

(an)ecdótica



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
SEMINARIO DE EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS

(an)ecdótica: vol. VIII, núm. 2 (2024)- . Ciudad de México: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016-

v. ; 25 cm

Frecuencia: semestral (2017-)

Texto en español

Directora: Raquel Mosqueda Rivera

ISSN: 2683-1635

Acceso URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

CORREO ELECTRÓNICO: anecdoticarevista@hotmail.com

VERSIÓN ELECTRÓNICA: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

(an)ecdótica



Publicación semestral
Seminario de Edición Crítica de Textos
Instituto de Investigaciones Filológicas

volumen VIII, número 2
julio-diciembre 2024



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

(an)ecdótica

Vol. VIII, núm. 2 (julio-diciembre 2024)

Publicación semestral del Seminario de Edición Crítica de Textos

DIRECTORA DE LA REVISTA: Raquel Mosqueda Rivera

SECRETARIA DE REDACCIÓN: Yliana Rodríguez González

COMITÉ EDITORIAL

Concepción Company Company

Universidad Nacional Autónoma de México

Aníbal González-Pérez

Universidad de Yale

Alejandro Higashi Díaz

Universidad Autónoma Metropolitana

Alejandra Laera

Universidad de Buenos Aires

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Carlos Ramírez Vuelvas

Universidad de Colima

Manuel Sol Tlachi

Universidad Veracruzana

Carmen Suárez León

Centro de Estudios Martianos

La Habana, Cuba

Germán Viveros Maldonado

Universidad Nacional Autónoma de México

Fernando Curiel Defossé †

Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO DE REDACCIÓN

Dafne Iliana Guerra Alvarado

Yliana Rodríguez González

(an)ecdótica, vol. VIII, núm. 2 (julio-diciembre 2024), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 555622 7250, ext. 49340, URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>. Correo electrónico: anecdoticarevista@hotmail.com. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: 04-2017-121813145800-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17280. ISSN: 2683-1635. Impresa en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Centeno 162-1, col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, C. P. 09810, el 15 de marzo de 2024, con un tiraje de 50 ejemplares, tipo de impresión: digital. El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del Comité Editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2024, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México
www.iifilologicas.unam.mx / Tel. 555622 7347
ISSN: 2683-1635.
Impreso y hecho en México

Índice

ARTÍCULOS

- Narrativa dosamántica y esoterismo sexual en México [“Dosamantic” Narrative and Sexual Esotericism in Mexico]
José Ricardo Chaves 9
- La feria*: desde el manuscrito y otros documentos genéticos hasta la edición impresa [*La feria*: From the Manuscript and Other Genetic Documents to the Printed Edition]
Antonio Cajero Vázquez 31
- Los manuscritos de Mario Bellatin, entre *ARCAS* y la variación textual [Mario Bellatin’s Manuscripts, between *ARCAS* and Textual Variation]
Juan Pablo Cuartas 49

RESCATES

- Clotilde Zárate y su poema “Meditación” (un ejercicio de crítica textual) [Clotilde Zárate and Her Poem “Meditación” (An Exercise in Textual Criticism)]
Ángel José Fernández 65
- Vampirismo mexicano: edición crítica de “El vampiro” de Alejandro Cuevas [Unveiling a Mexican Vamp: Critical Edition of “El vampiro” by Alejandro Cuevas]
Eduardo Barenas 81

NOTA

- Apuntes para editar y anotar “Kaleidoscopio”, columna de divulgación científica (1874-1875) de Santiago Sierra [Notes to Edit and Write Down “Kaleidoscopio”, Column of Scientific Dissemination (1874-1875) by Santiago Sierra]
Jonathan Rico Alonso 99

RESEÑAS

Libro: Marina Garone Gravier (coordinadora). <i>Un hilo de tinta recorre América Latina. Contribuciones para una historia del libro y la edición regional</i> <i>Fabio Esposito</i>	115
Libro: Hilarión Frías y Soto. <i>Obras I. Los mexicanos pintados por sí mismos. Álbum fotográfico. Otras prosas. Poesía</i> . Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Yliana Rodríguez González <i>Paulina Abril Chávez Muñoz</i>	119
Libro: Yvan Leclerc y Jean-Yves Mollier. <i>Gustave Flaubert et Michel Lévy. Un couple explosif</i> <i>Mariana Flores Monroy</i>	123
Libro: Juan Manuel Torres. <i>Obras completas. Tomo I. Cuentos y relatos</i> . Edición crítica de José Luis Nogales Baena <i>José Eduardo Serrato Córdova</i>	129
Colaboradores	135
Normas editoriales	139

ARTÍCULOS

Narrativa dosamántica y esoterismo sexual en México

“Dosamantic” Narrative and Sexual Esotericism in Mexico

José Ricardo Chaves
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
Centro de Poética, México
ID: <https://orcid.org/0009-0003-4441-3456>
richavespa@gmail.com

RESUMEN

El dosamantismo fue una propuesta de filosofía esotérica generada, sobre todo, hacia la última década del siglo XIX y la primera del XX, cuyo principal representante fue el médico Jesús Ceballos Dosamantes, quien escribió una serie de libros de exposición doctrinal. Su discípulo Gonzalo Peña y Troncoso continuó la empresa intelectual de su mentor, pero eligió, en especial, el registro literario; publicó dos novelas: *Blanca. Hija de la Luz y Celeste. Nuevos ideales*, ambas de 1903. En ellas buscó transmitir el ideario dosamántico, en *Blanca*, por medio de una trama realista y anticlerical, y en *Celeste*, mediante una novela epistolar y sentimental que tuvo cuatro ediciones en la primera mitad del siglo pasado. El dosamantismo pretendió un orden erótico relativamente más igualitario entre los sexos, para lo que recurrió a nociones de androginia esotérica y a una inclusión del componente físico y sexual en la pareja, en una coyuntura en la que algunas corrientes esotéricas en Occidente asignaban a la función sexual un papel clave en la búsqueda gnóstica.¹

PALABRAS CLAVE

Dosamantismo, novela esotérica, esoterismo sexual, literatura mexicana.

¹ En este trabajo usaré el término *gnóstico* de una manera general, no relativo exclusivamente a los grupos gnósticos de los primeros siglos de nuestra era —los gnósticos históricos vinculados, sobre todo, con el cristianismo, aunque también con el judaísmo y el neoplatonismo (Plotino escribió en contra de ellos)—, sino en el sentido de una búsqueda directa del conocimiento basada en la intuición, la imaginación, el mito y el símbolo, y no tanto en el razonamiento lógico y discursivo, que, sin embargo, no se excluye del todo. En este último sentido, la gnosis no estaría circunscrita a un marco religioso-filosófico específico, sino a una actitud transcultural y transtemporal.

ABSTRACT

“Dosamantism” was a proposal of esoteric philosophy generated towards the last decade of the 19th century and the first of the 20th, whose main representative was Jesús Ceballos Dosamantes, who wrote some books of doctrinal exposition. His main disciple, Gonzalo Peña y Troncoso, continued the intellectual enterprise of his mentor, but he especially chose the literary register, publishing two novels: *Blanca. Hija de la Luz* and *Celeste. Nuevos ideales*, both from 1903. In them he aims to transmit the “dosamantic” ideology, in *Blanca*, through a realistic and anticlerical plot, and in *Celeste*, through an epistolary and sentimental novel that had four editions in the first half of the century past. Dosamantism sought a relatively more egalitarian erotic order among sexes, for which he resorted to notions of esoteric androgyny and an inclusion of physical and sexual component in the couple’s relationship, in a situation in which some esoteric currents in the West assigned to the sexual function a key role in the search Gnostic.

KEYWORDS

Esoteric novel, Mexican literature, sexual esotericism.

RECEPCIÓN: 14/08/2023

ACEPTACIÓN: 20/10/2023

Cuando se revisa el paisaje esotérico de México en el cambio del siglo XIX al XX, se advierte que las corrientes más importantes son: la masonería, vigente desde finales del siglo XVIII, aunque formalizada a principios del XIX, y cuyo estatuto esotérico es discutible pero inalienable; el espiritismo, que desde los años sesenta y sobre todo en los setenta había comenzado a instalarse y a adaptarse al país, con una infraestructura institucional y editorial bien reconocible a partir de los setenta, y la teosofía, que había arribado a México en la última década del siglo XIX, aunque su institucionalización llegaría hasta el siguiente decenio, en 1906, con la fundación de la logia Aura. Pese a su origen foráneo, las tres corrientes muy pronto buscaron adecuarse al nuevo país, incorporando en sus discursos conceptos, prácticas y representaciones locales vinculadas a la cultura y la historia de México —en especial, sus componentes prehispánicos, como en el caso de la teosofía—, con lo que se volvieron más atractivas para una parte de los posibles interesados.

Si bien esta caracterización es cierta, cuando hacemos una revisión más detallada comienzan a aparecer otros nombres de autores, textos y corrientes no tomados en cuenta en los recuentos esoterológicos. Tal es el caso del “dosamantismo”, una corriente cuyo nombre deriva del apellido de su fundador; el médico Jesús Ceballos

Dosamantes (1850-1916), con una profusa obra que incluye los libros *El perfeccionismo absoluto. Bases fundamentales de un nuevo sistema filosófico* (1888), *Fariseos y saduceos modernos (místicos y materialistas)* (1889) y *Ciencia y religión del porvenir. Solución a los grandes problemas* (1897). Ya en el siglo XX encontramos publicados dos nuevos textos de carácter político: *La gran mistificación maderista. Jesuitas y pseudo-científicos ante la moral y la ciencia* (1911) y el folleto *Antinomia política de don Francisco I. Madero. Profilaxia del cáncer clerical para salud del pueblo mexicano* (1911). Como puede apreciarse, los títulos nos remiten a asuntos filosóficos, religiosos y políticos.

De hecho, la propuesta dosamántica nació como un intento laico de plantear una teoría general del universo que abarcara temas como el origen del hombre, el origen natural del alma, la causa creadora, el medio por el que se desarrollan las facultades intelectuales y afectivas y la ley del progreso, entre otros tópicos. En ella confluyeron elementos procedentes de la ciencia y la filosofía positivistas, tan en auge por entonces, con incorporación de otros (menos evidentes) tomados del espiritismo y la teosofía, aunque recontextualizados en un esquema secular de gran aliento, pero que no generó entusiasmo entre sus coetáneos. En Ceballos, el positivismo no se acepta sin crítica, y esta se realiza justamente tomando en cuenta elementos provenientes del esoterismo. Como señala Carlos Illades:

Entrado el Porfiriato, el desencanto con respecto del positivismo cobró forma bajo la propuesta de una ciencia que no se miraba opuesta a la metafísica, sino que se sintetizaba con ella. Esta pretensión la tuvo el primer socialismo que [...] puso en la mesa el análisis de la sociedad desde el fundamento de su organización, las pautas de su desenvolvimiento y la necesaria transformación a través del proceso histórico. Un poco más tarde, Jesús Ceballos Dosamantes perseveraría en esta dirección (Illades, 2011: 283).

Es interesante que el trabajo crítico de Ceballos se afilie a una tradición decimonona que concibe al socialismo como la culminación del proyecto liberal, y en la que destacan nombres como Nicolás Pizarro y Plotino Rhodakanaty, ambos, como el propio Ceballos, vinculados no con el ateísmo, sino con la heterodoxia religiosa (Pizarro con el espiritismo y Rhodakanaty con el panteísmo y la metafísica alemana), lo que indica el carácter crítico en política de parte del esoterismo decimonono, algo estudiado para el caso europeo, sobre todo para el esoterismo francés (véase Strube, 2017 y *Política Hermetica N° 9*) en sus vínculos con el socialismo y el anarquismo.

La obra —tanto la de Ceballos como la de su discípulo más cercano, Gonzalo Peña y Troncoso (1873-1940)— fue comentada en su momento por locales y extranjeros, entre estos los españoles Juan Valera, Leopoldo Alas (Clarín) y Mario Roso de Luna (véase Chaves, 2023). A nivel nacional, no hubo elogios y sí reproches, destacándose el caso del sacerdote Emeterio Valverde, canónigo de la Catedral Metropolitana y autor de *Crítica filosófica o estudio bibliográfico y crítico de las obras de filosofía escritas,*

traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días (1904), quien, en el capítulo XXV de su libro, define al dosamantismo como “un sistema con pretensiones de filosófico, engendrado por una imaginación exaltada hasta el delirio, y en que se hermanan monstruosamente el darwinismo, el espiritismo, el panteísmo y hasta el positivismo; en que no escasean las blasfemias, las suposiciones gratuitas y los saltos mortales del transformismo” (Valverde, 1904: 433).

Rasgos esotéricos del dosamantismo

En un trabajo anterior sobre el dosamantismo (Chaves, 2023), expuse y resumí algunos de sus rasgos esotéricos, a saber: 1) un evolucionismo perfeccionista, que aúna el concepto de evolución procedente de Darwin a la idea del progreso positivista, incluyendo lo social, lo espiritual y lo cósmico. 2) La reencarnación como mecanismo espiritual que posibilita la evolución del alma. 3) La presencia de elementos metapsíquicos: magnetismo, doble vista, comunicación con los muertos, etc. 4) La existencia de maestros espirituales en tanto vanguardia evolutiva de la humanidad. 5) El cosmos se conforma con elementos y dimensiones variados, visibles e invisibles. 6) En su forma tardía, el dosamantismo plantea un dualismo metafísico y sexual a nivel cósmico. 7) Si bien el autor no menciona en su primer libro la idea de una sabiduría primordial, una *prisca theologia* a la usanza renacentista y ocultista (todo lo contrario: las referencias a las religiones del pasado quedan ahí marcadas por la ignorancia y el miedo), sí comienza a hablar de una “doctrina oculta” transcultural en su tercer libro. 8) Presencia de los asuntos de la iniciación (pruebas, muerte simbólica y demás). 9) Desarrollo de una expresión religiosa: culto al maestro (Ceballos), grupo discipular, revelación doctrinal, mesianismo. En ese trabajo sugerí que buena parte del giro dosamántico de la filosofía a la religiosidad esotérica pudo deberse en cierto grado al rechazo de sus contemporáneos, que llevaron a su fundador a hacer cambios doctrinales y a establecer una dinámica interna entre sus adherentes de tipo religioso.

