑO, Roberto (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Alfaguara.
- DARÍO, Rubén (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Sel. y pról. de Graciela Montaldo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- DEL CASAL, Julián (2007). *Páginas de vida. Prosa y poesía*. Comp., pról., cronología y bibliografía de Ángel Augier. Venezuela: Ayacucho.
- MAFFESOLI, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: FCE (Colección Breviarios).
- MARTÍ, José (2003). *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Edición crítica de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez. España: Ediciones Unesco (Colección Archivos).
- (s/a). *Obra literaria*. Pról., notas y cronología de Cintio Vitier. Sel. y notas de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Venezuela: Ayacucho.
- NOGUEROL, Francisca (2009). “Introducción” a *Contraelegía. José Emilio Pacheco. XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PACHECO, José Emilio (2017). *Inventario*. tomos I, II y III. Sel. de Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas. México: Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa/ UNAM.

- (2009). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. Ed. de Ana Clavel. México: FCE.
- PAYNO, Manuel (2012). *Todo el trabajo es comenzar. Una antología general*. Sel. y estudio preliminar de Mariana Ozuna Castañeda. México: FCE.
- PONIATOWSKA, Elena (1994). “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”. En *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Sel. y prólogo de Hugo J. Verani. México: Era.
- RAMOS, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Venezuela: El perro y la rana.
- SOURIAU, Étienne (2010). *Diccionario de estética*. Trad. de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Merdacal y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal.

LOS INMATERIALES MEXICANOS

Genaro Martell

En mayo de 1985, un grupo de intelectuales y artistas presentó en París una exposición crítica que pretendía anunciar, mediante diversos elementos estéticos, el cambio de época que daría lugar a una etapa posmoderna. El evento llevó el título de *Los inmateriales*. El argumento clave que pone en juego este grupo de audaces críticos, encabezados por el renombrado filósofo Jean François Lyotard, ilustra la decrepitud moderna que inevitablemente conduce a la cultura occidental a una modificación de actitudes, disposiciones y del sistema mismo de las relaciones sociales. Por el contrario, la historia de las culturas originarias de América no parece concordar con la historia de la modernidad en sentido estricto, puesto que todo el proceso que corre desde el Humanismo renacentista hasta la instauración de la razón tecnológica no es, en realidad, la historia de los pueblos americanos. De este modo, quienes no han vivido la modernidad no tienen aspiración de superarla. En este punto, y por la experiencia de la conquista europea de los pueblos americanos originarios, vale la pena escudriñar cómo es la vivencia de “una modernidad hipostasiada”, artificial, sin verdadero progreso. Este artículo es un recorrido por las reacciones estéticas mexicanas que, en diversos momentos, han manifestado que ciertas ideas de la posmodernidad occidental ya habían sido expuestas en sendas obras del arte mexicano, haciendo ver una especie de “historia al revés”.

MODERNIDAD ESTÉTICA Y ESTÉTICA MODERNA

La estética se distingue fundamentalmente como disciplina filosófica, independiente de las ideas estéticas en tanto reflexión sobre diversos ámbitos y expresiones del fenómeno estético, por su unidad e independencia metodológica ajena a la subordinación de las ideas estéticas. Esa independencia es una conquista de los pensadores de la modernidad; sucede en la forma en cómo la sensibilidad fue ganando autonomía y obteniendo un estatus propio igual al que gozaba el entendimiento y la razón como facultades del conocimiento. De este modo, se suele atribuir a Baumgarten y a Kant el mérito de plantearse el problema de la sensibilidad y posibilitar su ingreso al egregio mundo de las facultades autónomas. En el tenor de estos cambios, los estudios estéticos se han desarrollado con gran ímpetu y han de concebirse bajo el cobijo de la revolución copernicana, es decir, al hilo del surgimiento de la modernidad. Pero observaremos enseguida que la estética no escapa de las confrontaciones típicas que los psicoanalistas gustan exaltar: así, por ejemplo, es común observar que los estudios estéticos rememoran la oposición de sensibilidad y razón en figuras diversas, situación que insinúa la implantación de los complejos freudianos que describen la oposición. Tal puede ser el caso de la idea de *voluntad artística* acuñada por Wilhem Worringer, para quien la proyección estética y la abstracción conforman las dos direcciones posibles de la creación artística. Sucede entre ellas que la primera busca un acercamiento a lo orgánico, mientras la abstracción o absolutización de la forma da lugar a la creación del estilo. Así, todo un complejo de Aristóteles¹ se manifiesta detrás de la afirmación de Worringer, quien niega todo valor al impulso de imitación en estos términos: “El impulso de imitación ha impedido en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética” (1966: 26). El autor extirpa el impulso imi-

¹ En este complejo se reconoce que el discípulo busca borrar los trazos de la enseñanza de su maestro, a efecto de imponer una forma de pensamiento propia, original y sin deudas.

tativo del orden de comprensión del fenómeno estético, borrando al mismo tiempo los rastros de la sensibilidad servil que actuó en el arte premoderno y a uno de los factores de difícil asimilación y control experimental.

Esta tesis toma forma en otros autores como Ranuccio Bianchi-Bandinelli, Herbert Read y René Huyghe para quienes la historia del arte expone la alternancia entre la forma orgánica y la forma abstracta (Plazaola, 1987: 46). Por su parte, Gillo Dorfles parece acentuar el lado opuesto de la balanza dominada por los formalistas al considerar que el valor de una obra se define a partir de la propia sensibilidad de quien la experimenta y por ella adquiere su valor estético: en su ámbito y situación histórica concreta, es la interpretación, que no es sólo percepción pero que se vale de esta última, la que asigna la tasa de medida de una obra artística. Comenta: “[...] existe la posibilidad de revestir o investir las obras de arte, tanto las de las culturas más alejadas como las del inmediato presente, de un dato creativo-interpretativo, que surge precisamente de la relación de correspondencia entre aquellas obras y nuestro concepto estético actual” (Dorfles, 1986: 74). Nada impide que de la posibilidad de hacer “nuestra” la obra de arte, pasemos, irremediabilmente, a que la obra sea sólo nuestra obra de arte.

HISTORIA DEL ARTE O HISTORIA DEL ESTILO

Los estudios estéticos más influyentes a principios del siglo XX se perfilaron más hacia una estética de la forma y a enfrentar el tan difícilmente asible carácter de lo histórico a partir de una versión simplificada del problema, reduciendo todo al análisis del estilo; lo histórico del arte debe comprenderse como la evolución del estilo.² El historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin representa el hito de esta transformación. Para Wölfflin, el juicio inmediato

² Juan de Plazaola explica el estilo como “proyección de un determinado sentimiento de la corporeidad” (1987: 48).

o visión intuitiva cuenta ya con disposiciones que adquiere de las condiciones de su contexto histórico inmediato. La cuestión es: ¿y cómo pasar a una comprensión más imparcial de la obra, en la que se finque una aproximada objetividad del juicio que nos libre de las fluctuaciones de lo subjetivo? Wölfflin manifiesta su acuerdo con Hipólito Taine, declarando lo siguiente:

Pero desde el momento en que queremos llevar nuestras apreciaciones más allá de tal círculo y penetrar en el meollo de la elaboración artística, estamos obligados a recurrir a nociones de forma pura, independientes de los textos e integradas dentro del cuadro de la evolución óptica (cit. en Plazaola, 1987: 49).³

En la historia del arte y su interpretación, el modelo de Wölfflin no deja de referirse al legado de Jacob Burckhardt, quien también influye en Nietzsche y su postulación de los principios apolíneo y dionisiaco para la explicación del origen de la tragedia. Así, la obra capital de Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), consolida la noción de *estilo* dotándola de una amplitud que suma diversos niveles: estilos personales, regionales, nacionales, por un lado, y los de escuela, país o raza, por otro; ámbitos en los que se trazan las influencias que forman gradualmente el gusto en el creador y en el espectador: todo en torno a la forma. Así es como la tesis de Wölfflin logra explicar la evolución del arte clásico, o las notas específicas de grandes obras del Renacimiento italiano, para las que cuenta con la distinción de venecianos y florentinos, por ejemplo, como asignaciones del desarrollo del estilo. A la caracterización formal se debe sumar, según nuestro autor, el carácter de la época. Este carácter es el factor esencial de la apertura de las posibilidades que llama él *ópticas*, y que se entienden como el conjunto de herramientas y elementos cardinales de las “formas de ver” e interpretar el mundo y la situación circundante; ellas le dan las “reglas al arte”, puesto que forman el “len-

³ La cita corresponde a *El arte clásico*, obra de Wölfflin cuya versión española fue publicada en 1955 en Buenos Aires.

guaje” que cada artista emplea para comunicarse mediante la obra. De este modo, son las posibilidades ópticas de cada época lo que es interesante para Wölfflin. El cambio y los matices propios identificables en obras de igual o distinto tiempo, no obstante, obedecen a un cierto orden conceptualizable en cinco categorías dobles,⁴ a las que el propio autor compara con las kantianas para advertir que no hay que confundirlas, puesto que las suyas “no son deducidas de un mismo principio” (Wölfflin, 1976: 324). Mas la visión espectadora se prepara para comprender vitalmente, es decir, para ponerse en diálogo, para buscar comprender más allá de las palabras, gracias al poder de significar de las palabras:

En la historia del Arte penetran juicios torcidos si se parte de la impresión que nos causan cuadros de distintas épocas vistos unos al lado de otros. Sus diferentes modos de expresarse no se pueden interpretar según el mero estado anímico. Tienen diferentes lenguajes (Wölfflin, 1976: 326).

La aportación de Wölfflin es fundamental para reconocer el origen de la relación muy socorrida entre lenguaje y arte, según la cual el arte es un lenguaje en el sentido más amplio del término. En este punto deseamos destacar que la independencia de la sensibilidad que habíamos anunciado en los primeros párrafos de nuestro texto no culminó nunca ni en tiempos de Baumgarten y Kant, ni en las teorías que soportaron la historia del arte, hasta muy adentrado el siglo XX. Ahora bien, sin pretender reseñar en demasía la historia posterior de las teorías, vale la pena dar cuenta de que a Wölfflin le siguen pensadores que buscaron instituir un punto contrario de lo que él consideró fundamental, es decir, pasar de la forma al contenido. Estas tendencias tienen en Max Dvořák a su mayor exponente con el desarrollo del culturalismo,

⁴ Estas categorías dobles son: lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, lo claro y lo indistinto. Con ellas, Wölfflin realiza sus análisis concluyendo con verdadera destreza en numerosos hallazgos e interesantes aportaciones históricas y poéticas.

interpretación psico-histórica. En sus métodos de análisis, Dvořák se separa del enfoque centrado en la evolución del estilo y se conduce hacia la historia del espíritu; aquí en un sentido ligado a la influencia de Dilthey. También Warburg y Panofsky podrían situarse en el empeño por superar el formalismo y la reducción de la historia del arte a la historia del estilo. A ellos se debe el paso del iconografismo hacia la iconología a la cual consideraremos como la premisa de las tesis de la filosofía del deseo de Lyotard, con las que pensamos ilustrar a los *inmateriales mexicanos*.

ICONOLOGÍA CONTRA ICONOGRAFÍA

Warburg (1866-1929) y Panofsky (1892-1968) vuelven a dejar ver la influencia de Kant en el análisis de obras y en la concepción del sentido de la historia del arte. Por una parte, Warburg abandona la iconografía buscando algo más que las fuentes formales contenidas en las obras. Regresaremos más adelante a poner atención a este regreso a Kant en tanto que las distintas tendencias en la lectura de obras asimilan del de Königsberg el trasfondo formal que las constituye. Decíamos que Warburg se aventura a explorar, a partir del contenido iconográfico, la densa banda de influjos recibidos y proyectados en la obra artística. Su interés por el Renacimiento sirve de ejemplo para comprender que la suma tenaz de fuentes y datos, a reserva de aparecer como verdaderos compendios de erudición, ofrecen a la naciente iconología la más variada conjunción de ideas, cuyo eje ordenador es justamente la obra. El empeño de Warburg queda mejor expuesto invocando la gran influencia de Jacob Burckhardt, para quien la historia del arte tendría el deber de conjugar en una idea “las grandes fuerzas del intelecto, del alma y de la imaginación [que] están estrechamente implicadas en la percepción artística” (Forster, 2005: 20). Warburg lleva este propósito a una expresión aún más abarcante y profunda: la *empatía artística* (*einfihlung*), en la que se implicaba, según expresa Forster, una especie de *saber cosmológico*, característico de la obra de arte. Esta noción da pie a explicar aquello que el mencionado Heinrich Wölfflin no atinaba a explicar:

“¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas puedan expresar una emoción o un estado de ánimo?” (Forster, 2005: 21).

La “rectificación” de la historia del arte como historia del estilo llevada por Aby Warburg lo condujeron hacia una conclusión semejante a la de los historiadores del estilo:

Nuestros intentos por comprender bajo el escenario de la Antigüedad los pasos de la evolución estilística como un hecho psicológico inexorable deben finalmente llevarnos a discutir la compartimentación de la historia del mundo en varias épocas (Forster, 2005: 28)

La inclusión de la psicología en la interpretación de obras por parte de Warburg abrió grandemente el abanico de posibilidades interpretativas; si bien, no al grado de considerar las formas oníricas como configuradoras del arte o cosas por el estilo, sí se avizoraba la llegada de los enfoques psicoanalíticos y de las ideas evolucionistas tan buscadas a principios del siglo XX. Lo cierto es que con estas nuevas ideas adquirirán importancia aspectos que en los análisis históricos tradicionales carecían de relevancia, y que muchas veces hicieron de la obra de arte un objeto cargado de equívocos y enigmas. Dicho en otras palabras, Warburg fue quien en lugar de encriptar lo enigmático y desconocido, buscó sin descanso llevarlo a la luz del conocimiento. Mas quien condujo a puerto la nave de la iconología fue Erwin Panofsky, cuyas asociaciones de temas y ámbitos aparentemente disímiles le dirigieron a la noción filosófica acuñada por Ernst Cassirer: la *forma simbólica*. Destaca, sin duda, su breve estudio sobre la relación —bien podría decirse “correspondencia”— entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico. Con una gran puntualidad de análisis, Panofsky muestra que mediante analogías históricas es posible concluir ciertas contigüidades que deberán derivar en una concepción orgánica de una tendencia o conjunto de obras (artísticas, filosóficas o literarias) y, más aún, dan pie a la concepción misma de una época. Ahora bien, en tanto que la forma simbólica “abre en lugar de cerrar” la comprensión de una obra, no podría entenderse al arte sin la envoltura de su contexto. La obra de arte es algo más que la materia

sensible e inmediata de su presentación, y su contenido es el resultado de una configuración espiritual de la que el espectador es un protagonista participante.

Es muy conocida entre los interesados en los métodos de interpretación de obras la secuencia que aplica Panofsky en sus análisis:

1. Un momento pre-iconográfico: el más sensible e inmediato de los momentos frente a la obra. El espectador se vale del conocimiento común, de su intuición ordinaria para darle nombre a los objetos representados o a las “figuras figuradas”. Aquí no interviene ningún saber especializado sino el mero sentido común. La imagen de un anciano puede llevarnos a pensar en el ciclo de la vida o en la cercanía de la muerte.
2. El momento iconográfico supone un cierto saber que permite al espectador develar el significado de las imágenes con base en las alusiones y signos manifestados. Un anciano con unas llaves puede representar a San Pedro en un contexto cristiano, dado que ambas representaciones juntas, llaves y anciano, nos llevan a las palabras con las que el apóstol fue nombrado como administrador de las cosas divinas en la tierra.
3. Momento iconológico: en los tiempos precedentes dominan los rasgos externos y las características extrínsecas como condición de posibilidad de la comprensión del significado. Llegar a la caracterización iconológica supone un esfuerzo de interiorización en el que puedan concordar contenidos de toda clase: desde lo perteneciente al contexto inmediato del artista, hasta aquellos aspectos que para este último puedan resultar inconscientes, pero que, gracias al examen detallado del flujo de influencias y de marcos de referencia directos o indirectos presentes en las obras, hacen propicia la comprensión de su sentido. Los elementos que sirven de eje para la comprensión de un momento histórico y su arte son considerados por el autor no como un monolito de conceptos sino como un valor, propiamente: valor simbólico.

Debido a lo anterior, debe tomarse como punto de partida, que el valor simbólico “circula” a través de las imágenes, las historias, las alegorías, las creencias y las emociones que confluyen en la obra. Panofsky asegura que incluso lo que parece pertenecer exclusivamente a la forma (los procedimientos técnicos de un estilo en cuestión) está permeado del valor simbólico. Con esta caracterización, Panofsky reconoce el influjo de la noción de símbolo acuñada por Cassirer, según la cual las formas que pudieran constituir el interés de la historia del arte como historia del estilo son revelación de los síntomas culturales. El historiador del arte conoce el devenir del estilo, distingue los valores icónicos y las imágenes planteadas en las obras, pero sobre todo se debe convertir en un intérprete de los síntomas de una cultura o época. De aquí la importancia de “una vuelta a Kant”, pues las facultades que ha de poner en operación quien se aproxime al arte para “ver” la realidad integral de una cultura o época son a la vez teóricas y prácticas. Dice el autor:

La interpretación de la significación intrínseca o contenido, que trata de lo que hemos llamado valores ‘simbólicos’ en vez de imágenes, historias y alegorías, requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias [...] Para comprender estos principios necesitamos una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico -una facultad que no puedo describir mejor que con el bastante desacreditado término de ‘intuición sintética’ y que puede estar más desarrollada en un aficionado inteligente que en un erudito estudioso (Panofsky, 2008: 23).