Ceballos y su discípulo Peña y Troncoso se distinguieron por su enfrentamiento con otros grupos esotéricos que surgían por entonces, lo que nos habla de la diversidad ocultista que comenzaba a darse en México más allá de las tres corrientes principales antes mencionadas. La lucha se dio, sobre todo, contra el sector representado por el italiano Alberto de Sarak, conde de Das, que había fundado un Centro Esotérico Mexicano en la Ciudad de México, con el apoyo de importantes personajes del medio esotérico local, como Francisco I. Madero, Emilio Calveyrac y Arnoldo Krumm-Heller (véanse Chaves, 2021 y Peña y Troncoso, 1904b: 129-191). Sarak había pasado por las filas teosóficas en España y Argentina, así como por el ocultismo francés de Papus, pero para el momento de su arribo a México —tras recorrer

otros países latinoamericanos— ya tiene su particular propuesta esotérica, la que, tras abandonar el país en condiciones adversas, continuará desarrollando en Estados Unidos y Europa. En Nueva York tuvo tratos con el escritor Federico Gamboa, según consigna este en su *Diario III*, en las entradas del 19 de octubre y, en especial, del 24 de noviembre, en la que Sarak le pronostica sobre su vida futura y sobre su novela *Santa*. La entrada concluye: “Honradamente dejo consignado lo que antecede. Ni creo ni dudo: ¡ignoro! Que el tiempo, como Sarak opina, decida si la profecía es cierta o fue una mistificación. Por dicha, mi neurastenia no se ha agravado con la sesión aparatosa; experimento una ecuanimidad absoluta, y voy a la cama completamente tranquilo” (Gamboa, 1920: 350).

Además de este rasgo belicoso de Ceballos contra otros grupos esotéricos con los que tiene que competir, llama la atención su marcado anticlericalismo, pues, como lo ha señalado Carlos Illades:

el oscurantismo y la moral católica constituyeron la bestia negra que el médico neoleonés persiguió en todos sus libros. Ésta, decía, aletargó la conciencia de la población durante siglos e hizo gran daño al pensamiento científico al acusar (peor aún, castigar) de herejes a las mejores mentes de la historia de la Humanidad; confundió al cristianismo con el catolicismo, extraviando los verdaderos ideales de aquella religión, mostrando mayor apego a los bienes terrenales que a la salvación de las almas, e inculcando el fanatismo entre la población menos educada (Illades, 2011: 283).

Justamente, el anticlericalismo visceral de Ceballos lo va a llevar a criticar a la Iglesia católica y a los jesuitas, pero también ¡a los masones! —sin importar su tradicional perfil anticlerical—, a Francisco I. Madero, al ocultismo francés de Papus, de Péladan y del conde de Sarak (representantes de lo que llama “esoterismo semita y jesuítico”). En su libro *La gran mistificación maderista* escribe:

Aquí, en México, estuvo a punto de quedar establecida una rama del tal Ocultismo Jesuítico, al cual ya afanosos iban a ingresar algunos de nuestros más conspicuos científicos (los del apodo), pero nosotros dimos a tiempo la voz de alerta; revelamos lo que el tal Ocultismo Jesuítico era, el pseudo-Conde Sarak, que venía a mistificar; huyó, y el Centro Esotérico, que él había formado, se disolvió. ¿Iría a tener alguna relación la mistificación sarakica con la mistificación maderista...? Quién sabe. De todos modos, esos hechos que dejamos consignados, dan la clave para explicar por qué Madero es a la vez masón, espiritista y jesuítico, que quiere derogar las Leyes de Reforma y aniquilar la Escuela Laica (Ceballos, 1911: 81-82).

Dado que en su momento revisé la producción dosamántica de carácter doctrinal —tanto la de Ceballos como la de Peña y Troncoso (en Chaves, 2023)—, me interesa ahora poner atención a la de tipo estrictamente literario, es decir, la que más allá de su

labor doctrinal y propagandística se hace con una perspectiva estética, generando un discurso dentro de ciertos moldes genéricos literarios, en este caso de la novela. No fue Ceballos quien las escribió, sino su discípulo Peña y Troncoso, y se trata de dos títulos: *Blanca. Hija de la Luz* (1903) y *Celeste. Nuevos ideales* (1902 o 1903), de la que hubo cuatro ediciones, la última en 1939, con el título modificado a *Celeste. La moderna Eloísa. Nuevos ideales*, con cambios en el contenido (ampliación de capítulos y reestructuración en dos partes) y ampliación de metatextos (de uno a tres prólogos de autores distintos), según veremos con detalle más adelante.

Sobre el concepto de “literatura esotérica”

Antes de examinar estas novelas, conviene delimitar, siquiera de manera tentativa y provisional, el concepto de “literatura esotérica”, porque, aunque sobre el primer término de la expresión haya cierto consenso cultural, no ocurre así con el adjetivo, sujeto a imprecisión, prejuicio o confusión, por lo que aquí, para darle un contenido conceptual determinado, queda asociado con el campo esoterológico o de estudios de esoterismo occidental, y en especial con los nombres de Antoine Faivre y Wouter Hanegraaff, para quienes el esoterismo supone una propuesta académica histórico-cultural que alude a un conjunto de corrientes intelectuales precisas (sobre todo, neoplatonismo, hermetismo, cábala y alquimia), las cuales confluyen en la Italia renacentista y, a partir de entonces, configuran el imaginario esotérico de Europa y América, más los nuevos aportes que la investigación histórica y lingüística brinda en el siglo XIX, verbigracia, el gnosticismo y corrientes asiáticas como el hinduismo y el budismo, que vienen a agregarse al anterior caldo sincrético. En este sentido, lo esotérico no se restringe a lo secreto, lo misterioso, lo oculto, lo iniciático (aunque incluya estos aspectos), sino que hoy connota una categoría histórica susceptible de seguimiento y análisis desde una perspectiva académica y secular de sujetos, textos, representaciones, corrientes y objetos (véanse Faivre, 1994 y Hanegraaff, 2012), y que, a nivel de discurso, conlleva una serie de rasgos específicos: hermenéutica analógica, totalidad cósmica, vitalismo, lenguaje mítico-simbólico, búsqueda gnóstica, etc.

Desde dicho punto de vista, lo esotérico está asociado con la modernidad y con los cambios que esta impulsó desde el Renacimiento, en especial en los siglos XVIII y XIX, con la Ilustración y el romanticismo. Tras un crecimiento de los discursos esotéricos en las etapas renacentista y barroca, el pensamiento ilustrado y racionalista del XVIII buscó reprimirlos ya no por la fuerza y la violencia al modo de las Iglesias cristianas, sino mediante el desprestigio y el ridículo, vinculando tales asuntos con la ignorancia y la superstición. De ese modo, se establece una dinámica entre la cultura racionalista —dominante y excluyente— y la presencia esotérica —marginal, pero

siempre actuante en campos como el arte, la literatura, la religión y ciertas franjas del quehacer filosófico—. Se trata del esoterismo como “represión de lo imaginario” y su arrinconamiento en áreas periféricas de la cultura dominante, según la visión de un autor como Ioan Couliano (1984), o del esoterismo como “conocimiento rechazado”, en la versión de Hanegraaff (2012). Siendo esto así, la expresión “literatura esotérica” queda asociada con la modernidad euroamericana, sobre todo a partir del siglo XIX con la irrupción romántica, que se alimenta de esos materiales esotéricos para sus propias formulaciones.

Asimismo, el romanticismo contribuyó al fortalecimiento de una literatura esotérica elaborada tanto por sus representantes directamente vinculados como por escritores cercanos a este campo, parcial o totalmente. Se da, entonces, el cruce literario preferido de lo esotérico durante la modernidad madura, esto es, con lo gótico y lo fantástico, lo que ha llevado a la confusión entre estos términos, particularmente en cierta percepción crítica de lo esotérico como género fantástico, en el sentido prejuiciado de imaginario, irreal, fantasioso. Esto coincidió con el hecho de que lo fantástico literario se estableció, justamente, en el siglo XIX con el romanticismo, y como buena parte de la inspiración romántica derivó de las tradiciones esotéricas (véanse Faivre, 1976 y Viatte, 1928), entonces fue fácil hacerlos converger. No obstante, hoy podemos ver claramente que en literatura ni todo lo fantástico es esotérico ni todo lo esotérico es fantástico, y aún más, que lo esotérico como fenómeno cultural precedió a lo fantástico. Un ejemplo de esta confusión crítica es el caso de Lily Litvak (1994), quien, al estudiar el cuento espiritista español de entre los siglos XIX y XX, no duda en clasificarlo como literatura fantástica:

una utopía que se desarrolla en seis esferas celestiales, mesas giratorias, sonámbulos clarividentes, ectoplasmas, fantasmas que pueden fotografiarse, fluidos magnéticos que permiten la telepatía, corrientes eléctricas que facilitan la comunicación con los muertos, telégrafos espirituales, todo ello explicado por teorías científicas o pseudocientíficas. No podemos menos que admitir que estamos ante un verdadero género de ciencia ficción del siglo XIX [...] A ello podemos agregar que, sin duda alguna, el supuesto origen de estos cuentos [espiritistas] —la escritura automática de los espíritus a través de médiums— está de acuerdo con la más estricta definición de lo fantástico (Litvak, 1994: 87-88).

Lo esotérico ¿tiene que ver con un componente doctrinal, con un cierto significado o con una estructura, con una forma de presentar los significantes? Piénsese al respecto en la literatura emblemática del barroco (la “multimedia” *Atalanta fugiens* de Michael Maier, por ejemplo) o la literatura esotérica vanguardista de Gustav Meyrink (verbigracia, *El golem*), cuya esotericidad funciona tanto sobre el contenido como sobre la estructura narrativa de tipo expresionista.

¿Qué hace a una literatura ser esotérica? ¿Que sus autores hayan tenido creencias y prácticas de este tipo? Hay muchos escritores que, a pesar de estar vinculados con dicho campo (masones, teósofos, espiritistas), no usaron dicha experiencia para su práctica escritural (por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano, asociado con la masonería). ¿Que independientemente de su pertenencia personal, incluso su no pertenencia y su rechazo a tal ámbito, hayan usado materiales de ese tipo para sus tramas? Esto no siempre funciona: pensemos en el caso de Umberto Eco con *El péndulo de Foucault*, una novela saturada de tales componentes y que, sin embargo, no la ubicamos en el campo esotérico. ¿Que el texto posea una estética no mimética? Esto nos acerca a lo fantástico y ya hemos visto que lo fantástico y lo esotérico no siempre coinciden. Además, habría que revisar el concepto de mimesis, pues, si desde una óptica realista una trama es no mimética, es porque se parte de cierta noción particular de realidad, que desde el punto de vista esotérico resultaría restringida, por lo que, más bien, se buscaría mostrar una mimesis ampliada, no adscrita solo a lo visible y empírico, sino que incluya lo sobrenatural, lo invisible, pero también lo realmente existente.

De una manera práctica y provisional, podemos entonces ver que la literatura esotérica se conforma con textos de: 1) esoteristas que aúnan a sus textos doctrinales una producción literaria (Helena Blavatsky, Éliphas Lévi, Arnold Krumm-Heller, Aleister Crowley, etc.). Es el rubro más importante en términos de contenidos esotéricos, con el problema de que, cuando no hay talento literario, el texto tiende a volverse propaganda. 2) Escritores “profesionales” involucrados con el esoterismo y que proyectan sus intereses y vivencias ocultistas en su literatura, total o parcialmente (W. B. Yeats, Arthur Conan Doyle, Algernon Blackwood, Gérard de Nerval, Gustav Meyrink, Fernando Pessoa, etc.). Es el rubro más importante en términos de logros estéticos y el que quizás mejor contribuye a la difusión esotérica, aunque esta no sea el objetivo primero sino el logro artístico. 3) Escritores ajenos a lo esotérico, pero que usan dichos materiales para armar sus tramas (los casos de H. P. Lovecraft, de Umberto Eco y de otros autores actuales).

En el ámbito panhispánico, esta tríada taxonómica se reproduce. Entre los esoteristas que producen literatura, encontramos a autores espiritistas como la española Amalia Domingo Soler y el costarricense Rogelio Fernández Güell, u otros como el español Mario Roso de Luna, el germano-mexicano Arnold Krumm-Heller, el dosamántico Peña y Troncoso o, más recientemente, el chileno Miguel Serrano y el brasileño Paulo Coelho. Con respecto a los escritores profesionales involucrados parcial o totalmente con lo esotérico y que lo usan a discreción en su producción literaria, tenemos como ejemplo a buena parte de la nómina modernista (Rúben Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones), al salvadoreño Salarrué, al guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, a los costarricenses Roberto Brenes Mesén y Eunice Odio, a los chilenos Vicente Huidobro y Gabriela Mistral, entre otros. En cuanto a los escritores ajenos

a lo esotérico en lo personal, pero que pueden usar algunos de sus ingredientes en su producción literaria, el argentino Jorge Luis Borges es el caso más notorio.

Narrativa dosamántica de Peña y Troncoso: *Blanca*

Las dos novelas de este autor, *Blanca* y *Celeste*, dejan muy claro, ya por las declaraciones explícitas del narrador o por las referencias metatextuales de algunos de sus presentadores, que su objetivo principal no es tanto literario como ideológico: la difusión de la doctrina dosamántica de Jesús Ceballos, quien incluso aparece representado en la primera novela como maestro espiritual y autor de libros que otros personajes leen y estudian y por los que se convierten a tales doctrinas.