Pues bien, por su arraigo en las facultades, esta *intuición estética* se emparenta de mejor manera con lo que Kant llama *facultad de discernimiento*, para la cual —cosa que Panofsky debió considerar en algún momento— la facultad de juzgar encuentra el modo idóneo por el cual algo puede ser comprendido. Se trata de una especie de virtud de la prudencia, pero aplicada a la experiencia artística: la juiciosidad del juez, quien tiene a la vista la ley mas no el modo de su aplicación concreta, a partir de lo cual debe valerse sólo de su propio juicio. El punto relevante de este pasaje radica en que hemos forjado la imagen, a

propósito de Panofsky, de una especie de cierre del círculo, puesto que el regreso a Kant es también una posibilidad de crítica a la manifiesta fluctuación entre lo racional y lo sensible; la solución kantiana viene a ganar actualidad pues la facultad de juzgar es la inteligencia técnica o artística, superior, propiamente hablando, a la inteligencia mecánica. Sin embargo, es de justicia decir que estas intuiciones panofskianas no alcanzan su mayor desarrollo en los análisis del autor, pero que su influjo lleva nuevamente a su principio. Panofsky produce una visión del arte que participa del ánimo fenomenológico para el que hay que regresar a la conciencia de lo dado en cuanto dado, sin antecederle mediante el juicio. En este punto me refiero, sobre todo a Merleau-Ponty, quien aporta a la fenomenología del arte diversas ideas a partir de interpretar la noción de *valor del arte*; es el caso de lo que señala a propósito de la Paul Cézanne. Dice el francés:

En sus diálogos con Émile Bernard queda claro que Cézanne siempre intentó eludir las alternativas al uso que se le proponía —entre los sentidos o inteligencia, entre el pintor que mira y el pintor que piensa, entre naturaleza y composición, entre primitivismo y tradición. ‘Hay que dar una óptica —dijo—, y entiendo por óptica una visión lógica, es decir, sin nada de absurdo’. ‘¿Se refiere a la naturaleza?’, le preguntó Bernard, y Cézanne responde: ‘Se trata de las dos cosas. ¿No son naturaleza y arte dos cosas diferentes? Yo quisiera unirlos. El arte es una percepción personal. Sitúo esta percepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en obra’. Pero incluso estas fórmulas conceden demasiada relevancia a nociones al uso como ‘sensibilidad’ o ‘sensación’ o ‘inteligencia’, motivo por el cual Cézanne no lograba convencer con sus palabras y prefería pintar (Merleau-Ponty, 2012: 30-31).

Me propongo mostrar con lo anterior que ideas y tendencias de diverso origen teórico se encauzan a un destino común, mismo que en Erwin Panofsky se asimila de manera ejemplar. En nuestro autor también se dejan ver las nociones que repudian los psicologismos e irracionalismos combatidos a principios del siglo XX. En Panofsky se origina la premisa de una reflexión dispuesta a superar la disyuntiva entre la verdad objetiva y el relativismo subjetivo.

De este modo, la importancia de Panofsky la vemos manifiesta en el secreto imperativo filosófico que atraviesa la segunda mitad del siglo XX: “pensar o morir”; pero, ¿cómo articular el pensamiento más allá de esos dualismos históricos, bien posible de representarlos en la oposición entre razón y sinrazón?

DE LA HISTORIA ICONOLÓGICA A LA HISTORIA FIGURAL

Una tercera etapa a considerar en la evolución de las concepciones históricas del arte surge a partir de un intento por ir “más allá de la fenomenología” en la lectura del fenómeno estético; esta perspectiva buscará fijar las condiciones de interpretación en un dominio ajeno a la conciencia, en razón de lo cual se utilizarán las tesis psicoanalíticas del inconsciente. De suerte que, con la fusión de ideas marxistas y freudianas, el filósofo francés Jean-François Lyotard dará pie a desarrollar una idea histórica desde una visión interna de la experiencia estética, la cual llamaremos *historia figural*. Para ofrecer una idea clara de cómo da concreción a este postulado la denominada *filosofía del deseo* de Lyotard, propongamos la analogía —al modo de Panofsky— que nos lleve a nuestra lectura figural de estampas selectas de la historia estética mexicana. Proseguiremos dando el crédito que se merece a nuestro filósofo francés, de quien reconocemos el haber virado la dirección de las tendencias en los modelos de la historia que hasta aquí hemos reseñado —desde su filosofía del deseo y en la propuesta de *Les immatériaux*— y que tal demarcación es concebible en el contexto de los años setenta y ochenta en Francia. Así, podemos resumir lo expuesto en dos grandes bloques, sumando el tercero que mostraremos a continuación:

1. La historia del arte como historia del estilo: Worringer, Wölfflin, Riegl, etcétera. Herederos de una concepción formalista de presunto origen kantiano.
2. La historia del arte como historia de las formas simbólicas: Cassirer, Warburg, Panofsky. Surgida de una interpretación cassireana —la noción de forma simbólica—, también presuntamente inspi-

rada en Kant. Su noción de forma, a diferencia de la precedente, se asimila en un marco antropológico concreto que toma como referente a la cultura.

3. La historia del arte como historia figural: Lyotard, autor francés creador de la filosofía del deseo e impulsor de una historia estética —que abarca más que obras tradicionalmente llamadas de arte— accesible mediante caracteres psicoanalíticos.

Instalarse más allá de la fenomenología no puede ser un trabajo fácil ni su resultado inmediato; supuso para Lyotard liberarse de ciertas convicciones arraigadas en el racionalismo filosófico —el de fundamentar el pensamiento en categorías racionales— y favorecer los enfoques marginales en los que sobresalen categorías surgidas de procesos deconstructivos. A la larga, la inclusión de estos enfoques nos llevará a nociones más complejas del fenómeno estético como las que conciben Foucault o Déotte, quienes ven en las transiciones históricas del arte una especie de *relevos epistemológicos* que crean procesos inéditos de subjetivación con sus respectivos aparatos y dispositivos.⁵ Así es como la filosofía lyotardiana pone en concordancia lo racional y lo sensible por medio de su noción de *deseo*. Por otra parte, la obra capital de este ensayo de una visión figural del arte —*Discurso, Figura*⁶— se sirve de las categorías freudianas de la interpretación de los sueños, sin hacer psicoanálisis del arte (del artista o de los “fantasmas oníricos” dispuestos en la obra); poseyendo, en este ámbito, una particular importancia la resignificación del término *figura*. Figura en el contexto lyotardiano deja de referir al contorno exterior de una imagen y adquiere una significación dinámica para la cual es preciso crear una visión

⁵ Jean-Louis Déotte tiene un amplio estudio del museo como aparato estético, donde sostiene que en la actualidad entendemos el arte gracias a su institucionalización en el museo.

⁶ Se trata de la tesis doctoral de Lyotard, publicada en 1978, y que se teje en órdenes varias veces inconexos entre sí. El uso de las categorías e intuiciones freudianas se dirige a las más diversas expresiones sensibles, de los que se puede inferir una idea capital: lo que se pueda decir del arte debe basarse en la historia de la sensibilidad.

interior sensible. De esta forma, la figura tiene que superar la oposición entre la certeza racional y la certeza sensible; este punto de superación es el deseo. Lo figural, entonces, es el polo opuesto al punto de fuga de la visión educada: en él concurre la experiencia de lo desenfocado, lo irracional, lo onírico y lo paradójico, en cuanto la batuta de mando la dirija la certeza sensible y no la racional, la cual se mantiene presente en función de las fluctuaciones de la primera. Esto último basta para confirmar que no se trata de un irracionalismo a ultranza. En consecuencia, la historia del arte basada en la figura pasa por la deconstrucción interna del sujeto —de lo que queda aún por designar como sujeto— y de sus relaciones, para dar paso a la re-escenificación de sus inconsecuencias.

Cierto es que no quisiera abundar más en los aspectos constitutivos de una historia figural valiéndome de argumentos, porque su “esencia” es inagotable mediante la caracterización conceptual y, por lo tanto, no se construye con la estructura y secuencia de los “hechos” al desnudo, sino con el desnudo de los hechos. Se trata de ese “mostrarse” al que Heidegger se refería en *El origen de la obra de arte* como modo de acceso a la verdad. Señala el alemán en aquella obra:

En el círculo próximo de los entes nos creemos como en casa. El ente es familiar, de confianza, seguro. Sin embargo, marcha a través de la luz un permanente ocultarse en el doble aspecto del negarse y el disimularse. Lo seguro no es en el fondo seguro; es inseguro. La esencia de la verdad, es decir, la desocultación, está dominada por un rehusarse en el modo de la doble ocultación. La verdad es en su esencia no-verdad (Heidegger, 1992: 98).

La propuesta de *Les immateriaux* de Lyotard trae consigo un compromiso no ya con “el ente” sino con la historia de los “entes conscientes”, cuando no somos aún un ente pensante, o dicho de mejor manera, cuando el pensamiento se suspende y permanece la sola certeza sensible, figural. Para mostrar esto, me permitiré -con unos textos y pasajes de *Discurso, Figura-* una visita al museo de *Les immateriaux* cambiando el catálogo de la exposición de 1985 en París por una guía figural de ella: daré la palabra a manifestaciones diversas de los *inmateriales mexicanos* en el trayecto de cuatro salas, a fin de exhibir la

concepción lyotardiana que creo que justifica la inmaterialidad de la historia compuesta de pasajes descompuestos —es decir, no estructurados en la mente del interpretador de la historia— sino idóneos para la visión descentrada.

PRIMERA SALA (EL VESTÍBULO DE ENTRADA)

El lenguaje comienza con una rasgadura —el silencio— que escinde el discurso y su objeto en el trabajo de significar que tienen las palabras; en tal circunstancia, plantea Lyotard, surge la condición problemática de todo el saber: “la violencia obliga a desear la verdad”. Para Lyotard, el símbolo no deja nunca de ser sensible, y esto habrá que entenderlo como la supremacía de la certeza sensible, en tanto inmediata, sobre la racional, en tanto mediata. Si lo simbólico se mantiene siempre sensible, entonces el acceso a la interioridad del lenguaje no puede ser otro que el de la figura —una especie de estela de luz— que marca, a su paso, el lenguaje. La idea del francés puede trasladarse al concepto de *Justicia* desarrollado en la obra del famoso fresco de Rafael Sanzio: *Virtudes cardinales y teologales*. Si lo ponemos en contraste con la versión irónica de la justicia de José Clemente Orozco, nombrada por su autor *La ley y la justicia*, en esta segunda opera una actualización en la que se impone la certeza sensible. Para el italiano, se trató de representar diversos aspectos de la justicia centrada en la Ley: es una obra maestra de la idealización neoplatónica en la plástica renacentista, de la que la ilustración de las escenas históricas sirve para enaltecer las figuras de Justiniano (izquierda) y Gregorio IX (derecha).

La versión de Orozco juega a romper el estereotipo de justicia y de trasportarla a una realidad ajena a su consagrada esencia. Está fuera, ausente por completo, del mundo de las virtudes cardinales y teologales. Esta obra-texto de Orozco debe ser leída entre líneas como recomienda Justino Fernández, lo cual significa renunciar a la letra escrita e ir “más allá” a partir de nuestro “más acá”. A esto responde lo que comentó el pintor mexicano acerca de lo político y lo artístico, a propósito de la libertad con que se condujo en el arte, y su renuencia a participar en política. Cita Fernández las palabras textuales: “[...]”

los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas” (2008: 108-109).

SEGUNDA SALA

Un objeto visible se revela también como invisible cuando se entabla un puente entre los términos que nuestro autor llama *lo no simbólico* y *la trascendencia del ver*. Lyotard quiere explicar por qué, a pesar de que el lenguaje se mantiene sensible, hay un algo trascendente al lenguaje que radicaliza la importancia de lo sensible. A esto lo llama *figura*, lo cual se sitúa más allá del significado, en el deseo. En el mundo del deseo conviven las cosas más disimiles sin refutarse en el sistema de lo inconsciente. La gran cuestión es: ¿puede transmutarse o intercambiarse la negación del lenguaje (que es conceptual y lógica) por la del discurso (que hace convivir lo paradójico)? El intercambio sólo sería posible verlo, atestiguarlo, en las circunstancias en las que el sistema del lenguaje —de la significación— se infiltra de inconsecuencias; se trata de los *actos de la palabra*, mediante los cuales podemos asegurar que nada de lo que se expresa en esos actos es repetición idéntica de lo que la significación trasmite. Esto parte de una obviedad: lo sensible nunca se contradice. Así, Carlos Fuentes desafía los estudios monolíticos de la transmisión de la lengua española a los pueblos nativos de América, proponiendo una especie de negación —la Conquista lingüística— cuyo resultado es la apertura de un juego interminable de intercambios y creaciones culturales. En este postulado de Fuentes queda patente que la lengua española en América resulta de una constante creación y re-creación de significados que pasan todos por *actos de la palabra*, palabra que evidencia la trascendencia del lenguaje en lo sensible:

De la primera rebelión chiapaneca de 1712, desencadenada por la visión milagrosa de la niña María Candelaria, a la última rebelión chiapaneca de 1994, desencadenada por la visión igualmente milagrosa de que México ya era un país del primer mundo, resulta curioso notar la presencia —si no, precisamente,

la dirección— de cabecillas criollos o mestizos: Sebastián Gómez de la Gracia en 1712, Marcos en 1994, que si no son, o dicen no ser, quienes conducen la rebelión, sí son quienes le dan voz pública y esa voz, nos guste o no, se la dan en español. Y es que el movimiento que hoy se extiende por las antiguas tierras aborígenes de América reivindica la gran

tradición oral de los pueblos indígenas —nahua, aymara, guaraní, mapuche— pero sabe —sabemos— que su voz universal, la que liga sus reivindicaciones muy respetables a la comunidad social y política mayor de cada país nuestro, es la voz castellana. El guaraní de Paraguay no se entenderá con el maya de Yucatán, pero apuesto a que ambos se reconocen en la lengua común, la castilla, el español, el esperanto de América (Fuentes, s/a: 7-8).

TERCERA SALA

La filosofía francesa ya había encontrado la ruta de un más allá de la fenomenología en la intuición de Merleau-Ponty, por la cual la *sobre-reflexión*⁷ nos pone en contacto “mudo con las cosas cuando no son todavía cosas dichas”. El camino no puede acometerse con la sola fuerza de la palabra conceptual, ha de referirse al lenguaje del sueño, que es el mejor modelo de desplazamiento y figurabilidad —categorías por las que Freud pretende comprender los sueños. Lyotard hace un uso intencionado de las tesis freudianas buscando las claves de uso de ese lenguaje para aplicarlas a todo medio de expresión. ¿Esto haría que la filosofía dejará de serlo y diera protagonismo al sueño y a su interpretación? El autor se propone seguir a Freud y su “técnica del trabajo del sueño”. Se trata de deshacer el código sin destruir el mensaje. En la siguiente compa-

⁷ El término adquiere importancia en la *Fenomenología de la percepción* (1945), apuntando a que la filosofía tiene la función de re-situar a los “fenómenos en el campo de la experiencia privada en que surge, y aclarar su nacimiento” (Merleau-Ponty, 1985: 62).

ración, haremos referencia a una obra de uno de los más famosos pintores del barroco flamenco: Peter Paul Rubens (1577-1640), con la *Sagrada familia con palomas*, y a la versión del mismo motivo que pinta José Juárez (1617-1670), pintor de origen indígena, del que estudiosos como Justino Fernández y Gonzalo Lira Porrugas aseguran que la réplica de Juárez es resultado de la influencia de Rubens. Sin embargo, debemos detenernos en los detalles, para identificar las diferencias entre ambas obras y referirnos a sus discontinuidades.

Siguiendo a Fernández, Rubens expresa magistralmente el *fluir* de “las líneas de la composición con dinámica y barroca elegancia”, mientras Juárez crea una escena teatral con escenografías y fondos tenebristas; Rubens es osado al presentar al niño Jesús y a Juan Bautista semidesnudos y juguetones, Juárez prefirió el recato y la rigidez. El holandés conserva un equilibrio en la escena al colocar a los personajes en armonía respecto a la centralidad de la Virgen y del Niño; el novohispano suma la imagen incompleta de un personaje ajeno al cuadro de Rubens —San Joaquín— que desequilibra la escena y desarregla una posible unidad. Rubens goza de un contrastante colorido que resalta las cualidades de los personajes mediante la luz; el mexicano tiende, más bien, a pronunciar las sombras, aproximándose propiamente al tenebrismo. Y concluye Fernández su descripción: “Ya pueden deducirse, por lo anterior, las grandes semejanzas y diferencias que tienen ambas obras: más decorativa, teatral, moderada y convencional, la de Juárez; más vital, realista, dinámica, atrevida y elegante, la de Rubens” (2008: 28).

Al hilo de una historia del estilo, Juárez descompone el barroco de la *Sagrada familia con palomas* de Rubens y da un paso hacia el tenebrismo, no sin antes dar al traste con parte de los atributos de la obra original. Siguiendo al revolucionario modelo de las formas simbólicas aplicadas a la historia del arte —que lo atribuimos a Panofsky en su versión más depurada—, podemos atestiguar un fondo de profundas transformaciones del “espíritu indígena” que se resiste a seguir los modelos importados, pues no corresponden con la historia de su sensibilidad. En el modelo de la historia figural, la obra de Juárez deja ver las infiltraciones del deseo por el cual las expresiones de los personajes centrales manifiestan un severo juicio que recae sobre la

propia escena buscando no ser confundida con versiones hipostasiadas. La apertura de la versión juarista tiene una lectura actual; más aún, aparecerá sin avisar porque se ha integrado al carácter del ser del mexicano, como lo explica Luis G. Urbina a propósito de las influencias extranjeras, que según él son “materia intangible” del impulso poético:

Y el temperamento, que es la resultante de estas alteraciones, se impone a la palabra y la plasma a su guisa, de acuerdo con sus necesidades. Mucho ha dejado en nosotros el alma española; pero por debajo de esta herencia palpita, con energía avasalladora, el sedimento indígena. A la alegría sanchuna, al delirio quijotesco, se juntan dentro de nuestros corazones la tristeza del indio, la fuerza selvática del antepasado, la ancestral desconfianza del sometido, la descoyuntada dulzura del aborigen. [...] Y éstos son elementos, los materiales, con que componemos nuestra obra de arte (1992: 53).

CUARTA SALA

Lyotard concebía las siguientes relaciones lingüísticas:

Signo → significación Designación → referencia

De este modo, tomando el ejemplo ilustrativo de Lyotard, nuestras expectativas cuando atendemos un poema épico, guiados por una actitud estética —recreándolo con la musicalidad del lenguaje poético— se centran en la significación, sin que nos importe necesariamente la existencia de los personajes del poema. Pero con una actitud indagatoria, propiamente científica, sí que “desearíamos” que cada uno de los nombres de los personajes encarnase en la realidad. Este punto crucial de la propuesta lyotardiana es cumplido a cabalidad en el poema “El Hombre”, del poeta guanajuatense Antonio Plaza. Este artista es poco conocido en los círculos de la alta intelectualidad y fue relegado por sus propios colegas debido a la actitud indolente

que tuvo con su entorno. Fue tildado de *poeta de las cantinas*, y en otros textos le llaman “maldito”. Dicen sus biógrafos que vivió y murió en la miseria; y en el poema que transcribimos se lanza a responder —ni más ni menos— la pregunta antropológica *per se*; se trata de la inmortal cuestión: ¿qué es el hombre?