A diferencia de narraciones esotéricas previas en México (como algunas escritas por Santiago y Justo Sierra, Francisco Sosa, Pedro Castera y Octavio Mancera), que estaban centradas, sobre todo, en tópicos del espiritismo y del mesmerismo y que daban pie a historias de tipo fantástico, las dos novelas de Peña y Troncoso no toman este camino, sino que se mantienen en un ámbito realista y hasta costumbrista, en el que lo esotérico funciona como metadiscurso de algunos de sus personajes para justificar sus creencias y acciones, pero sin que se generen situaciones extrañas o anómalas. Tenemos aquí una narrativa esotérica que no acude a lo fantástico para establecer una trama, lo que le da un lugar especial entre la literatura de ese tipo que por entonces se está escribiendo en México.

La primera novela, *Blanca*, se divide en tres partes y aparece acompañada de una “carta-prólogo” de Leonardo R. Zimbrón, en la que le señala al autor, Peña y Troncoso, que “has sabido asimilarte las Doctrinas de nuestro sabio y muy amado Maestro Jesús Ceballos Dosamantes” (Peña y Troncoso, 1903a: 6)² y en donde se hace referencia a una obra inédita de Ceballos en la que pudo haberse inspirado Peña y Troncoso:

Tú como yo has tenido la dicha de leer *Revelación. Isis fuera del santuario*, obra inédita de nuestro Padre intelectual, y en tal obra, no hay duda que te has inspirado para escribir *Blanca*. Cuando el público conozca esa *Revelación* a la que yo llamaría “El Divino Romance”, tiene forzosamente que producir desbordantes emociones en aquellos que son amantes de lo Bello, de lo Verdadero y de lo Justo (7).

Más adelante, en el tercer capítulo, en el que se hace una presentación y descripción de Ceballos y de la totalidad de sus escritos, tanto los publicados como los

² En adelante, haré referencia a esta edición de *Blanca* y solo anotaré las páginas citadas entre paréntesis. Lo mismo se hará con la otra novela, *Celeste*, cuando se realice su respectivo análisis.

inéditos, se vuelve a mencionar dicho título, que, por lo expresado por Zimbrón, pudo haber tenido un carácter poético o narrativo y que, para el lector esotérico, pudo además remitir al famoso libro de la fundadora de la teosofía moderna, H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled [Isis develada]* (1877), verdadero *bestseller* de época que tanto Peña y Troncoso como su maestro Ceballos muy probablemente conocieron, tal vez en su lengua original o en su traducción al español de 1902.³ En otro título de Peña y Troncoso, de carácter polémico, *El dosamantismo es la religión científica* (1904), se refiere en varias ocasiones a Blavatsky y a su doctrina teosófica, a la que descalifica por su supuesta metafísica negativa y “tenebrosa”.

La primera parte de *Blanca* se titula “Simiente de luz” y sirve fundamentalmente para presentarnos a los principales personajes: la Blanca del título, quien “surgió del seno de una familia pobre, de la clase media de nuestra sociedad, de esa clase abnegada y noble que ha dado los hombres más notables en política, arte y ciencias” (7). Se trata de una hermosa joven de 17 años, quien

en lo psíquico, [...] es gloriosa Hija de la Luz; su espíritu radiante no pertenece á este mundo, es pues, extranjero; es de la pléyade gloriosa de espíritus que traen la misión divina de esparcir sobre la negra tierra la blanca luz del amor y de la sabiduría; es de los seres que, habiendo realizado ya la perfección suprema, no pueden ser felices en tanto que el *Absoluto no se haya realizado* (8).

Está don Manuel, su padre de 65 años, “un anciano venerable, que apasionado por las ciencias naturales, había consagrado su existencia al estudio de ellas” (9); también se presenta a don Jaime, de 60 años, “tenebroso y afligranado” abogado y profesor de lógica, quien, “en lugar de dinamizar a sus alumnos, engendraba en sus almas el escepticismo, alimentando el egoísmo, el rencor y la venganza” (31), descrito como “antipático, de color moreno subido, cuerpo bajo y grueso, cabeza calva, nariz aguileña que por su forma recordaba el pico acerado del mochuelo” (32). Don Jaime representará al antagonista principal de la historia, quien, ante el fracaso en seducir a Blanca tras la muerte del padre y la ausencia del novio, se encargará de presionarla hasta que la joven huya de su entorno y se vea envuelta en una serie de situaciones deplorables, física y emocionalmente. Está también Luis, novio de la heroína y estudiante de medicina, que debe abandonar la escuela por efecto de una calumnia de don Jaime, motivo por el cual se trasladará a Francia para concluir su carrera, no sin que

³ Véase Penalva Mora (2013: 275). En esta tesis doctoral, el autor presenta en un apéndice la lista de libros teosóficos traducidos al español entre 1888 y 1940, en el que se indica 1902 como el año de traducción de *Isis sin velo* por Federico Climent Terrer. Hay una traducción anterior de Francisco Montoliú, recientemente rescatada y publicada en España por Editorial Dagón, pero que no he podido consultar.

su adversario le haga creer a la protagonista que el joven murió. Luis es quien introduce a Blanca y a su padre a las doctrinas dosamánticas, pues es discípulo de Jesús Ceballos y distribuye y comenta sus obras.

Ceballos, de 50 años, es descrito con detalle en el tercer capítulo:

de presencia en extremo agradable, de constitución robusta por la vida higiénica y moral que siempre ha practicado, está dispuesto su organismo ponderable para luchar, para trabajar en su grandiosa obra redentora. De estatura regular, su frente limpia y serena como un cielo claro, trasparente sin manchas; su mirada bondadosa y consoladora revela la penetración de ideas de su prepotente espíritu (47).

De él se dice que “ha fundado una escuela filosófica científica en la cual se explica por modo satisfactorio y exacto todo aquello que es aún profundo arcano para la ciencia oficial; él explica las causas fundamentales de los múltiples y varios fenómenos que nos ofrece la evolución cósmica en todos los órdenes, desde aquellos que estudia la Cosmogonía hasta los que son del dominio de la Sociología” (48). Ese tercer capítulo refiere con cierto detalle algunos contenidos de las tres obras publicadas hasta ese momento por Ceballos y de tres inéditas. Llama la atención en esa rápida exposición lo que dice sobre la mujer, la cual está en el foco de interés de Peña y Troncoso, al grado de que las dos novelas llevan nombres femeninos: “Él [Ceballos] ha levantado a la mujer, colocándola al lado del hombre como su compañera eterna, la ha sacado del gineceo y ha ceñido en su frente la aureola sacrosanta de la maternidad, diciéndole al hombre: la mujer es digna porque en ella radican los atributos del sentimiento en su más alta expresión, es tu compañera eterna, complementa tu espíritu” (54).

Si bien el dosamantismo mantiene una visión tradicional de la mujer (predominio del sentimiento, maternidad, complemento de lo masculino), inscribe esta propuesta en un vasto esquema en el que la raíz fundamental del “Todo Cósmico” es la polaridad sexual, la “Suprema Sexualidad”: “El Ser Sintético en la *polaridad sexual*, al representar el principio fundamental de la Vida Cósmica, es el *modelo disciplinante*, que rige y señala el fin supremo á que converge la evolución integral” (Ceballos, 1897: 279). Sin mencionarla por su nombre, anida en este modelo heterosexual de Ceballos la vieja noción esotérica de la androginia, que abarcaría no solo el ámbito humano, sino la totalidad de reinos y relaciones, un poco a la manera del antiguo hermetismo grecoegipcio, tal como se aprecia en el *Asclepio* y en el *Poimandres* con su androginización del mundo, y no únicamente de lo humano (véase Chaves, 2005: 63-73).

Ceballos conocía la literatura hermética. En *Ciencia y religión del porvenir* hace una versión del famoso lamento o profecía de Hermes por la decadencia de Egipto presente en el *Asclepio*, una parte del cual dice: “¡Ay, Egipto, Egipto!, de tu religión sólo sobrevivirán fábulas y éstas increíbles para tus descendientes, las palabras que cuen-

tan tus piadosos hechos sólo permanecerán grabadas en las piedras. [...] Los dioses volverán al cielo, los hombres, abandonados, morirán en su totalidad y, entonces, ¡oh Egipto! privado de dioses y de hombres, te convertirás en un desierto” (*Textos herméticos*, 2008: 463). Ceballos retoma este texto célebre, lo parafrasea y le da un giro prosexual y anticlerical, por el que los enemigos de este Egipto místico y erótico [los católicos]

nos calumniarán, adorarán ellos mismos a la Muerte en lugar de la Vida, a la Locura en vez de la Sabiduría, denunciarán ellos al amor y a la fecundidad, llenarán sus templos de huesos de hombres muertos, como reliquias, y en la soledad y el llanto consumirán su juventud. Sus vírgenes serán viudas antes de ser esposas, y se consumirán en el dolor, porque los hombres habrán despreciado y profanado los Sagrados Misterios de Isis (Ceballos, 1897: 270).

Por su parte, en *Blanca*, Peña y Troncoso transcribe esta supuesta cita de Hermes según el texto de Ceballos, con igual propósito anticlerical, y lo remata de esta manera: “Si, en los altares del Catolicismo se le da culto al Mal” (215).

Ceballos se pregunta: “¿no es racional asignarle al Núcleo Fundamental un carácter sintético, en Suprema Unidad Sexual, que regir pueda, desde el orden físico hasta la polarizada sexualidad psíquica?” (Ceballos, 1897: 290). De este carácter sintético, se deriva lo consciente y volitivo en el universo, esto es, lo divino: “se afirma el concepto real y verdadero de que la Base del Sistema Cósmico radica en el Uno de *constitución sintética* y, por tanto, consciente; pues sin una *volición*, *sin una modalidad dinámica consciente*, jamás explicará nadie cómo una fuerza ciega y sin volición, pasó del estado pasivo al estado activo” (Ceballos, 1897: 284).

En la segunda parte de la novela, “El Abismo Pseudo Social”, Peña y Troncoso despliega con más fuerza el anticlericalismo dosamántico, representado en especial por el padre Antonio, personaje clave en una red de beatería católica que buscará la seducción de Blanca, quien, solitaria y desvalida, cae engañada en un conventículo que está bajo la dirección del siniestro personaje, y del que, de nuevo, como en el caso de don Jaime, logrará escabullirse a último momento. Ya fuera, será confundida con una prostituta, por lo que es detenida por la policía, lo que le causa una crisis que la lleva al hospital. Ahí se recuperará poco a poco y, ya conseguida la salud, trabajará como enfermera, escondida de los ojos de don Jaime y del padre Antonio.

En la tercera parte de la novela, “Aurora de redención. Los primeros discípulos”, reaparece Buenaventura, obispo y tío de Luis, que, por influencia de las lecturas dosamánticas que su sobrino le brindó tiempo atrás, entra en crisis de fe católica y abandona los hábitos para convertirse en apóstata dosamántico. Mientras tanto, Luis —graduado con honores— regresa de Francia en busca de Blanca, a la que finalmente encontrará, no sin sorpresa para ella, pues lo consideraba muerto. En una

gran escena casi final, coinciden los dos amantes, el malvado don Jaime, el maestro Ceballos y don Buenaventura el apóstata (ahora representante del “Cristianismo Científico”). Tras las aclaraciones del caso, los espíritus de los dos jóvenes se unifican en “suprema unidad psíquica”: “En aquel momento Don Buenaventura encontraba demostrado por manera práctica, la gran teoría *Dosamántica* relativa á la eternidad de los polos sexuales, que son complementarios y que en su unión constituyen la unidad en el Amor y en la Sabiduría” (312). Después del reencuentro amoroso, se asiste a la conformación de la comunidad de los adeptos de Ceballos, en la que “cada uno de los discípulos ha prometido desarrollar tesis que cumplan el fin trascendental de las doctrinas *Dosamánticas*. Uno tratará de la Cosmogonía, otro de la Psicología, aquel de la Moral, etc. De la Sociología *Dosamántica* (comparada con los deficientes sistemas socialistas que sin base moral ni psicológica se han dado) [...], de tal Sociología, para enaltecerla y explicarla por modo analítico, se encargará un Ser femenino”, de “sublime individualidad” (317). De nuevo, se busca dar a la mujer un papel relevante.

Como puede apreciarse, la trama de esta novela se mueve dentro de los lineamientos de un relato realista, con una joven huérfana asediada por villanos poderosos (uno laico y otro religioso) y un enamorado lejano que no puede ayudarla. El esoterismo dosamántico acompaña a algunos de esos personajes y permite entender su comportamiento y carácter, pero no interviene en la trama en términos de eventos y circunstancias fuera de la norma realista: no hay visiones ni elementos sobrenaturales, como desdoblamientos o seres de otras dimensiones.

***Celeste* o el vacío de la trama**

La otra obra, *Celeste. Nuevos ideales*, de la que hubo cuatro ediciones entre 1902 y 1939, se presenta como “novela epistolar” en el subtítulo de la cuarta edición, con referente intertextual en *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, inspirada a su vez en la historia medieval de Abelardo y Eloísa, en la que el amor sublime finalmente sobrepasa al amor carnal a partir de la castración de Abelardo. A lo largo de sus ediciones, la novela de Peña y Troncoso cambia en título, estructura, extensión y metatextos. La primera edición, de 1902, se publicó en el folletín del periódico *La Patria*, con tanto éxito que se hizo una segunda edición en libro independiente al año siguiente. Esa edición de 1903 posee un prólogo del editor, Ireneo Paz, y otro del autor, seguidos de una secuencia ininterrumpida de 58 cartas y una conclusión. Todas las epístolas están escritas por el personaje femenino. En la tercera edición de 1904, se mantienen el prólogo de Ireneo Paz y el del autor, y se incluyen dos textos más (“Opiniones acerca de la novela”), uno de José M. Silva y otro de Ventura Euresi, quienes subrayan la conexión dosamántica de la novela. La cuarta edición de 1938-1939

cambia el título: *Celeste, la moderna Eloísa. Nuevos ideales*, y agrega el subtítulo: *Novela epistolar*. También se modifican la estructura y la extensión: ahora se tienen dos partes claramente separadas, aunque vayan juntas, de acuerdo con el año de publicación: la primera parte lleva como fecha 1938 y la segunda 1939. La novela se reconfigura y pasa de ser un conjunto unidireccional de cartas escritas por la mujer al hombre para convertirse en un *intercambio* de expresiones amorosas entre los dos protagonistas, María y Ángel, amantes distanciados (ella vive en Veracruz y él en la Ciudad de México) que, pese a su amor, nacido del intercambio epistolar y de la imagen fotográfica, perseveran en su separación como un medio de corroborar su amor absoluto y sublime, que solo podrá realizarse en un nivel superior tras su muerte. Es decir, el material de las tres primeras ediciones se conserva con cambios menores (antes María tenía 18 años, ahora 15; se agregan o se quitan referencias del maestro Ceballos Dosamantes), pero se introduce un conjunto epistolar escrito por el personaje masculino que antes no se encontraba, aunque sí es compatible con el ya existente, dado que el discurso se sostiene con base en las emociones y las ideas, no en las acciones. Como en la otra novela, *Blanca*, el personaje masculino se torna el vehículo para la transmisión de la doctrina dosamántica a la mujer, a la que ella se adherirá completamente, y que le sirve como respaldo para su amor a distancia, sin corporalidad.