EL HOMBRE

Soneto

Ciego que ve, hambriento que mantiene;
 burro en la *chilla*, en la opulencia mula;
 abate al pobre, al poderoso adula,
 y es enano o titán, según conviene.
 La vanidad que mata lo sostiene;
 y como falso su conciencia anula;
 si tiene una virtud la disimula,
 y finge poseer lo que no tiene.
 Tal es el hombre. Pérfidas pasiones
 le invaden de la planta a los cabellos...
 todos iguales son, falsos, bribones;
 quien los conoce debe aborrecerlos;
 y el coplero que firma estos renglones,
 es lo mismo o peor que todos ellos (Plaza, 1899: 237-238).

CONCLUSIONES

Con lo que hemos dicho, aceptamos en una historia figural que el significado de la obra se crea con y en la experiencia, y no antes de ella. Por tal, la historia de la sensibilidad debe entenderse como factual y su “narrativa” como experiencia: el significado se siente y se expresa, o mejor dicho: no hay significado que no cargue con un sentido en construcción, y que a su vez haga patente el mundo vivido; de un colectivo o de un individuo con su colectivo —subjetividad inter-

subjetiva: en ausencia de sentidos solitarios—. Este enfoque integrador justifica que para Merleau-Ponty el psicoanálisis precise de una filosofía que reconozca la unidad indisoluble que proclamaba el mito —para no permanecer como una simple antropología— por medio de su concepto más integrador que es la *carne*, no como materia opuesta al espíritu, sino como el “otro lado” del logos. “Y el Logos también como realizándose en el hombre, nunca como su propiedad” (Merleau-Ponty, 1964: 322. Traducción mía). Así es como la arquitectura de la interpretación se origina en el presente; un presente que, a la postre, será la única medida del tiempo histórico de la obra: una línea de pasado-presente-futuro es obsoleta para la historia figural, pues esta última es puro presente. Todo lo que el recuerdo trae del pasado pasa en el acto a re-significarse en torno a los sucesos actuales, es decir, deviene presente. Esa filosofía capaz de reconocer la unidad del mito, la unidad de la experiencia y la unidad de sensibilidad y razón es la filosofía de Lyotard. No hubiera podido bosquejarse en Lyotard ni en nuestra breve reseña el enfoque figural si Maurice Merleau-Ponty no hubiera abierto de par en par el interés filosófico sobre aquello que soporta lo visible; sobre aquello que lo visible porta en su interior, *lo in-visible*:

La mirada, decíamos, envuelve, palpa, abraza las cosas visibles. Como si estuviera con ellas en un acuerdo de armonía preestablecida, como si las supiera antes de saberlas, se mueve a su manera en su estilo discontinuo e imperioso y, sin embargo, las visiones tomadas no son indefinidas, yo no estoy mirando un caos sino cosas, de manera que, finalmente, no puede decirse quien está al mando, si ellas o él (Merleau-Ponty, 2010: 121).

REFERENCIAS

Bibliografía

- DÉOTTE, Jean-Louis (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. París: L'Harmattan.
 DORFLES, Gillo (1986). *El devenir de las artes*. México: FCE.

- FERNÁNDEZ, Justino (2008). “Orozco. Genio de América” y “Rubens y José Juárez”. En Elisa García Barragán (selección), *Pensar el Arte*. México: UNAM.
- FORSTER, Kurt W. (2005). “Introducción”. En Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Ed. de Felipe Pereda. Madrid: Alianza.
- FUENTES, Carlos (s/a). *La gran novela latinoamericana*. México: Edición digital Ultrarregistro.
- HEIDEGGER, Martin (1992). “El origen de la obra de arte”. En Martin Heidegger, *Arte y poesía*. México: FCE.
- LYOTARD, Jean-François (1976). *Discurso, Figura*. Trad. de Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- (1985). *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona: Origen / Planeta.
- (2010). *Lo visible y lo invisible*. Trad. de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros.
- PANOFSKY, Erwin (2008). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- PLAZA, Antonio (1899). *Álbum del corazón. Poesías completas*. Buenos Aires/México: Maucci.
- PLAZAOLA, Juan de (1987). *Modelos y teorías de la historia del arte*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- URBINA, Luis G. (1992). “La vida literaria de México”. En José Luis Martínez (ed.), *El Ensayo: siglos XIX y XX*. México: Promexa.
- WÖLFFLIN, Enrique (1976). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Trad. de José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe.
- WORRINGER, Wilhelm (1966). *Abstracción y naturaleza*. México: FCE.

EPÍLOGO

RELATORÍAS DEL SEMINARIO MÉXICO-FRANCIA: PENSAMIENTO, CIENCIA, LITERATURA, HISTORIA, ARTE

Mireya Buenrostro Murrieta

EL AFRANCESAMIENTO DEL MÉXICO DECIMONÓNICO: MITOS Y VERDADES

Andreas Kurz

En el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato se presentó el tema “El afrancesamiento del México decimonónico-mitos y verdades”, expuesta por el doctor Andreas Kurz, el 10 de octubre de 2017.

El Dr. Kurz, en su exposición trató de rastrear los orígenes de la colonia francesa en México en el siglo XIX, además de cuestionar su importancia e impacto cultural, dado que se trató en primer lugar de una colonia con objetivos económicos y con la meta declarada, logrando el éxito económico y regresar a Francia.

Es importante considerar que resaltó tres episodios históricos que impactaron (de manera delicada) en las relaciones entre México y Francia: la Guerra de los Pasteles, la Intervención Francesa y el segundo imperio.

Más adelante centró su atención en relativizar la importancia del “afrancesamiento” del siglo XIX mexicano. Señaló el Dr. Kurz:

Si hay afrancesamiento, entonces se marca sólo en el último tercio del siglo, durante la época del Porfiriato que equivale, en literatura y arte, al modernismo mexicano. En dado caso, el afrancesamiento es una construcción ficticia: ni México puede recibir una imagen auténtica de Francia, ni Francia de México.

Para finalizar, ilustró lo dicho con algunos ejemplos literarios que dejan claro que la imagen del otro sirve en primer lugar para construir idiosincrasia y nacionalidad propias.

LA RESONANCIA DEL PENSAMIENTO DE HENRI BERGSON EN LA OBRA DE JOSÉ VASCONCELOS Y SAMUEL RAMOS

Juan de Dios Martínez Lozornio

El 11 de octubre de 2017, el Mtro. Juan de Dios Martínez Lozornio, presentó el tema “La resonancia del pensamiento de Henri Bergson en la obra de José Vasconcelos y Samuel Ramos”, impartida en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato.

El objetivo de este tema fue exponer los puntos de conexión entre la ideología de Henri Bergson con la cultura en México, frente al positivismo. Asimismo, disertó los elementos que ayudaron a definir, dirigir y comprender el nacionalismo de un país en desarrollo. En un inicio, el Mtro. Martínez Lozornio definió el *eco de la resonancia* como una renovación del pensamiento.

Henri Bergson (1859-1941) fue un filósofo francés, de origen judío. Ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927. Creador de las obras: *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1896), *La evolución creadora* (1907), entre otras. Fue influenciado por escritores como Herbert Spencer, John Stuar Mill, Ralph Waldo Emerson, cuya filosofía va encaminada hacia el vitalismo.

Dichas obras llegaron a México por dos vías: los exiliados españoles y por los estudiantes que se fueron a Francia como Gabino Barreda. A la par, aparecieron intereses intelectuales como los del Ateneo de la Juventud Mexicana, formada por la nueva generación de jóvenes, con la intención de renovar el pensamiento basándose en las humanidades. Detalló el Mtro. Martínez Lozornio:

La filosofía mexicana estaba relacionada a dos personajes: Bergson y José Ortega y Gasset. Asimismo, en 1916, José Vasconcelos (1882-1959) nacido en Oaxaca, aparecería en el campo anti-reeleccionista, publicando las obras *Pitágoras* (1915) y en 1925 *La raza cósmica*, misma que daría originalidad a su sistema filosófico.

Dichos escritos se empeñaron a dirigir y regresar la mirada al folklor, lo propio de México. Por ende, los medios para expandir las ideas serían la educación y la pintura mural.

En *La raza cósmica* (1925), José Vasconcelos argumenta:

Sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que nos levante por encima de la micro-ideología del especialista. Sondeamos entonces en el conjunto de los sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan.

La simpatía entre los autores mencionados, va dirigido hacia el misticismo contemplativo, el misticismo en la estética y el misticismo en el sistema, creando una sinfonía que lograría guiar un país hacia el progreso. Así, fueron varios los colaboradores en la revista *La Antorcha* creada por Vasconcelos, donde participó Samuel Ramos (1897-1959), originario de Michoacán. Al mismo tiempo, transmitió la filosofía atea, además “rechaza el siglo XIX porque fue materialista en la teoría y positivista en la práctica. Considera que el siglo XX va encaminado hacia vanguardias estéticas”, expresó el Mtro. Martínez Lozornio.

En conclusión, José Vasconcelos y Samuel Ramos son considerados neobergsonianos mexicanos que lograron de manera original resaltar lo pro-

pio del nacionalismo mexicano en sus sistemas filosóficos. Como resultado, desarrollaron métodos de aprendizaje para educar a toda la población mediante el movimiento muralista de arte social.

DE FRANCIA A MÉXICO: LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA EN EL MÉXICO PORFIRIANO

Graciela Velázquez Delgado

En aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato, el 17 de octubre de 2017 se llevó a cabo el tema “De Francia a México: la ciencia y la tecnología en el México Porfiriano”, por la doctora Graciela Velázquez Delgado.

Tomando como punto de inicio el siglo XIX, momento cuando se institucionaliza la ciencia y el progreso de las naciones, la Dra. Velázquez expuso el marco histórico donde se realizaron las relaciones científicas entre México y Francia. Señala la Dra. Velázquez:

En 1864, México fue invadido militarmente por Francia, a la par, desembarcó la Expedición Científica Francesa conformada por geógrafos, paleontólogos y militares. Sus objetivos fueron explorar el territorio mexicano para conocer su cartografía, asimismo desarrollar métodos y técnicas para abordar los descubrimientos americanos, que no encajaban en la historia natural de Europa.

Personajes como Ernest Théodore Hamy (1842-1908) fue un naturalista médico francés, perteneciente a la Expedición Científica. En su obra *Les crânes des races humaines* (1882) presentó todo el trabajo de campo que hizo al recorrer el territorio mexicano, dedicándose a recolectar, clasificar y ordenar los cráneos encontrados con el objetivo de saber la diferencia entre un salvaje y un civilizado, detalló la Dra. Velázquez Delgado.

Por otro lado, expuso la Dra. Velázquez Delgado:

Alfred Auguste Delscautz Dugès (1826- 1910) graduado en doctor por la Universidad de París en 1852, su trabajo fue dedicado a estudiar detalladamente la fauna y flora del país. Sus investigaciones se dedicaron a la descripción, recolecta, a dar cátedras de zoología y botánica en el Colegio del Estado de Guanajuato, y realizando actividades didácticas en la comunicación y el aprendizaje moderno.

Encaminar el progreso mediante la ciencia sería el principio de tantos experimentos en ensayo-error, así como tratar de desarrollar métodos nuevos que se relacionaran con la enseñanza de la misma.

Finalmente, esta necesidad de expansión intelectual provocó que geólogos y paleontólogos, como Georges Cuvier, giraran sus ojos a la transmisión de saberes a través del dibujo, acuarela, la invención de museos, además de gabinetes para la exhibición de especímenes. Hoy en día, sigue esa herencia asombrando al ojo humano.

FRANCIA EN LOS “INVENTARIOS”, DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Asunción Rangel

El 18 de octubre de 2017 se presentó en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato la charla “Francia en los ‘Inventarios’, de José Emilio Pacheco”, por la Dra. Asunción Rangel.

Nostalgia, guerra, progreso, atrocidad humana, holocausto, niños, son temas expuestos en las obras de José Emilio Pacheco. Nacido el 30 de junio de 1939, fue un poeta, cronista, novelista, cuentista y traductor. Expresó sus ideas en obras como *Diario de un niño judío* (1962), *Morirás lejos* (1967), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970), *La fiesta brava* (1972), *Las batallas en el desierto* (1981), entre otras. Reconocido traductor de escritores representativos como T. S. Eliot, Marcel Schwob, Oscar Wilde, Walter Benjamin y Victor Hugo. La Dra. Rangel López mostró al hombre que siente, observa, reflexiona, vive y describe aquello que en sus obras se logra leer entre líneas. Argumentó la Dra. Rangel:

José Emilio Pacheco pertenece a la generación de medio siglo, caracterizándose por la narrativa, junto con los escritores Sergio Pitol, José de la Colina, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Inés Arredondo, entre otros. Vivió en una época de escuchar todo por la radio, así como de escuchar las historias que su abuela le contaba.

Fundamentalmente, fue un escritor con la manía de reeditar sus obras. Asimismo, en su faceta periodística en 1973, comenzó a escribir los “Inventarios”, con el propósito de acercar a sus lectores a la literatura mexicana. También incluyó reflexiones, poemas, reseñas. Así pues, manifestó su relación con París hilado vivencias, por ejemplo, en el poema “Souvenir”:

Es demasiado el equipaje. No puedo
llevarme ni siquiera una hoja muerta
y calada de invierno.
A falta de una cámara, un pincel
o habilidad para el dibujo, me llevo
como única constancia de haber estado
estas pocas palabras.

Señaló la Dra. Rangel: “En los escritos de José Emilio Pacheco, se ve reflejada la nostalgia sobre el pasado, es decir, el recuerdo de la vivencia a través de la narrativa. Para él, el París que añora es el que se encuentra en las obras de escritores franceses del siglo XIX”.

LOS INMATERIALES MEXICANOS: IMÁGENES DE MÉXICO DESDE LA FILOSOFÍA DE LYOTARD

Genaro Martell

En la Alianza Francesa de Guanajuato se expuso el tema “Los inmateriales mexicanos: imágenes de México desde la filosofía de Lyotard”, por el Dr. Genaro Martell, el 24 de octubre de 2017 en el aula Paul Gendrop.

La presentación giró en torno a la exposición *Les Immatériaux*, creada por Jean François Lyotard y presentada en el quinto piso del Centre Georges Pompidou de París en 1985. A partir de ello, el Dr. Martell se encargó de llevar a los oyentes a través de las siete salas que la conformaban buscando vincular a artistas, autores e ilustres mexicanos, y así ir creando una discusión enriquecedora.

Lyotard nació el 10 de agosto de 1924, en Versailles, Francia. En un primer encuentro con la filosofía, “postula un interés en referencia a la fenomenología francesa. En una segunda etapa, su filosofía se centra en el marxismo y el psicoanálisis. Finalmente, se torna a un pensamiento poses-structuralista”, señaló el Dr. Martell.

Lyotard pretendió poner en manifiesto la decrepitud de la modernidad. Así pues, lo anterior se ve reflejado en una entrevista realizada al filósofo, declarando lo siguiente: “Los valores de la modernidad se disgregan, pues han traído y llevado progreso que no ha conseguido acabar con el sistema de la explotación del hombre por el hombre”.

El cruce existente entre México y Francia configura muchos ámbitos, destacando en la estética. Ambos países buscaron regresar al origen, restituir su unidad y sobre todo despertar la sensibilidad. En consecuencia, “lejos de buscar la capacidad del ojo para ubicarse en el centro, se optó —continuó el Dr. Martell— en negar una visión focalizada, así como la obra artística *Cristo destruyendo su cruz* (1948) de José Clemente Orozco. Otro ejemplo son las obras de pintores mexicanos pertenecientes a las corrientes surrealistas”.

En definitiva, indicó el Dr. Martell:

[...] un tipo de pensamiento que se desmantela de su papel de juez y se sienta en el banquillo de la sensibilidad, es un pensamiento (por lo menos) digno de reconocimiento como Lyotard. Y eso ha permitido ver el puente enorme que va a tender la diversidad expresiva que pulula en nuestras culturas en América Latina.

LA INFLUENCIA DE LA HISTORIOGRAFÍA FRANCESA EN MÉXICO,
FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Miguel Ángel Guzmán López

Se presentó en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato el tema “La influencia de la historiografía francesa en México, finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, por el Dr. Miguel Ángel Guzmán López, el 25 de octubre de 2017.

La intención del Dr. Miguel Ángel Guzmán López fue mostrar el proceso en el que la historiografía francesa repercutió en México. Refirió a intelectuales mexicanos como Justo Sierra, José María Iglesias, entre otros, que se interesaron por las corrientes positivistas. Además, expuso las corrientes historiografías europeas que fueron participes en el desarrollo de métodos para la Historia.

En primer lugar, gracias al desarrollo del nacionalismo en el siglo XIX surge la Historia como ciencia, ocupando un lugar en los sistemas explicativos tanto de la filosofía como de la política. Así pues, aparecieron enciclopedias de varios volúmenes en donde escribían las grandes historias nacionales. Por tanto, México no sería indiferente a los avances filosóficos, considerando seguir los modelos europeos para consolidarse como una nación enfocada al progreso.

Ahora bien, se detallaron las corrientes filosóficas que abordan el saber histórico, así como el “historicismo que busca que la Historia genere su propia materia prima”. Comentó el Dr. Guzmán López: “Por otro lado, el positivismo enfocado a considerar lo que puede ser demostrable. A su vez, la Escuela Metódica apegada a la crítica documental y el Materialismo histórico pensado en la historia económica propuesto por Marx”.

En cuanto a México, durante el Porfiriato surgieron pensadores interesados en la evolución social y política del país, tomando en referencia a los escritos de los parisinos positivistas. Sin embargo, el positivismo decayó en el siglo XX por la Revolución Mexicana, y aparece un sentimiento de nostalgia hacia la época Colonial. Instituciones como la UNAM continuaron influencia-

dos por las corrientes europeas, teniendo actualmente historiadores que aún son herederos de los pensamientos franceses.

Recapitulando, declaró el Dr. Guzmán López que es importante considerar lo siguiente:

[...] la historiografía mexicana tiene tendencias europeas como la francesa, italiana e inglesa. Durante el siglo XIX, se desarrollaron corrientes de pensamiento como el marxismo, historicismo, positivismo, escuela metódica, entre otras; que fueron moldeando la importancia de las ciencias sociales frente a las necesidades políticas.

LA OBSESIÓN POR EL MÉTODO: DE PAUL VALÉRY A SALVADOR ELIZONDO

Claudia L. Gutiérrez Piña

El 7 de noviembre de 2017, la Dra. Claudia Liliana Gutiérrez Piña presentó el tema “La obsesión por el método: de Paul Valéry a Salvador Elizondo”, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato. Salvador Elizondo, en *El Grafógrafo* (1972), anotó: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo [...] también puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que imaginaría escribiendo”.