En su prólogo, Ireneo Paz señala que “el lector no puede menos que asociarse insensiblemente al desarrollo de la trama, una trama que en realidad no existe, pero que se crea con la fantasía, que se siente en el alma” (en Peña y Troncoso, 1938: 7). El propio Peña y Troncoso escribe en su prólogo: “podría tramarme una novela de los amores de ÁNGEL y MARÍA; pero intencionalmente prescindimos de ello, porque sus escritos retratan fielmente, como un limpio espejo, el alma pura de María y los sentimientos de Ángel, a la vez que su rectitud de juicio” (20-21). Otro prologuista, Silva, añade al respecto: “la trama no la hay, se puede decir que es latente y el desenlace es la Finalidad Trascendental de la Vida proclamada en la Doctrina Dosamántica, y los amantes prosiguen su senda de amor con la convicción de que sus espíritus continuarán su integración venciendo todo obstáculo y peligro que se les oponga, hasta conseguir su unión eterna” (12-13). Así, el lector asiste en la última versión a un intercambio efusivo de los amantes, en el que ambos se declaran constantemente su amor, salpicado con algunas referencias al dosamantismo, con recaídas depresivas de su entusiasmo erótico sin cuerpo, y que a ella, en particular, le inducen un sentimiento de muerte inminente, el cual busca ser contrarrestado por su lejano amante, pero queda sin resolución en este mundo material.

A partir de la división dosamántica entre espíritus luminosos (que suelen corresponder a los personajes positivos) y espíritus tenebrosos (los personajes malvados, codiciosos, lujuriosos y demás), Peña y Troncoso indica en su prólogo:

los tenebrosos no admiten ni comprenden que se pueda amar sin interés; para ellos una boda, en la que la mujer no aporte una dote, no es aceptable ni conveniente. La mujer para esos seres es la hembra del macho, no la compañera cariñosa del hogar, la que debe compartir así los pasajeros goces como las adversidades del destino, bebiendo de todas las amarguras y participando de todas las alegrías. No quieren que su compañera se ilustre para no ser inferiores a ella, y en lugar de instruirla le facilitan novelas de esas que emponzoñan el alma, presentando a la humanidad hechos monstruosos que matan la fé (23).

En la otra novela, *Blanca*, se señalan y se combaten algunos de esos “autores tenebrosos”: “Leopardi, Schopenhauer y Tolstoi, entre otros, han sido focos entenebreceadores; han envenenado el éter invisible con sombras de muerte; han atacado á la vida en sus más nobles fueros” (Peña y Troncoso, 1903a: 69).

Otra vez observamos el interés dosamántico por la “redención” de la mujer, por su educación, por su igualdad de derechos, y aunque otros aspectos nos resulten hoy algo conservadores y limitados (predominio del sentimiento, la maternidad, el espacio doméstico), no puede dejar de advertirse esa mirada “protofeminista”, que aparece asociada con la modernidad y el socialismo con base espiritual.

Otro aspecto crítico asociado a *Celeste*, por el lado de su personaje masculino Ángel, podría ser una cierta adscripción a la llamada “novela de sensibilidad” [masculina], un tipo de literatura que se desarrolló en América Latina a caballo entre lo romántico y lo modernista, cercana a la “novela de artista”, aunque su personaje no siempre lo sea o quiera serlo, solo basta con poder elaborar y mostrar las emociones que el paradigma de género sexual imperante no permitía en aquel momento (véase Chouciño, 2003). Sin embargo, aun en esta categoría, encontramos ciertos problemas, pues el personaje Ángel no logra manifestar una psicología más compleja para tal adscripción. No obstante, algo hay de esta nueva “sentimentalidad” masculina.

Tenemos, entonces, dos novelas dosamánticas escritas en el primer quinquenio del siglo pasado —aunque una de ellas, *Celeste*, continuó evolucionando en ediciones posteriores—, ambas poco o nada conocidas por la crítica y la historia literarias, de las que hay que dar cuenta pese a sus peculiaridades, o quizás precisamente por estas, al ser ejemplos de una literatura esotérica que se estaba gestando en esa época (el cambio del siglo XIX al XX), y las cuales, junto con este ingrediente ideológico, muestran también las marcas y las preocupaciones de lo que ocurría en la cultura y la historia mexicanas del momento, así como su ambiente porfirista y prerrevolucionario. Para mí, es un enigma por qué la novela mejor armada y relativamente más entretenida de las dos, *Blanca*, quedó rezagada en la recepción del público, mientras que la volátil *Celeste*, estática, emocional, que deja al lector en un limbo parecido a un pantano, sí gozó del favor de los lectores con cuatro ediciones.

Teoría sexual de la propuesta dosamántica

Uno de los rasgos sobresalientes de la doctrina de Ceballos es el relativo a la sexualidad, que, si bien se mantiene dentro de un marco heterocéntrico y de predominio masculino, busca ir más allá de los esquemas femeninos tradicionales de mujer frágil y de mujer fatal (véase Chaves, 1997) —presentes en la cultura literaria de la época—, con un cierto desliz hacia un mayor equilibrio de género. El hecho mismo de que hable de sexualidad y no solo de amor nos indica una posición distinta, lo cual hace partiendo no tanto de una base social o pedagógica, sino desde una perspectiva trascendente y metafísica: “La fecundidad sexual es ley trascendental de Vida, cuyos preceptos indelebles e inviolables están escritos en la misma constitución orgánica, desde el vegetal hasta el hombre” (Ceballos, 1897: 269). Según mencioné antes, Ceballos propone que la polaridad sexual es la raíz fundamental en el cosmos y “el *modelo disciplinante* que rige y señala el fin supremo a que converge la evolución integral” (Ceballos, 1897: 279).

Sin llegar a plantear de forma explícita una visión andrógina de la sexualidad (al menos como meta última), se acerca mucho a ello con su idea de la complementariedad sexual:

Pero ahí donde la Ley suprema se cumple en las armonías sublimes del Amor, en la unión de dos seres que les atrae la polaridad sexual, *se realiza el fin grandioso y supremo de toda la evolución*; esto es, la constitución integral de la verdadera *Unidad Sintética*. El espíritu radicalmente masculino, y el espíritu radicalmente femenino, cada uno, por sí solo, no es más que el polo complementario del otro. El majestuoso y sublime término de la perfección psíquica, es aquel en que los dos *polos complementarios* queden ligados eternalmente, por matemática afinidad, por el ajustamiento perfecto de sus equivalentes, que sumados acusen la *Unidad Sintética* (Ceballos, 1897: 273).

Esta atracción sexual y no solo amorosa está en la naturaleza misma de la existencia y, por tanto, debe tener su cuota de aceptación no como un “mal necesario” —según afirmará el teósofo Mario Roso de Luna en respuesta a los dosamánticos—, sino como una vía de realización espiritual y hasta cósmica, que implica, incluso, el recorrido por diversas existencias, con lo que la idea de la reencarnación se sugiere sutilmente:

a través de abismadoras evoluciones efectuadas en el tiempo y en el espacio, se encontrarán las mitades que con especiales caracteres de prodigiosa singularidad se corresponden, se complementan y armonizan, para ser desposados eternos, que cada uno *se amará en el otro, y ambos en la Humanidad*. Al verificarse estas dichosas uniones que santificará y bendecirá la Divinidad del Cosmos, los desposados sublimes del infinito emprenden viaje feliz a esferas superiores. Allí, sin celos ni temores, en abrazo fundente, en beso unificante, en

éxtasis deleitoso, con fruición divina, que no cansa, realizan los placeres que en pálido y fugaz reflejo ofrece el goce terrenal. Allí todo es bendición, todo es armonía, todo Vida, todo Amor, todo Sabiduría (Ceballos, 1897: 273-274).

Estas ideas divergentes de lo que era el entorno sexual dominante propiciado por el porfirismo (cfr. Zabalgoitia y Chávez, 2019) se expresan de forma clara en las obras doctrinales del dosamantismo, en especial, en *Ciencia y religión del porvenir* (1897) y, un poco menos desarrolladas, en la novela *Blanca*, hasta casi no notarse en la segunda, *Celeste*, en la que la sexualidad e, incluso, la corporalidad de los amantes se evitan completamente, interponiéndose una distancia geográfica entre ellos, que, de haberse querido, podría superarse por medio del viaje, lo cual no ocurre, justamente, porque es la lejanía entre los cuerpos —junto con la escritura epistolar— la que asegura la tensión erótica, con una apuesta por la unión metafísica *post mortem*. En este sentido, pareciera que la postura de castidad a distancia es más del discípulo Peña y Troncoso que del maestro Ceballos, aunque quizás, en esto del erotismo, como en otros asuntos, mutara el discurso primero de Ceballos hacia formas más convencionales.

Esta propuesta erótica de Ceballos en el contexto esotérico no fue algo aislado, sino que formó parte de la agenda doctrinal y práctica de algunas corrientes ocultistas de fin del siglo XIX y primera mitad del XX, que, en vez de proponer la castidad como un ingrediente de la transformación espiritual, a la manera de los teósofos, apostaron, más bien, por el uso de la sexualidad —dentro de ciertas condiciones— como una vía posible y aceptable para lograr el despertar gnóstico, en lo que se ha denominado magia o alquimia sexual, con un grupo de autores (Paschal Beverly Randolph, Maria de Naglowska, Aleister Crowley, entre otros) de variada influencia y alcance (véase Hanegraaff y Kripal, 2008). La propuesta de Ceballos, sin tener el desarrollo y la radicalidad de estos enfoques de esoterismo sexual, de alguna manera transita hacia tales ámbitos con su reconocimiento de la importancia del erotismo en el sendero espiritual.

Una prueba de esto es la lectura desconfiada que sobre *El dosamantismo es la religión científica* (1904) de Peña y Troncoso hace el ya mencionado teósofo español Mario Roso de Luna (1872-1931), de gran influencia en el medio esotérico panhispánico de la época, que lo critica por proponer la vía sexual como medio del desarrollo espiritual. En su libro de 1929, *Aberraciones psíquicas del sexo*, escribe al respecto:

Otra forma, en fin, de la terrible aberración psíquico-sexual es la de las llamadas ‘almas gemelas’, que en hombres de alta y de baja mentalidad ha producido tantos estragos, y de la que viene a constituir otro libro necromante, peor acaso que el de Gabalis, la célebre obra españolamejicana largamente titulada así: *El Dosamantismo, como religión científica que es, en oposición al ocultismo semita, que es una Liga de internacional anarquismo, o sea la síntesis religioso-científica del Maestro Jesús Ceballos Dosamantes*, y sobre la cual hemos trazado el argumento

de una ópera: *La Xana*, sin estrenar aún, amén de varios capítulos del libro *El tesoro de los lagos de Somiedo* (Roso de Luna, 2010: 116).

Con la facundia narrativa que lo caracteriza, en este último texto mencionado Roso de Luna desarrolla un diálogo entre él y una lectora del citado libro dosamántico, bien dispuesta a la exploración sexual, y que él como buen teósofo logra esquivar, no sin titubeos, dada la belleza de la mujer. Tras transcribir una “síntesis dosamantística” en la que lo sexual aparece en primer plano, el narrador responde a la dama:

—Yo, señora —la dije sin falsa modestia—, estoy en ayunas de todas estas cosas. Sé, sí, por los libros de Blavatsky, mi única maestra, que la clave sexual es la más inferior de las siete del Misterio, y que, como tal, fue conocida por hebreos, egipcios y sufis, a diferencia de los Maestros arios de la Logia Blanca, que las conocen las siete. A bien poco más que a esto llegan mis conocimientos (Roso de Luna, 1980: 334).

Según puede verse, un esoterista erudito y experimentado de la altura de Roso de Luna interpreta el texto dosamántico como una propuesta de magia sexual y, en consecuencia, de magia negra, de acuerdo con el criterio de castidad y sublimación de la teósofa Blavatsky, quien en vida descalificó ese esoterismo sexual que ella conoció por lo planteado por el norteamericano P. B. Randolph (véase Deveney, 1997).

En México, Ceballos Dosamantes no estaba solo en sus avances esotéricos de corte sexual, pues por esos años aparece en la escena nacional la figura del germano-mexicano Arnold Krumm-Heller (1876-1949), médico, militar y ocultista notable, vinculado a la institucionalidad esotérica europea, francogermana sobre todo, y que, tras instalarse en México, tuvo un papel destacado tanto en el ámbito político, apoyando primero a Madero y después a Carranza, como en el entramado esotérico nacional, donde estableció contactos con masones, teósofos, espiritistas y rosacruces; asimismo, ayudó a fortalecer y renovar la institucionalidad esotérica al tejer lazos entre grupos europeos y latinoamericanos, pues sus conexiones no solo incluyeron a México, sino también a otros países de la región, como Colombia, Venezuela, Brasil, Argentina, Chile y Perú (véase Villalba, 2019). En 1912, Krumm-Heller, prolífico autor de material esotérico, publicó el librito *No fornicarás. Instrucciones solo para ocultistas*, del cual dedicó y regaló un ejemplar a su amigo F. I. Madero, y que es considerado el primer documento de magia sexual escrito en México. Quizás lo sea en términos de frontalidad y amplitud del asunto tratado, aunque por lo ya indicado, estuvo precedido en el país por los avances que al respecto había realizado Ceballos una década y media antes. Posteriormente, Krumm-Heller incorporó buena parte de ese texto en *Rosa-cruz: novela de ocultismo iniciático*, publicada en 1919 en alemán y en 1922 en español, con modificaciones.