Salvador Elizondo Alcalde nació en la Ciudad de México, el 19 de diciembre de 1932. Mencionó la Dra. Gutiérrez Piña:

Pertenece a la generación del medio siglo, por lo tanto, sus obras reflejan cuestiones de la vida (reflexión y pensamientos) rompiendo lazos con la novela de la revolución. En su temprana edad, fue influenciado por escritores franceses en la rigurosidad y en el ejercicio artístico, así como la consistencia del método científico.

El objetivo del tema es relacionar, a través de la literatura, a dos autores que tienen en común el uso del pensamiento científico. Por otra parte, la Dra. Gutiérrez Piña desarrolló la ponencia a partir de las condiciones que perfilan a Elizondo como escritor para después entrelazarlo como traductor de las obras de Paul Valéry. En relación con ello, se vislumbran en sus obras características basadas en su personalidad y enfocada en la rigurosidad del arte. Elizondo fue enviado a estudiar a Estados Unidos de América y Canadá, convirtiéndose en traductor; “a su regreso, le pidió a su papá que lo enviará a Francia para estudiar pintura y comenzó su incursión al cine”, expuso la Dra. Gutiérrez Piña.

Salvador Elizondo traduce *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* (1894) de Paul Valéry, el cual refleja los elementos de “regresar obsesivamente al planteamiento de ideas (relacionándose directamente en El Grafógrafo), el drama mental, relaciones analógicas, principios de las metáforas y una cercanía a la perfección”, detalló la Dra. Gutiérrez Piña.

A pesar de que comparten el mismo método, lo que define la literatura de Salvador es “el privilegio de la condición formal de los textos, la autoflexibilidad, una búsqueda en concretar por la virtud de la escritura, y de las operaciones del lenguaje, el mundo de las realidades mentales, así como estimular el ejercicio de la atención”, argumentó la Dra. Gutiérrez Piña.

Cabe destacar que gracias a las traducciones realizadas por los ilustres escritores mexicanos se pudo tener un conocimiento vanguardista en el continente, sirviendo como ventanas escritas y detallando o dando a saber lo que sucedía en otras partes del mundo.

LA AGENDA FRANCESA EN LA FILOSOFÍA SOCIAL CONTEMPORÁNEA

Luis Fernando Macías García

El Dr. Luis Fernando Macías García expuso el tema “La agenda francesa en la filosofía social contemporánea”, el 8 de noviembre de 2017, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato.

El objetivo fue analizar y reflexionar sobre lo que se entiende como *filosofía social*, así como el quehacer del filósofo para la sociedad. La exposición giró en torno a cuatro premisas para explicar su funcionamiento y desarrollo.

La primera premisa va enfocada al “quehacer de la filosofía es diferente en cada país, inclusive, ubicar la filosofía aceptando que tendrá que definirse dentro de su particularidad. Esta misma, se hace cargo desde su propia disciplina, evaluada desde el pensamiento que se hace de la vida social”, puntualizó el Dr. Macías García. Con respecto a la segunda premisa, abarca las preguntas a partir de su objeto ¿qué es el ser?, ¿cómo puede ser?, ¿podemos conocerlo? Ahora bien, se relaciona con la tercera premisa, enfocado en la pregunta: ¿cómo funciona la sociedad? Podemos incluir que la filosofía tradicional se ve desde otros puntos de vista, encaminados a un sistema encargado de teorizar. En cuanto a la última premisa, se refiere al papel del intelectual frente al contexto francés desde la formación de un estado-nación. Así pues, “el filósofo tendrá la capacidad de hacer inteligible el mundo, además de opinar de lo social (ser críticos), también se les exige compromiso, producción literaria, una exigencia que afronte los problemas legítimos de la racionalidad”, dijo el Dr. Macías García. Del mismo modo, manifestó: “La filosofía no se quedó en las universidades, se movió a la historia, a la antropología, a la crítica del pensamiento político y público. Por lo tanto, el papel social del filósofo es enseñar a razonar”.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA INTERVENCIÓN FRANCESA Y EL SEGUNDO IMPERIO MEXICANO

Carlos Armando Preciado Alba

El 14 de noviembre de 2017, el Dr. Carlos Armando Preciado Alba presentó el tema “Fuentes para el estudio de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio Mexicano”, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato.

La visión del pasado cambia conforme pasa el tiempo, suele presentarse de maneras renovadas, ya sea por las nuevas investigaciones o métodos que ayudan a comprender mejor los procesos históricos. El objetivo de este tema va planteado a la visión más nacional, al abordaje de documentos y al recordar que la Historia parte de preguntas hacia un camino reflexivo.

Al respecto, comentó el Dr. Preciado Alba:

La llegada de Maximiliano de Habsburgo a México en 1864, existió una oposición civil, es decir, reacciones que no tenían que ver con la actitud armada, tales como la prensa y el rechazo a la moneda imperial. Dichos documentos quedaron como evidencia para conocer el estado de la sociedad. Hoy en día conforman la base de la versión oficial y una versión renovada, la cual busca inscribir los momentos de la intervención en un proceso más amplio.

En segundo lugar, se expuso los rasgos ideológicos y acciones en el Segundo Imperio, que consistieron en hacer un proyecto de nación, encaminado a la realización de censos, padrones, informes militares y mapas geográficos, entre otras cosas. Ciertamente, buscó la legitimación a través de decretos imperiales, tal es el caso de implementar días festivos, por ejemplo, el 16 de septiembre, el 12 de diciembre (día del cumpleaños del soberano), el día de la festividad del Corpus.

Mencionó el Dr. Preciado Alba: “El Imperio de Maximiliano era de un tinte liberal, apostó a la historia nacional para legitimar su forma de gobierno, rectificó la agenda liberal y además un concordato donde la iglesia sería sub-mandada por el Estado”.

En conclusión, es importante acotar que existen dos tipologías de documentos: los oficiales y los no oficiales. Ambos son importantes, ya que sirven para contrastar la Historia. A pesar de que existen nuevas herramientas auxiliares, es necesario el estudio crítico interno y externo de los papeles abordados. Generalmente, la historia oficial hace referencia a causas y consecuencias, pero no abordan o dan sentido completo al entendimiento del proceso histórico.

DEL *FUMAGE* A LA DECALCOMANÍA: TÉCNICAS SURREALISTAS
PARA TRAZAR LA RELACIÓN CULTURAL ENTRE MÉXICO Y FRANCIA

Gabriela Trejo Valencia

El 15 de noviembre de 2017, la maestra Gabriela Trejo Valencia impartió el tema “Del Fumage a la Decalcomanía: técnicas surrealistas para trazar la relación cultural entre México y Francia”, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato.

El arte ha sido un medio para los humanos con la intención de expresar sus ideas o manifestar sentimientos, logrando ser un puente que conecta dos realidades diferentes que complementa de manera armoniosa.

Justo en este intervalo, la Mtra. Trejo Valencia extrae algunas técnicas del surrealismo, con el objetivo de trazar la relación cultural entre México y Francia, así como mostrar el significado del mismo, sus características, y de manera didáctica experimentar con la creatividad. Expresó la Mtra. Trejo Valencia:

El surrealismo surgió en Francia en respuesta a la primera guerra mundial (guerra inútil) de manera estética. Una respuesta en contra de los valores sociales establecidos y la fe superficial en el Progreso. Por otro lado, este movimiento abarca todos los géneros artísticos. Es, por tanto, responder a la necesidad de un modelo interior, de desentrañar el sub-mundo.

Por su parte, Octavio Paz, en *Esto y esto y esto* (1974, México), escribe: “El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente del geómetra y el viento fuerte que a media noche levanta las sábanas de las vírgenes”.

En conferencia, la Mtra. Trejo Valencia mencionó:

[...] en 1924 se escribió el Manifiesto Surrealista por André Breton, en el cual hace mención de los estudios enfocados hacia las teorías del inconsciente escritas por Freud. Este círculo fue integrado por intelectuales como Louis

Aragón, Salvador Dalí, Paul Éluard y Max Ernst. A este movimiento se integraron mexicanas como Frida Kahlo, Nahui Olli, Remedio Varo, Leonora Carrington, entre otros autores y artistas.

Francia encontró en México el lugar donde se vivía y se respiraba surrealismo en la espontaneidad de su magia, de sus mitos y de sus ritos. Igualmente, las técnicas surrealistas como el *fumage*, la *grattage*, la rayograma, el cadáver exquisito, el caligrama, fueron el soporte de la expresión artística. Repercutiendo en el cine, por ejemplo, con Luis Buñuel en su película *Los olvidados* (1950).

LA RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO FRANCÉS EN MÉXICO: DE SARTRE A DELEUZE

Aureliano Ortega Esquivel

El Dr. Aureliano Ortega Esquivel expuso el tema “La recepción del pensamiento filosófico francés en México: de Sartre a Deleuze”, el 21 de noviembre de 2017, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato. El propósito del tema fue exponer las relaciones culturales bibliográficas entre México y Francia en el ámbito del marxismo, enfocado en la práctica política. Para su estudio, el Dr. Ortega Esquivel dividió la temporalidad en cuatro periodos. La primera etapa abarca de 1930 a 1956, la cual nombra *Marxismo dogmático*. El Dr. Ortega Esquivel expuso: “En México el Marxismo se leyó mucho por los maestros normalistas, incluso el CNTE nació como sindicato rojo. Entonces, es entre los maestros quienes se introduce esta ideología y es básicamente por los libros traducidos del francés”. La segunda etapa la delimita de 1956 a 1965, titulada *Humanismo marxista* que “empieza con el XX Congreso y el anuncio de la desestalinización, y terminando (en el caso de México en 1966) con la llegada de las obras de Louis Althusser. Por otro lado, se entiende como *Humanismo* aquella idea que sitúa al hombre en el mundo como el sujeto eficiente de la realidad del mundo”, detalló el Dr.

Ortega Esquivel. La tercera etapa engloba de 1965 a 1980, definida como la *Edad de Oro* en la relación México-Francia en el ámbito del marxismo. Cabe destacar que en este periodo surge la *filosofía de la praxis* con Adolfo Sánchez Vázquez, refiriendo a un pensamiento que tiene como base al hombre que transforma las cosas. Aunque dura muy poco, existe un intercambio intenso de ideas tanto de franceses a mexicanos y viceversa. Siguiendo como eje básico la obra de Louis Althusser, dijo el Dr. Ortega Esquivel. La cuarta etapa comprende de 1980 a 1990, designada como *De la decadencia*, la cual se da, prosiguió el Dr. Ortega Esquivel:

[...] en el plano universitario empezando a fluir de manera imparable la idea de que el socialismo estaba agotado y que es una tragedia. Entrando dos teorías a ocupar los espacios vacíos que había dejado el Marxismo: La teoría de la acción comunicativa, básicamente alemana, y el posmodernismo francés. En México continua debates a nivel educativo, social y político, sin embargo, dichos elementos aún están basados en la ideología francesa del siglo XIX.

ROSA Y BOURET. ACTIVIDAD DE LIBREROS FRANCESES EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

César Federico Macías Cervantes

El 22 de noviembre de 2017, el Dr. César Federico Macías Cervantes impartió la conferencia “Rosa y Bouret. Actividad de librerías francesas en México durante el siglo XIX”, en el aula Paul Gendrop de la Alianza Francesa de Guanajuato.

A lo largo de este seminario hemos escuchado sobre autores franceses y sus obras más destacadas, que abarcan literatura, política, filosofía e historia, mayormente del siglo XIX. Estos libros tuvieron que recorrer muchos caminos para llegar a las manos de sus lectores. Como resultado, parte de ese transcurso fueron las casas editoriales. Refirió el Dr. Macías Cervantes:

En México se luchaba por aplicar un proyecto de Nación para formar ciudadanos. Al mismo tiempo, los ejes de la modernidad se figuraban hacia las actividades económicas, enfocados a la ampliación de sistemas y mecanismos adecuados para el desarrollo de actividades productivas a gran escala. Modernizar la población por medio de la educación, estableciendo imprentas y bibliotecas públicas. De igual forma, los libros serían los transmisores de las ideas adecuadas para formar las nuevas generaciones.

Por otro lado, mencionó la importancia de las casas editoriales para la publicación de libros, así como su manera de operar, dirigir, mantener y expandirse en América Latina. Centró su atención en dos muy importantes figuras culturales: Rosa y Bouret. Señaló el Dr. Macías Cervantes:

En 1808 la Librería Rosa y Bouret comenzó a surtir libros desde París, obteniendo su licencia para publicarlos en 1819. Sus catálogos incluían libros de medicina, religión, novelas, derecho, historia, agricultura, pintura, matemáticas, espiritismo, arte militar, mineralogía, arquitectura, química, magia, mecánica, comercio, dibujo, entre otros. A partir de 1841, dejó de publicarlos.

Más adelante, la Librería Bouret entraría al mercado como independiente, obteniendo su licencia en 1852. Trabajó con impresores franceses, belgas, mexicanos y alemanes, orientando, de igual manera, el comercio hacia América. Expresó el Dr. Macías Cervantes:

Los libreros franceses reproducían y vendían los textos más importantes de las diversas disciplinas del saber, haciéndolos circulares tanto en Europa como en América Latina. Por ejemplo, José María Luis Mora firmó un convenio en 1836 con la casa Rosa, en París, cediendo los derechos de la publicación de sus obras completas.

En la actualidad, aún podemos ver esta herencia en las bibliotecas públicas, enlazando un pasado cultural nutrido de información histórica, así como artística y vida cotidiana.

LOS AUTORES

ANDREAS KURZ

Estudió Literatura Comparada y Letras Hispánicas en Austria y México. Es profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Publicó varios libros y artículos sobre temas relacionados s. t. con la literatura mexicana del siglo XIX. Es autor de una novela y de un ensayo libre sobre la cultura austriaca.

EDUARDO ESTALA ROJAS

Estudió Lengua Inglesa, Literatura y Cultura en México, Estados Unidos y en el Reino Unido. Es miembro del Consejo Mexicano para la Diplomacia Cultural (CMDC) y de la Academia Mexicana de Lógica (AML). Por su trabajo diplomático como director fundador del Mexican Cultural Centre (MCC), Reino Unido, ha recibido reconocimientos de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), México, de la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AMEXCID), de la Embajada de México en el Reino Unido, del Simposio de Estudios y Estudiantes Mexicanos en el Reino Unido. Su labor como divulgador de la ciencia y la cultura la promueve la Agencia Informativa del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), México. Colabora con la Universidad de Guanajuato a través de la División de Ciencias Sociales y Humanidades (DCSH), Campus Guanajuato, en los Departamentos de Historia, Filosofía y Letras Hispánicas. Es fundador de la Coordinación de Comunicación y Cultura de la Alianza Francesa de Guanajuato, México.

CÉSAR FEDERICO MACÍAS CERVANTES

Doctor en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Profesor de tiempo completo del Departamento de Historia de la Universidad de Guanajuato. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Cuenta con reconocimiento de perfil deseable para profesores por parte de la Secretaría de Educación Pública de México. Forma parte del Cuerpo Académico de Estudios Históricos. Ha participado como ponente y conferencista en diversos eventos académicos en México, Guatemala, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Brasil, Argentina, España e Italia. Es autor de diversos artículos, capítulos y libros publicados en México, Perú, Brasil y Chile sobre procesos históricos de México y América Latina durante los siglos XIX y XX.

JUAN DE DIOS MARTÍNEZ LOZORNIO

Licenciado en Filosofía por el Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino (León, Guanajuato). Maestro en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Profesor investigador en el área de Humanidades de la Universidad de La Salle Bajío. Actualmente cursa el séptimo semestre del Doctorado en Filosofía en la Universidad de Guanajuato.

GABRIELA TREJO VALENCIA

Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato. Se desempeña como profesora de tiempo parcial en el Departamento de Letras Hispánicas de la misma Universidad y en la facultad de Comunicación de la Universidad de León. Es autora de artículos académicos publicados tanto en libros como en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Asidua colaboradora en actividades de formación, divulgación y difusión, ha participado en encuentros, congresos y coloquios en México y Sudamérica. Sus principales líneas de investigación son narrativa mexicana contemporánea, literatura de género y literatura comparada.

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Autora del libro *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo* (2016). Coordinadora del libro *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos* (2016) y *Mujeres mexicanas en la escritura* (2017). Obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en el área de Humanidades 2013, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha impartido cursos en la Universidad Autónoma del Estado de México y Tecnológico de Monterrey. Actualmente es profesora-investigadora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato.

ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ

Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Miembro del Cuerpo Académico *Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana* (UGTO).

GENARO MARTELL

Es licenciado y maestro en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. En sus primeras investigaciones incursionó en el pensamiento kantiano con dos trabajos: *Las categorías y el juicio estético en Kant* y *La unidad sistemática en la estética post-crítica de Kant*. Cursó estudios doctorales en la Universidad París VIII, realizando una interpretación de las ideas estéticas de Jean-François Lyotard, a partir de la obra *Discurso, figura*. Entre sus publicaciones recientes destacan: *Postulados del desenlace estético kantiano en la Crítica de la razón pura* (2015) y *Rasgos fundamentales para el tránsito figural de la estética contemporánea* (2016). Actualmente es profesor de tiempo completo en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato.

De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas se terminó de imprimir en octubre de 2018, en los talleres de Imprenta Dávalos, Av. Paseo del Moral núm. 117, Jardines del Moral, C.P. 37160, León, Gto. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete. El tiraje fue de 500 ejemplares.

*De Francia a México, de México a Francia:
textos sobre el trayecto entre dos culturas*

es el resumen de un seminario sobre las relaciones históricas, literarias y culturales que la Universidad de Guanajuato, la Alianza Francesa y el Mexican Cultural Centre (MCC) organizaron en 2017 en el marco del XLV Festival Internacional Cervantino en Guanajuato. Los textos reunidos reflejan y analizan algunos aspectos de los siempre complejos y siempre fascinantes nexos entre dos culturas. Los siglos XIX y XX, literatura, arte y pensamiento de ambos países empiezan a dialogar. No siempre se trata de un diálogo pacífico, hay roces y conflictos, hay guerras. A veces el diálogo degenera en un monólogo, pero este monólogo se varía y tergiversa en un sentido productivo, formando entidades culturales nuevas. Así, este libro pretende ser una pieza pequeña que ayude a reconstruir los diversos vasos comunicantes que unen a individuos e ideas a través del océano.