Por lo anterior, podemos concluir que la literatura dosamántica (la doctrinal de Ceballos y la narrativa de Peña) es susceptible de un análisis esoterológico que profundice más en esta vertiente sexual del esoterismo, que por entonces se discutía en Estados Unidos y Europa, pero también, para sorpresa de algunos, en México, donde se plantean otras líneas reflexivas —que no reproducen o adaptan los argumentos de sus colegas oculistas europeos o estadounidenses— en un contexto político prerrevolucionario que las encauza por el lado del anticatolicismo, en contra de las prescripciones de castidad y sublimación de esoterismos como el teosófico, que en esos momentos se expandía en el medio hispanoamericano y, específicamente, en el mexicano.

Bibliografía

CEBALLOS DOSAMANTES, Jesús

Ciencia y religión del porvenir. Méjico: Imprenta de Eduardo Dublan, 1897.

La gran mistificación maderista. Jesuitas y pseudo-científicos ante la moral y la ciencia. México: Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1911.

CHAVES, José Ricardo

Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

Andrógynos. Eros y ocultismo en la literatura romántica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.

“Jalones para una historia de la Sociedad Teosófica en México”, en *Melancolía. Revista de Historia del Centro de Estudios sobre el Esoterismo Occidental de la UNASUR*, volumen 6 (2021), 3-31.

“El dosamantismo: un esoterismo mexicano entre los siglos XIX y XX”, en J. R. Chaves y Alejandra G. Galicia Martínez (editores). *Esoterósfera. Diez ensayos sobre esoterismo, política y literatura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Bonilla Artigas, 2023, 31-57.

CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana G.

La imagen masculina en la novela de sensibilidad hispanoamericana. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003.

COULIANO, Ioan P.

Éros et Magie à la Renaissance. Paris: Flammarion, 1984.

DEVENEY, John Patrick

Paschal Beverly Randolph. A Nineteenth-Century Black American Spiritualist, Rosicrucian, and Sex Magician. New York: State University of New York Press, 1997.

FAIVRE, Antoine

El esoterismo en el siglo XVIII. Madrid: Edaf, 1976.

Access to Western Esotericism. New York: State University of New York Press, 1994.

GAMBOA, Federico

Mi Diario. Primera Serie III. México: Eusebio Gómez de la Puente Editor, 1920.

HANEGRAAFF, Wouter

Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HANEGRAAFF, Wouter y Jeffrey J. KRIPAL (editores)

Hidden Intercourse. Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism. Leiden/Boston: Brill, 2008.

ILLADES, Carlos

“Los socialistas y la Reforma”, en Celia del Palacio Montiel (coordinadora). *México durante la Guerra de Reforma. Contextos, prácticas culturales, imaginarios y representaciones*. Tomo II. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011, 275-287.

KRUMM-HELLER, Arnold [Huiracocha]

No fornicarás. Instrucciones solo para ocultistas. México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1912.

LITVAK, Lily

“Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista del siglo XIX”, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, números 154-155 (1994), 83-88.

PENALVA MORA, Vicente

“El orientalismo en la cultura española en el primer tercio del s. XX. La Sociedad Teosófica española (1888-1940)”. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

PEÑA Y TRONCOSO, Gonzalo

Blanca. Hija de la Luz. México: Imp. Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, 1903a.

Celeste. Nuevos ideales. Segunda edición. México: Imp. Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, 1903b.

Celeste. Nuevos ideales. Tercera edición. México: Imprenta de Ireneo Paz, 1904a.

El dosamantismo es la religión científica. México: Editores J. I. Guerrero y Cía, Suc. De F. Díaz de León, 1904b.

Celeste, la moderna Eloísa. Nuevos ideales. Novela epistolar. Cuarta edición. México: Imprenta del Comercio, 1938 y 1939.

Política Hermetica N° 9

Esotérisme et Socialisme. Paris: L'Age d'Homme, 1995.

ROSO DE LUNA, Mario

El tesoro de los lagos de Somiedo. Madrid: Eyras, 1980.

Aberraciones psíquicas del sexo. Málaga: Corona Borealis, 2010.

STRUBE, Julian

“Occultist Identity Formations Between Theosophy and Socialism in *fin-de-siècle* France”, en *Numen*, volumen 64, números 5-6 (2017), 568-595.

Textos herméticos

Introducción, traducción y notas de Xavier Renau Nebot. Madrid: Gredos, 2008.

VALVERDE TÉLLEZ, Emeterio

Crítica filosófica o estudio bibliográfico y crítico de las obras de filosofía escritas, traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días. México: Tipografía de los Sucesores de Francisco Díaz de León, 1904.

VIATTE, Auguste

Les sources occultes du Romantisme. Paris: Librairie Honoré Champion Editeur, 1928.

VILLALBA, Mariano

“Arnold Krumm-Heller, la Revolución Mexicana y el esoterismo en América Latina”, en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, volumen 10, número 2 (diciembre 2018-mayo 2019), 227-258.

ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio y Emily CHAVEZ ROSAS

“Contexto sexo-cultural en el Porfiriato: la educación de género y masculinidad”, en *Pedagogías de género. Educación, literatura y cultura en México (s. XIX-XX)* [sitio web]. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019. Consultado en: <<http://132.248.192.241/~iisue/www/zabalgoitia/?p=642>> [17/04/2023].



***La feria*: desde el manuscrito y otros documentos genéticos hasta la edición impresa**

***La feria*: From the Manuscript and Other Genetic Documents to the Printed Edition**

Antonio Cajero Vázquez
El Colegio de San Luis, México
ID: <https://orcid.org/0000-0002-5730-2857>
acajero@hotmai.com

RESUMEN

En este artículo, presento un amplio recorrido por la historia textual de *La feria* (1963), de Juan José Arreola, a fin de detallar sus particularidades genéticas. Para ello, recorro a los diversos estudios sobre la génesis de la novela, como los de Sara Poot Herrera, Vicente Preciado Zacarías y Felipe Vázquez, precursores de la propuesta que aquí expongo. Así, llevo a cabo un diálogo crítico con ellos y ofrezco algunos hallazgos que contribuyen a completar la taracea arreolina, entre estos: 14 fragmentos publicados en *La Cultura en México* en abril de 1962 y el “Diario íntimo” que Arreola escribió en 1941 y, en 1998, recuperó en *El último juglar*, del cual se desprenden otros 21 fragmentos. Al final, cotejo la versión de la *editio princeps* con un pasaje seleccionado del manuscrito de *La feria*, datado entre enero de 1953 y 1954, así como de los dos testimonios descubiertos durante mi *recensio*. Con estos botones de muestra, espero trazar el método de la rescritura arreolina en los planos micro y macrotectual, y explorar las virtudes de una edición crítica de la emblemática narración.

PALABRAS CLAVE

La feria, Arreola, fragmentos, génesis, edición crítica.

ABSTRACT

In this article, I present a broad overview of the textual history of *La feria* (1963), by Juan José Arreola, in order to detail its genetic particularities. To do this, I resort to the various studies on the genesis of the novel, such as those by Sara Poot Herrera, Vicente Preciado Zacarías and Felipe Vázquez, precursors of the proposal that I present here. Thus, I carry out a critical dialogue with them and offer some findings that contribute to completing the Arreola’s inlay, among these: 14

fragments published in *La Cultura en México* in April 1962 and the “Diario íntimo” that Arreola wrote in 1941 and, in 1998, he recovered in *El último juglar*, and from which another 21 fragments emerge. In the end, I compare a selected passage from the manuscript of *La feria*, as well as from the two testimonies discovered during my *recensio*, with the version of the *editio princeps*. With these samples, I hope to trace the method of Arreola’s rewriting at the micro and macrotextual levels, and explore the virtues of a critical edition of the emblematic novel.

KEYWORDS

La feria, Arreola, fragments, genesis, critical edition.

RECEPCIÓN: 11/11/2023

ACEPTACIÓN: 26/12/2023

Crítico insatisfecho (e implacable) con las ediciones disponibles de Juan Rulfo y Juan José Arreola, Felipe Vázquez ha reclamado la necesidad de reunir la obra completa de Arreola y, más aún, la “de contar con una edición crítica que permita no sólo establecer cada texto, con las debidas anotaciones que señalan sus variantes, sus referencias (su compleja intertextualidad) y su proceso genético, sino abrirlo hacia sus diversos estadios interiores y anteriores” (Vázquez, 2003: 159-160). Lo mueve el anhelo de disponer de una edición confiable, en términos filológicos, de las obras completas de ambos autores. Y tiene sobrada razón, pues hasta hoy, por ejemplo, todavía no se cuenta con un estudio que ubique el manuscrito de *La (primera) feria* en el proceso de construcción de la novela, por ello en las siguientes páginas hago una propuesta para llenar este vacío y redondear la historia textual y los vasos comunicantes entre dicho testimonio y otros adláteres pre-textuales descubiertos durante mi *recensio*. Asimismo, ensayaré un ejercicio de *collatio* entre los diversos testimonios para ilustrar la complejidad de las decisiones microtextuales y su incidencia en el macrotexto, por un lado; por otro, para bosquejar el sistema de la rescritura arreolina.

Por su parte, desde 1992, Sara Poot Herrera publicó un estudio global de la obra de Juan José Arreola; en él, dio cuenta de las estrategias narrativas que hacen de *La feria* una novela polifónica, verbigracia: la fragmentación narrativa, la oralidad, la carnavalización, la diversidad discursiva y, señaladamente, la intertextualidad. Además de canciones, refranes, corridos, adivinanzas, juegos de palabras y otras manifestaciones de la tradición oral, pueden identificarse *deudas* de *La feria* con obras de la literatura culta, como *Pedro Páramo*. Poot Herrera, sin embargo, encuentra un venero productivo en relación con la Biblia (en específico con los profetas Isaías, Jeremías y Zacarías, y el Evangelio de San Mateo), los Evangelios Apócrifos, los archivos parro-

quiales sobre el culto a San José en Zapotlán e históricos sobre la (des)posesión de la tierra desde el siglo XVI hasta 1962. Este examen le permitió establecer los procesos de apropiación y de reformulación textual donde el metanarrador adapta, fragmenta, fusiona, en fin, dosifica los discursos ajenos según las necesidades de su trama. Esta minuciosa revisión arrojó los hipotextos de cerca de 30 fragmentos provenientes de libros sagrados, históricos, apócrifos y testimoniales, guiada seguramente por Arreola.¹

Para este artículo, importa el hecho de que Poot Herrera tuvo la intención de estudiar el “1^{er} Borrador” de *La feria* “en un trabajo posterior” (Poot, 1992: 210, nota 1); sin embargo, la tarea sigue, para no decir pendiente, en curso tres décadas después de haberse enunciado. En 2010, el mismo Vázquez expresaba el anhelo de que Poot Herrera cumpliera la promesa (Vázquez, 2010: 252 y 254). La redención parecía eminente con el cincuentenario de la publicación de *La feria*: en 2013, Poot Herrera editó el facsímil del manuscrito arreolino, con lo cual ahora puede leerse, además de fragmentos sobre María La Matraca, la versión *in fieri* de una de las tramas convergentes en la novela: la correspondiente a las secuencias del entierro del Mayordomo que deja acéfala, y en bancarrota, la Función de Señor San José. En su texto introductorio, la pionera de los estudios de Arreola desarrolla una doble lectura, descriptiva y exegética, del manuscrito; por desgracia, carece de una perspectiva filológica. Se trata, a mi juicio, de un análisis apasionado y grandilocuente, sin un trabajo exhaustivo de cotejo que establezca simpatías y diferencias entre, al menos, el testimonio editado por ella y la *editio princeps*.²

A continuación, para cumplir con el cometido de trazar la historia textual de *La feria* desde sus *pre-textos*, como base de una propuesta de edición crítica de la novela, ubico y valoro la trascendencia de los testimonios conocidos y los que he descubierto durante la *recensio*; además, colaciono algunos fragmentos de la novela para ilustrar los

¹ Así, no solo la Biblia, los Evangelios Apócrifos o el archivo parroquial de Zapotlán sirvieron de fuente a Arreola, sino también obras como *La formación de los latifundios en México*, de François Chevalier; *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*, de Silvio Zavala y María Castelo, o “Estudio crítico relacionado con la historia de Ciudad Guzmán” (véase Poot Herrera, 1992: 186-209).

² En cuanto a la edición diplomática del manuscrito, carece de criterios definidos; abundan, asimismo, correcciones ortográficas y de puntuación, modernizaciones no anunciadas y diversas omisiones o erratas en la versión transcrita. Por ejemplo: se colocan tildes en la transcripción que no aparecen en el manuscrito (el *ms* registra “nomas” o “alla” y la transcripción corrige, sin advertirlo “nomás” y “allá”; este fenómeno se presenta decenas de veces); se corrige la ortografía (verbigracia: el original “Don” pasa a “don”); en la versión diplomática se omiten, se interpolan o se reproducen palabras con erratas (“se”, en lugar de “sea”; “consultar con”, en lugar de “consultar *primero* con”; “Es usted vieja troya, una turil, una puerca”, que en el *ms* dice “Es usted *una* vieja troya, una *truie* una puerca”). A mi juicio, no hubo una hipótesis de trabajo ni unos criterios de edición bien delimitados.

procesos de la rescritura arreolina. Con ello, busco desmontar las violentas transformaciones entre los antetextos más remotos y la primera edición. El zapotlense reconoció en diversas ocasiones su manía depuradora y su amor por la forma, heredada de unos parientes torneros que limaban el hierro hasta la perfección. Así lo confiesa a Carballo: “Este afán [de condensación] me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una. Cuando logré condensar en media página un texto que medía varias cuartillas, me sentí satisfecho” (en Carballo, 1986: 457). En general, más que interpolaciones o prácticas rizomáticas, Arreola prefiere podar sus textos hasta las raíces. A continuación, presento una cala mínima sobre tres testimonios de diferentes estadios textuales de *La feria*: el denominado “1^{er} Borrador” del cuaderno editado por Poot Herrera (2013); los “Fragmentos de una novela inédita. *La feria*”, aparecidos en *La Cultura en México* en abril de 1962, y, finalmente, el “Diario íntimo” (1941), recogido en *El último juglar* (1998), donde Arreola registra sus primeros escauceos con Sara Sánchez. Hasta donde conozco, nadie había vinculado estos dos últimos testimonios con la historia textual de *La feria*. Los presento, por ello, como primicias de mi investigación.

1. Primer borrador de *La feria* (1953-1954)

El “1^{er} Borrador” de *La feria* está fechado en “Enero 27 de 1954”. Fue redactado en un cuaderno de raya, forma francesa (25 x 17 cm), negro, con esquineros y lomo color vino, adquirido en los almacenes La Carpeta del centro de la Ciudad de México. Según se sabe, permaneció en poder de Arreola hasta 1985, cuando se lo vendió al arquitecto Mario Lazo, quien a su vez lo obsequió a Poot Herrera como regalo de cumpleaños. Desde 2009, se encuentra en comodato en la Casa Taller Literario Juan José Arreola, en Zapotlán El Grande. Debido a que debajo de los gruesos caracteres de este **1954** se aprecia un palimpsesto 1953, las conjeturas sobre la datación resultan naturales.³ ¿Arreola ya había iniciado la puesta en limpio de *La feria* desde enero

³ Por ejemplo, Sara Poot Herrera sospecha que ese detalle “hace suponer que, o bien se trata de un accidente normal de principios de año, o bien Arreola inició o intentó iniciar los primeros apuntes de la novela en 1953 y un año después los retomó y fechó de nuevo” (Poot, 2013: 145). Por su parte, con los datos recogidos de aquí y de allá, Felipe Vázquez se pregunta si Arreola “¿inició *La feria* en enero de 1953 y la concluyó el 27 de enero de 1954?” (Vázquez, 2010: 253); para responder al enigma de la génesis de *La feria*, sugiere una posible historia del texto: en 1953, Arreola habría empezado a esbozar su novela en soportes provisionales (en un cuaderno, en hojas sueltas o en ambas); luego, habría pasado en limpio los avances, y a fines de enero de 1954 ya “tenía en limpio la primera versión de *La feria*”, es decir, el manuscrito editado por Sara Poot (Vázquez, 2010: 254). A contrapelo de estas conjeturas, el manuscrito presenta un estado muy larvario de *La feria* que no corresponde sino a un porcentaje mínimo de la versión impresa.

de 1953 y lo presentó como avance en su primer informe del Centro Mexicano de Escritores (CME), en septiembre de 1953?

Más que un borrador íntegro de *La feria*, el manuscrito solo contiene una línea argumental de la novela en germen, significativamente reelaborada en la versión entregada a la editorial Joaquín Mortiz en 1963. Así se referiría Arreola al manuscrito editado por Poot Herrera en el primer informe —y acaso único— que entregó al CME, del 15 de agosto al 15 de septiembre de 1953:

Durante dos semanas me ocupé en refundir todas las notas y pasajes de “La Feria” que llevo escritos hasta la fecha, con el objeto de disponer de un material claro y ordenado. He redactado todos los apuntes que corresponden a la primera parte (el entierro del mayordomo). He hecho el primer boceto del “Temblor”, que es una de las partes importantes desde el punto de vista del estilo. En general, y a partir de la sinopsis verbal que hice aquí en nuestra primera reunión, he trabajado mucho en el plan general de la obra, que ya está bastante claro y casi completo [...] Para el próximo mes, pondré en limpio dos pasajes de la novela y comenzaré la primera redacción general, que día a día toma mayor realidad y consistencia (Arreola citado en Vázquez, 2010: 249-250).

Arreola declara que ha desarrollado la primera parte de la novela, lo cual sugiere que no tenía planeada una narración fragmentaria;⁴ que tiene avanzado un “boceto del “Temblor”, “un plan general de la obra”, el borrador de dos pasajes más y anuncia “la primera redacción general” de *La feria*. Las partes y los pasajes planeados o ejecutados distan mucho de la estructura fragmentaria que Arreola pone en práctica en la versión impresa, como se lo hará saber a su padre en noviembre de 1962 (*vid. infra*). El mes reportado, por lo que parece, resulta muy fecundo, pues lo adoba con la redacción de “La parábola del trueque” y otro cuento de factura semejante. Sobre el “Temblor”, el pasaje más logrado de *La feria* desde las perspectivas lingüística, literaria, ética y aun sociológica, no se encuentra registro alguno en el cuaderno. Lo curioso, no obstante, radica en que el “1^{er} Borrador” de “la primera parte” de la novela está fechado cinco meses después de haberlo reportado al Centro Mexicano de Escritores (“Enero 27 de 1954”) o más de año y medio antes, si se acepta como válida la fecha borroneada (“Enero 27 de 1953”). Vázquez consulta el archivo de Arreola en el CME y descubre

⁴ En *El último juglar*, sin embargo, Arreola deja entrever que nunca tuvo un borrador completo de *La feria* o que haya entregado una versión distinta como compromiso de ser becario en el CME; además, contradice el informe de agosto-septiembre de 1953: “Nunca tuve la idea de escribir una novela tradicional, ni lo pensé ni me hubiera interesado hacerlo. En ese sentido *La feria* es distinta a todas las novelas que se han escrito en México” (Arreola, 1998: 361). No sería lineal, pero del informe se deriva que estaba muy cerca de serlo; también, “distinta a todas las novelas que se han escrito en México”, pero deudora de *Pedro Páramo* y, más remotamente, de *Cartucho*.

que no hay nada relacionado con *La feria*: “no está el proyecto que presentó para solicitar la beca, ni los informes mensuales, ni el original de la novela que Arreola estaba obligado a entregar hacia el final de la beca” (Vázquez, 2014: 101). Esto lo induce a pensar que el archivo fue “saqueado”. Sospecha verosímil, sin duda; aunque en el mismo terreno de las hipótesis, y en tanto no haya más datos, Arreola pudo haber dejado el proyecto en “la sinopsis verbal” de la primera sesión del CME, en los esbozos manuscritos y, *a fortiori*, en un expediente abierto al que vuelve hacia abril de 1962, y no a finales, como Arreola lo asienta en una carta enviada a don Felipe Arreola, su padre, el 24 de noviembre de 1962, donde además de anunciarle que firmó un contrato y recibió un adelanto por la publicación de *La feria* en la editorial Joaquín Mortiz, le adjunta unas páginas mecanuscritas con el vocabulario agrícola del sur de Jalisco que don Felipe había redactado hacía “un buen puño de años” y que funcionarán a manera de “fragmentos esparcidos [...], que yo aderezaré adecuadamente” (Arreola, 2011: 227). Ahora, el remitente habla de fragmentos y no de partes ni pasajes, los cuales “[e] han resultado de perlas y absolutamente indispensables para [su] novela”. Hay, asimismo, una nueva demanda de ayuda “literaria” a la que, por los resultados, el destinatario debió haber consentido: “Así es, papá, que yo necesito de su ayuda y quiero que usted lleve adelante por escrito esos recuerdos y relatos, que creo no le serán difíciles ni ingratos. Yo sé que usted no es tan duro de corazón como para negarle a su hijo esta ayuda literaria en momentos difíciles” (Arreola, 2011: 227).

En la misma carta, Juan José anuncia que se trasladará a Zapotlán en los días siguientes para consultar periódicos como *Plus Ultra*, *Azote*, *Vigía* y *Faro*; recolectar chismes, “hechos anecdóticos, legendarios y pintorescos de nuestra tierra” (Arreola, 2011: 227) con algunos informantes claves: el mismo don Felipe, el tío Librado, Esteban Cibrián y otros familiares y amigos. El testimonio glosado confirmaría que, hacia noviembre de 1962, *La feria* se halla sometida a una aguda reformulación, si es que no en plena *gestación*, ya que el facsimilar editado por Poot Herrera apenas si abarcaría una décima parte de la novela en su versión definitiva; aunque Arreola le informa a don Felipe que en su “repertorio de chismes” tiene ya “más de cien pero necesito alrededor de trescientos” (Arreola, 2011: 228), es decir, una tercera parte. Esta afirmación tendría sentido si se consideran los 26 fragmentos provenientes del cuaderno; 14, de *La Cultura en México*; 21, del “Diario íntimo”, y poco más de 30, de los intertextos descubiertos por Poot Herrera. En los ejercicios de cotejo que presento más adelante, se verá que entre los testimonios pre-textuales y la *editio princeps* se advierte un rudo contraste: del relato progresivo y lineal a su posterior fragmentación que habría sido concebida al menos desde inicios de 1962.

Aun cuando Poot Herrera tuvo en sus manos el manuscrito desde 1985 y lo mencionó en su libro de 1992, fue Vicente Preciado Zacarías quien publicó unos fragmentos en 2004, como parte de una pretendida entrevista en la que Arreola le diría “te

voy a leer unos párrafos de la primera *Feria*”: esos párrafos correspondían a los *ff.* 2r, 8v, 2v y 3r.⁵ La selección salteada, como se observa, da una idea de fragmentación. Abruptamente, la lectura se corta con un seductor “Mañana te sigo leyendo el texto”: *L'altro giorno più non leggerono avante*. Ignoro si la discontinuidad de los pasajes elegidos fue un truco de Arreola para encubrir la narración lineal del manuscrito, o bien de Preciado Zacarías, quien no solo habría escuchado los rudimentos de *La feria*, sino que consultó el testimonio escrito; de no haberlo leído por su cuenta, ¿cómo se explica la nota 17 de su texto: “Las cursivas son nuestras: tachadas en el original”?⁶ (Preciado, 2004: 242-243 y 2014: 247-248). La transcripción de Preciado Zacarías, sin embargo, adolece de significativas fallas.⁷

2013 resulta un parteaguas en la historia textual de *La feria*, pues los anticipos de Poot Herrera y Preciado Zacarías abrieron las expectativas de los estudiosos de la vida y la obra de Arreola: ¿se trataba de un borrador de la novela completa o solo de los apuntes sobre la muerte del Mayordomo y el esbozo del pasaje sobre el terremoto, como expresaba ya en agosto-septiembre de 1953? Para algún especialista inconforme, la publicación del borrador “no agrega nada literario a la obra de Arreola, pero permite asomarnos al proceso accidentado de la novela” (Vázquez, 2014: 101). Para mí, por el contrario, resulta revelador porque, por un lado, a decir de Arreola, encarna el primer intento de ordenar el material que se hallaba disperso en notas y hojas sueltas, cuya materialidad y cuyo estado redaccional son desplazados por el cuaderno; por otro, porque contribuye a perfilar la historia textual de *La feria* desde un testimonio, de fecha dudosa y resguardado con celo. Al mismo tiempo, el manuscrito ilustra los complejos procesos de la rescritura arreolina: desde innovaciones microtextuales en la puntuación, el léxico y la sintaxis, hasta la reformulación de párrafos enteros, reubicación de fragmentos, depuración de pasajes y caracterización de personajes o ajustes en el punto de vista narrativo, propios del plano macrotextual. De esta manera, en el cuaderno se puede consultar la versión primigenia de, al menos, 26 fragmentos de *La feria*, así como algunas páginas descartadas de la edición impresa (verbigracia los *ff.* 2r, 2v, 3r, 3v y muchos otros pasajes). El relato de la muerte del licenciado recién elegido Mayordomo, en la novela de 1963, se desarrolla entre los fragmentos 64 y 94: le corresponden 23 del total, salvo 67, 68, 70, 84, 85, 86, 90 y 92.⁸ A continuación,

⁵ En adelante, para distinguir los folios, uso *f.* y *ff.* para singular y plural, respectivamente; me reservo el uso de F y FF para identificar los fragmentos de *La feria*.

⁶ Agradezco a Felipe Vázquez la remisión de estos documentos.

⁷ Señalo las que más comprometen el pasaje crítico: Preciado Zacarías escribe “siendo que” en lugar de “siempre” del manuscrito, y “pero no” en lugar de “pero saben que no” (Preciado, 2004: 243).

⁸ Si se numeraran los fragmentos del manuscrito, tendrían el (des)orden siguiente de la versión impresa: 69, 87, 76, 77, 64, 65, 66, 71, 89, 88, 91, 74, 93, 94, 72, 73, 75, 78, 79, 80,

reproduzco tres folios del manuscrito y su versión impresa, donde puede identificarse la diversidad de cambios y de capas textuales involucradas en la rescritura (marco las coincidencias textuales con negritas):

<p>Manuscrito o “1^{er} Borrador” de <i>La feria</i> (1953-1954), ff. 15v, 16r y 16v.</p>	<p><i>Editio princeps</i> de <i>La feria</i> (1963), F94 y F72: pp. 59 y 48.</p>
<p>[f. 15v]</p> <p>—Pues da igual. Otros le hacen de otro modo, pero da igual. Acuérdesse de los don Salva. La mejor tienda de ropa, desde que le tocó la función.</p> <p>—Le dió al clavo. Qué bárbaro, ¿Como se llamó aquello?</p> <p>—Barata de señor San José. Le dió al clavo. No hay que negar que la ocurrencia fué muy buena, y sinceramente, muy legal. “Andenle, vengán a comprar aquí, porque yo voy a hacer la función...”</p> <p>—La mera verdad, don Felipe, yo no diría lo mismo, a qué sale eso de que [señor] San Jose ande de aquí para allá, como si no le tuviéramos ningún respeto.</p> <p>—Bueno, [siempre] ha habido cosas aquí que lleven el nombre del de señor San J San Jose, como las veladoras y las tablillas de chocolate...</p> <p>—Si, si, pero eso de la barata se me hace todavía más irrespetuoso... [f. 16r]</p>	<p>F94</p> <p>—¿Se acuerda usted de cuando le tocó hacer la Función a Don Salva? ¡Qué bárbaro! ¿Cómo se llamó aquello?</p> <p>—Barata de Señor San José. No se puede negar que la ocurrencia fue buena, y sinceramente muy legal...</p> <p>—Yo no diría lo mismo. ¿A qué sale que el nombre de Señor San José ande de aquí para allá como si no le tuviéramos ningún respeto?</p> <p>—Siempre ha habido aquí cosas que lleven su nombre, como las veladoras y las tablillas de chocolate...</p> <p>—Bueno, sí, eso puede pasar, hasta el jabón, pero lo de la barata se me hace muy irrespetuoso.</p>

81, 82, 83. En la *editio princeps*, Arreola reformuló la secuencia e interpoló el arranque de la línea argumental de María la Matraca (67) y el drama del cohetero en quiebra por la muerte del Mayordomo (86); continuó con la historia del zapatero metido a agricultor (68, 85, 90) y con las confesiones eróticas del joven impresor (84, 92); además, aprovechó para anudar cabos sueltos en relación con la silla que el licenciado había prestado a su hermano Abigail (*Godínez* y *Rafael* en el manuscrito, respectivamente), y éste nunca se la devolvió (70). Esta discordia los habría separado de por vida.

—Yo no creo que tenga nada que ver. Don Salva estuvo vendiendo todo el año a precios de barta barata y a toda la gente que compraba, le regalaba una estampita de Señor San José... “El es el mero interesado...” Y a todos los demás comerciantes se los llevaba el éter. Y en fin de cuentas ¿qué pasó? No voy a decir que la función estuviera mala, fué de las mejores. Pero a los dos o tres meses don Salva compró todo el portal, lo fincó de nuevo y creció su tienda más del doble...

—Bueno, don Felipe, a todos nos deja Dios hacer la luchita...

—Si, a todos nos deja, pero hay muchos que nos pasamos la vida dale y dale pero sin sacar nada. Yo la mera verdad no lo entiendo, al que le toca le toca. Fíjese, don Salva hasta se halló dinero enterrado. Y luego, la herencia del padre Arévalo, que no tenía ni por donde llegarle, le cayó a él nomás así de lo alto, sin [f. 16v] que se la esperara. El dinero se va con el dinero...

—Ha dicho usted bien, don Felipe, de lo alto, todo nos viene de lo alto...

Don Felipe alzó los ojos, y vió el cielo lleno de nubes negras; allá del lado de las peñas

—¡Ay don Antonio, que se me hace que nos vamos a mojar! ¡Mire nomás el nublado allá la tormenta que viene allá por el lado de las Peñas!

—Yo no creo que tenga nada que ver. Don Salva estuvo vendiendo todo el año a precios de realización y les daba a los clientes una estampita: “Éste es el más interesado”, les decía. Y la gente compre y compre, y los demás comerciantes de ropa, rabiando en sus tiendas vacías...

—¿Y en fin de cuentas qué pasó? No voy a decir que la Función estuviera mala, fue de las mejores. Pero dos o tres meses después don Salva compró casi todo el portal donde está su tienda, lo fincó de nuevo y creció el negocio a más del doble...

F72

—Tiene usted razón, todo nos llega de lo alto.

Don Fidencio alzó los ojos y vio el cielo lleno de nubes negras.

—¡Ay don Antonio, qué se me hace que nos vamos a mojar!

I. A primera vista, se aprecia que la narración lineal de los ff. 15v, 16r y 16v se convirtió en F94 y F72: en la *editio princeps* no solo invierte su orden, sino que están separados por 22 fragmentos. Esta abrupta retacería ilustra la restructuración de la novela, es decir, no representa un efecto de la dislocación arbitraria o insensata, sino un recurso para desautomatizar al lector; por un lado; por otro, para reconfigurar, y hasta anular o rebautizar, a los personajes que guiaban el relato lineal de 1953-1954. Al respecto, descuella la conversión del *licenciado Godínez* a *Licenciado* o *Mayordomo*; mientras que el hermano del muerto, *Rafael*, se trueca en *Abigaíl*; del pasaje aquí comentado, el multicitado *don Felipe* desaparece del F94 y en el F72 se convierte en *Don Fidencio*. ¿Qué intención encierra esta última maniobra? Me parece que renombrar a los personajes ayuda a tener una mayor representación de la hidra de treinta mil cabezas que es Zapotlán.⁹ De esta suerte, Arreola diluye el guiño autobiográfico al evitar que el nombre de su padre, Felipe, se multiplique, tal como reemplazó el de uno de sus hermanos, Rafael, por Abigaíl, pues era contradictorio que alguien que simboliza el poder, la fuerza, la inteligencia, el honor y la bondad fuera, en realidad, peor que el usurero licenciado.¹⁰ Implícitamente, estos afeites microtextuales tienen repercusiones en la configuración de los personajes, porque al cambiar el nombre también se mudan sus atribuciones positivas en otras, si no negativas, más *ad hoc* a su singularización; en el caso de Rafael, por ejemplo, lo feminiza al rebautizarlo con un nombre de mujer: Abigaíl, que se traduciría como “la alegría del padre”, en contraste con la dilatada discordia fraternal que mantuvo con el licenciado recién fallecido.

II. Sin ánimo de ser exhaustivo, intentaré demostrar que las mencionadas innovaciones microtextuales son tan significativas como las macro. Véase, por ejemplo, cómo los diálogos iniciales, en apariencia anónimos, se *condensan* (la palabra es de Juan José) en uno y, con ello, se elimina un virtual tercer interlocutor. Se descubrirá luego, al final del pasaje manuscrito, que el diálogo ocurre entre don Felipe y don Antonio. ¿Por qué eliminar a don Felipe en la edición de 1963? Como dije, además de aligerar el carácter autobiográfico de *La feria*, Arreola amplía la nómina de actores y multiplica las perspectivas, para que se *oiga al pueblo* y no solo a dos vecinos en desacuerdo por la actuación de don Salva. ¿Se aprecia que, en la versión de 1963, *función* se escribe con mayúscula? Esta minucia indica el valor de la celebración pagano-religiosa en el imaginario arreolino y así lo comunica al lector a lo largo de la novela. Otro detalle digno de comentar: la frase “le dió al clavo” primero aparece tachada en un diálogo

⁹ También, la *Vicentita* del f. 17r cambia a *Chonita* en el F75 (ya era suficiente con que Vicentita exigiera que doraran el altar de su patrón San Vicente en el F89; el giro onomástico del F75 introduce no solo el nombre de Chonita, sino una voz personal en la sinfonía narrativa).

¹⁰ En el F68, las personalidades del difunto y del heredero quedan perfiladas por una voz anónima: “[El licenciado era] Una sanguijuela que traíamos pegada en las costillas, y que ahora va a chuparnos más recio por boca del hermano...” (Arreola, 1963: 45-46).

que termina siendo asimilado por la voz previa; luego, se atribuye a don Felipe y, finalmente, no se restituye en la *editio princeps*. A mi juicio, Arreola buscaba representar la expresión íntima de Zapotlán y, probablemente, “le dió al clavo” tiene un sentido más universal, acaso extensivo al ámbito hispánico y no solo al zapotlense. ¿Dio en el clavo? Algo parecido sucede con la expresión “allá del lado de las peñas [o Peñas]”, en voz del narrador al final del manuscrito, que aparece tachada, primero; después, con alguna variante se atribuye a don Felipe y, al final, se elimina del F72 en la versión impresa. Condensación, sí, pero sobre todo una compleja vertebración con sentido gestáltico.

III. También en el plano macrotextual, se advierte que Arreola depuró el pasaje reproducido en poco más del 25 por ciento (de 247 a 180 palabras), ostensivamente al principio y al final del texto colacionado. Además, en la división y reubicación de los nuevos retazos se aprecia una profunda mudanza macroestructural: Arreola pule y mejora el texto, sí, pero también actualiza sus vínculos con el resto de la taracea narrativa al reordenar los antetextos del cuaderno e interpolar fragmentos de otras historias paralelas.

2. “Fragmentos de una novela inédita. *La feria*”

Así se titula el adelanto que Arreola entregó a *La Cultura en México* en abril de 1962. Advértase que, siquiera por parte del editor, ya se hace referencia a “fragmentos”, no a partes ni capítulos. Como indiqué, nadie ha mencionado este testimonio que contiene 14 fragmentos de *La feria*, sin numerar; pero corresponderían a los FF 248, 1, 18, 71, 41, 33, 5, 65, 66, 58, 138, 109, 14 y 56. Esta colaboración se encuentra flanqueada por una serie de entrevistas entre Arreola y Emmanuel Carballo y la reseña que José Emilio Pacheco dedica al recién publicado *Confabulario total (1941-1961)*. Como quien dice, el páramo textual que había entre el 27 de enero de 1953-1954 y el 5 de noviembre de 1963 (según el pie de imprenta de *La feria*) no fue tan árido como lo creía Felipe Vázquez, que tuvo que remontarse a “Perspectiva de Zapotlán (Meditación en Ameca)”, de 1945, y a la “Oda terrenal a Zapotlán El Grande con un canto para José Clemente”, de 1951, para instaurarlos como pre-textos de la novela (Vázquez, “Génesis de *La feria*”: 9-11).¹¹ Si bien el tema en ambos textos es Zapotlán, no cabe duda de que se tiene que hacer gimnasia argumental para fincar en ellos la génesis de *La feria*. Hay coincidencias temáticas, por supuesto, entre la prosa de *El Occidental* y la novela, como la mención de Juan de Padilla, el homenaje a Zapotlán o las fiestas de Señor San José en octubre, no más. Me parece, sin embargo, que, por

¹¹ Agradezco, otra vez, la generosidad de Felipe Vázquez por compartir esta versión actualizada (e inédita) de su estudio sobre la génesis de *La feria*.

el estilo y el intento de textualizar el habla popular, “El cuervero”, “Corrido” y “La vida conyugal” resultarían dignos antecedentes, no antetextos, de *La feria*. El “Diario íntimo” de 1941, en todo caso, representa el testimonio más remoto de la novela arreolina (*vid. infra*).

Al principio hablé de los cuatro folios descartados del “1^{er} Borrador”, los cuales aparecen rescatados en el testimonio de *La Cultura en México*, aunque sea de manera simbólica: el segundo fragmento, que correspondería al F1 de la *editio princeps*, presenta una versión intermedia entre esta y la del cuaderno: “Somos treinta mil”, se lee en el *incipit* del manuscrito; en las versiones de *La Cultura en México* y *La feria*, “Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre”. En adelante, las discrepancias se abisman: mientras en los folios no recuperados del manuscrito se desarrollan los motivos por los que los habitantes de Zapotlán están comprometidos con San José desde hace dos siglos (cuando un temblor casi acabó con el pueblo), así como los requiebros que genera la repentina muerte del mayordomo (Poot, 2013: 70-78), en el primer fragmento de *La feria* la voz colectiva, o *dramatis personae*, gramaticalmente marcada con el uso de la primera persona del plural, se enfoca en el conflicto histórico del despojo territorial a raíz del arribo de conquistadores como Juan de Padilla, Alonso de Ávalos, Juan Montes o Francisco de Sayavedra, cuyo contrapunto, en primera persona del singular, se encuentra en la voz del más viejo de los tlayacanques, Juan Tepano (Arreola, 1963: 7-8). La filiación textual, no obstante, ahí queda. Otro guiño intratextual se encuentra en el primer fragmento del suplemento de *Siempre!*, luego convertido en el F248: “Yo, señor, soy de Chulupán, para servir a usted”. ¿No suena al “Yo, señores, soy de Zapotlán El Grande”, del texto autobiográfico de *Confabulario*? En fin, vida y arte se entrecruzan con frecuencia en la obra del zapotlense, como ocurre con la caracterización del zapatero-agricultor y miembro del Ateneo Tzaputlatena, con el joven aprendiz de carpintero y, más aún, con el diario del joven enamorado del que trataré más adelante.

Ahora quisiera analizar un fragmento donde Arreola tallera el testimonio de abril de 1962 que, por la fecha de publicación, estaría mucho más cerca de la versión de imprenta; sin embargo, no pasa así: la compulsión correctora no tiene que ver con la distancia temporal entre los testimonios, obedece a una convicción estético-literaria que desemboca en un eficaz trabajo de filigrana (nuevamente, van con negritas las equivalencias textuales):

<p>“Fragmentos de una novela inédita. <i>La feria</i>”, <i>La Cultura en México</i>, núm. 10 (abril de 1962): vi.</p>	<p><i>Editio princeps</i> de <i>La feria</i> (1963), F5: pp. 9-10.</p>
<p>—Este pueblo, así donde usted lo ve, con todas sus calles empedradas, es la segunda ciudad de Jalisco, y en tiempo de la refulfia fuimos la capital del Estado, con el general Diéguez como gobernador y jefe de plaza. Quisiera no acordarme, carrancistas y villistas nos traían a salto de mata, desde Colima a Guadalajara, pariendo chayotes. Y a la hora del ¡quién vive!, no sabía uno ni qué responder. Si usted se quedaba callado, malo. Y si contestaba una cosa por otra, tantito peor. Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz. Entraban y salían de aquí jueves y domingo. Y los postes del tren a todo lo largo de la vía, tenían cada uno su cristiano, desde Manzano a Huescalapa. Pero esto más bien creo que fue en tiempos de la cristiada cuando ni siquiera nos daban permiso de bajar a los ahorcados que estaban allí cada quien con su letrero, para escarmiento del pueblo. Otro día le cuento.</p>	<p style="text-align: center;">F5</p> <p style="text-align: center;">Voy a contarte Aniceta lo que hizo Fierro de Villa: en Tuxpan dejó el caballo y en Zapotiltic la silla.</p> <p>—Este pueblo, aquí donde usted lo ve, con todas sus calles empedradas, es la segunda ciudad de Jalisco, y en tiempos de la refulfia fuimos la capital del Estado, con el General Diéguez como Gobernador y Jefe de Plaza. Quisiera no acordarme. Carrancistas y villistas nos traían a salto de mata desde Colima a Guadalajara, pariendo chayotes. Y a la hora del ¡quién vive! no sabía uno ni qué responder. Si usted se quedaba callado, malo. Si contestaba una cosa por otra, tantito peor. Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz. Entraban y salían de aquí jueves y domingo. Y los postes del tren a todo lo largo de la vía tenían cada uno su cristiano, desde Manzano a Huescalapa, y ni siquiera nos daban permiso de bajar a los ahorcados que estaban allí cada quien con su letrero, para escarmiento del pueblo. Otro día le cuento.</p> <p style="text-align: center;">De Tuxpan a Zapotlán, de una carrera tendida el Napoleón de petate llegó escapando la vida.</p>

I. En primera instancia, se advierte un atinado ajuste macrotextual: en el testimonio de abril de 1962 no aparecían las cuartetas, al principio y al final del fragmento, con rima consonante en los versos pares, a la manera del corrido. Su inclusión imprime una marca histórica de manera oblicua. En este sentido, la eliminación del sintagma “Pero esto más bien creo que fue en tiempos de la cristiada” concordaría con la intención de ubicar la narración durante el periodo revolucionario como paradigma de reivindicaciones agrarias, más que religiosas. En esencia, la cristiada no

representa un episodio del despojo y la lucha por la tierra (tema en torno del cual gira *La feria* y la historia de Zapotlán), aunque sí una tardía secuela de la Revolución. Con este ajuste no solo se reorienta el sentido del F5, sino el de la novela en su conjunto. La interpolación de las coplas, curiosamente, va a contrapelo del espíritu depurador de Arreola. El resto de cambios se concentra en aspectos microtextuales: en detalles de interpunción y en el uso de altas y bajas, que tendrían que ver más con criterios editoriales que con variantes de autor.

II. En cuanto a las sustituciones léxicas, podría decirse que en la primera de ellas el cambio obedece a la naturalidad y, acaso, al uso mayormente extendido de “aquí donde usted lo ve”, y no de “así...”. La sustitución de “tiempo” por “tiempos” en 1963 imprime una marca de oralidad que la primera versión no tenía, como metonimia de *años-año*, respectivamente; asimismo, la forma en plural tiene un mayor grado de lexicalización: recuérdese *Memoria de mis tiempos* y no de *mi tiempo*. Respecto de *refuolufia* y *refulufia*, considero que se trata de una variante léxica regional, que he visto en textos escritos y escuchado en testimonios orales. También existe *revolufia*. Sospecho que Arreola confió en su oído nativo de Zapotlán.

3. “Diario íntimo” (1941): *El último juglar*

Como en el caso del testimonio anterior, aun cuando se habla del carácter autobiográfico de *La feria* y del diario de un joven enamorado, nadie que yo sepa se había percatado de que, en sentido estricto, la novela se remonta más allá de 1953-1954:¹² para completar los cerca de trescientos chismes que tenía contemplados para su novela, Arreola acudió a su diario personal e íntimo de cuando conoció a Sara Sánchez, su esposa dos veces, datado entre el 17 de mayo y el 21 de septiembre de 1941. El

¹² Por extraño que parezca, aun cuando Arreola reconoce el carácter “biográfico” de la novela, no revela esta fuente previa a las fechas señaladas: “Durante la convalecencia de mi operación, me puse a ordenar mis papeles y me encontré con algunos textos de carácter biográfico que había escrito desde principios de los cincuenta, los reuní en una carpeta y comencé a leerlos, me gustaron y me puse a ordenarlos. Pronto descubrí que aquellos textos eran parte de una novela cuyo personaje principal era mi padre, y el pueblo de Zapotlán giraba en torno a él, sobre todo aquellos personajes tan singulares que conocí siendo niño y que se me quedaron grabados para siempre, más por sus defectos que por sus virtudes, algunos de ellos fueron caciques que explotaron y despojaron de sus tierras a los tlayacanques. Creo que *La feria* es una novela oral, en la que se escuchan las voces de todo un pueblo y como ya he dicho, la voz de mi padre es el hilo conductor” (Arreola, 1998: 361). En el fondo de esta relatoría, se hallaría el sentido social de *La feria*, como lo confiesa en varios momentos: a su padre, en noviembre de 1962, le dice que “debe tener un sentido social e histórico” (Arreola, 2011: 228); y en sus memorias, explica que se apropió de la expresión colectiva y consultó documentos históricos para darle a “la novela un sentido social” (Arreola, 1998: 361).

“Diario íntimo” está reproducido con declarada fidelidad¹³ en *El último juglar* y aporta 21 fragmentos, con variantes de diversos calibres, a la versión impresa de *La feria*. Del total de entradas, Arreola se ciñe a las que comprenden del 10 de julio al 15 de septiembre, fechas en las que corteja a Sara y la pierde por primera vez: la joven quinceañera vuelve a Colima con su madre, ya recuperadas del temblor del 15 de abril de 1941. Lo peculiar de este que podría llamarse el *pre-texto* más remoto de *La feria*, y no la génesis, radica en que, para borrar la impronta autobiográfica, Arreola sustituye el nombre de *Sara* por *María Helena*. Más aún: elimina varias entradas del diario en que la relación amorosa pasa a segundo plano; en otras, imprime agudas reformulaciones textuales, por ejemplo, cambia las fechas de algunas entradas o funde dos en una o, en fin, solo recupera las líneas o palabras que permiten identificar el hipotexto.

Como muestra de la depuración sistemática y del carácter actualizador de la escritura arreolina, véase la primera entrada del diario en la novela: las mutilaciones textuales del inicio y del final del F156 respaldan la afanosa búsqueda de condensación, por un lado; por otro, también ejemplifican el fino trabajo retórico, es decir, no solo le importa condensar la extensión, sino pulir el estilo y el efecto estético. Bien visto, Arreola emplea el mismo criterio para expurgar una entrada del diario que para el diario completo: elimina los pasajes reflexivos o de transición (las correspondencias, otra vez, están en negritas):

“Diario íntimo” (1941), <i>El último juglar</i> : p. 137.	<i>Editio princeps</i> de <i>La feria</i> (1963), F156: p. 110.
<p>Julio 10</p> <p>“Yo soy ese que vagó buscándote al azar sin encontrarte”. Pensé esta frase mientras recorría varias calles en su busca. Me decía: ¿por qué no se produce una coincidencia?</p> <p>La encontré en una ventana. Tuve sus ojos tan cerca de los míos que sentí su mirada como un golpe. Tiene los ojos grandes y claros, el color de su rostro es moreno, su cabellera es negra y le cubre los hombros, es alta y delgada. Tendrá a lo sumo quince años. Más adelante relataré cómo la descubrí un día, y cómo el día de hoy estuve a punto de perderla.</p>	<p style="text-align: center;">F156</p> <p>Julio 10</p> <p>Me la encontré en una ventana. Tuve sus ojos tan cerca de los míos que sentí su mirada como un golpe. Tiene los ojos grandes, claros, y el color de su cara es trigueño.</p> <p>Los cabellos le cubren los hombros. Es esbelta. Alta y delgada. Tendrá quince años cuando mucho.</p>

¹³ Así lo registra Orso Arreola, el editor: “Ésta es una transcripción literal de un diario escrito por Juan José Arreola” (1998: 123).

I. Cabe aclarar, primero, que Arreola descarta del diario *original* las entradas que van del 17 de mayo al 30 de junio de 1941, diez en total, donde el diarista se proponía un ejercicio reflexivo: “Ahora intentaré servirme de las ideas más que de los actos [...] Hablaré muchas veces en forma retrospectiva y trataré de fijar los hechos pasados que siguen actuando en mi presente” (Arreola, 1998: 123), escribía el 17 de mayo. Todo cambia cuando descubre a la escurridiza Sara, como lo registra el 10 de julio. En esta entrada, depura los pasajes meditativos, con lo cual las supresiones del inicio y del final de la entrada del 10 de julio de 1941 en la versión de imprenta impactan directamente en el macrotexto. Arreola se queda con el discurso descriptivo y las emociones producidas por el encuentro con Sara, es decir, elimina los pasajes reflexivos, primero; luego, la transición entre esta entrada y la promesa de volver al asunto en otro momento.

II. En cuanto a los giros de menor calado, descuella el pulimiento del retrato: la *acumulatio* original se disuelve en dos partes identificadas por sendos párrafos en la redacción de *La feria*. Por un lado, en unos trazos, perfila lo concerniente al rostro (los ojos y el tono de piel) y, por otro, al cabello, la complexión, la estatura y la edad. Hay un esfuerzo eufemístico que, de alguna manera, resta negatividad a la descripción que declaraba: “el color de su *rostro* es *moreno*”, cuya rescritura resulta sintáctica y semánticamente paralela, pero aligerada de la formalidad expresiva: “el color de su *cara* es *trigueño*”. En la reformulación de “su cabellera es negra y le cubre los hombros” se aprecian dos hechos: a) el narrador aprovecha para insertar un salto de párrafo y expurgar un posesivo innecesario y b) depura el texto del copulativo “es” y, con ello, del adjetivo “negra”. Con estos ajustes microtextuales, la lección impresa adquiere una mayor profundidad descriptiva: “Los cabellos le cubren los hombros”. Por último, la construcción “Tendrá a lo sumo quince años” no solo experimenta un hipérbaton, sino una suerte de *oralización* al suplir la locución adverbial “a lo sumo” por “cuando mucho” en 1963: “Tendrá quince años cuando mucho”.

Con este sucinto paseo por los pre-textos de *La feria*, espero haber delineado el complejo, pero también previsible, entramado de la novela. En esta dilatada trama habría que reconocer los aportes de Sara Poot Herrera, Vicente Preciado Zacarías y Felipe Vázquez, precursores de los estudios genéticos de *La feria*. Queda mucho por hacer, sin duda, pero me parecía un imperativo ensayar una mínima cala de los hallazgos y su funcionamiento en el sistema de rescritura del último y primer juglar que ha tenido México.

Estos y otros desafíos enfrenta la edición crítica que tengo en marcha, la cual seguramente quedará coja por la imposibilidad de acceder a los relatos que don Felipe Arreola habría dictado a Juan José “hace un buen puño de años”, con las correcciones solicitadas en noviembre de 1962. ¿Cuántos y cuáles *chismes*, hechos legendarios y pintorescos de su tierra recuperó Juan José en la anunciada visita a Zapotlán? ¿Se

conservan las pláticas con don Felipe que Juan José pretendía registrar en una “grabadora de cinta”? Acaso nos encontremos ante una labor imposible; sin embargo, los intertextos descubiertos por Poot Herrera, el acceso al “1^{er} Borrador” de *La feria*, el testimonio de los fragmentos publicados en *La Cultura en México* y el derivado del “Diario íntimo” (1941) permiten imaginar y, más aún, poner en práctica una edición que considere un exhaustivo aparato de variantes, notas lingüísticas, culturales, explicativas, intertextuales, históricas o de otra índole que contribuyan a comprender *La feria* a más de medio siglo de su publicación.

Para cerrar, me interesa enfatizar que Arreola no solo elimina cuatro folios del borrador, además de múltiples fragmentos que habré de cotejar en mi edición, sino un paratexto que parecía cardinal en el planteamiento inicial de la novela, como agudamente lo hace notar Poot Herrera (2013: 35-37). Aludo al intertexto de Charles Péguy que no se recupera ni como paratexto ni como parte de la narración: el segundo hemistiquio del trigésimo tercer verso del poema “Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres”, “nous sommes la piétaille” (“somos los de a pie”). Este pórtico que, a manera de epígrafe, ocupaba la primera página del manuscrito se borra para dar cabida a los paratextos del profeta Isaías y del poeta Frédéric Mistral. Como consecuencia de la eliminación de los primeros folios, el pasaje en que se mencionaba el verso de Péguy dentro del texto también se borra de la versión publicada: “Ahora nos damos cuenta de que nos echamos un compromiso muy pesado, nosotros los del pueblo, nosotros los de a pie” (f. 2v). He aquí cómo las diversas capas textuales de *La feria* se encuentran en relación de sustitución y de oposición, con supresiones que no siempre resultan explicables por la conjetura.

Bibliografía

ARREOLA, Juan José

“Fragmentos de una novela inédita. *La feria*”, en *La Cultura en México*, número 10 (abril de 1962), v-vii.

La feria. México: Joaquín Mortiz, 1963.

El último juglar. Memorias de Juan José Arreola. Edición de Orso Arreola. México: Diana, 1998.

Sara más amarás. Cartas a Sara. Introducción y notas de Alonso y José María Arreola. México: Joaquín Mortiz, 2011.

CARBALLO, Emmanuel

Protagonistas de la literatura mexicana. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

POOT HERRERA, Sara (editora)

Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

De las ferias, la de Arreola es más hermosa. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2013.

PRECIADO ZACARÍAS, Vicente

Apuntes de Arreola en Zapotlán. México: Universidad de Guadalajara/Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2004.

Apuntes de Arreola en Zapotlán. 2.^a edición. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2014.

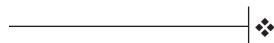
VÁZQUEZ, Felipe

“La génesis de *La feria*” [mecanuscrito], folios: 1-13.

Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Verdehalago, 2003.

Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010.

“Notas sobre *La feria* de Arreola”, en *Crítica*, número 157 (enero-febrero de 2014), 100-110.



Los manuscritos de Mario Bellatin, entre *ARCAS* y la variación textual

Mario Bellatin's Manuscripts, between *ARCAS* and Textual Variation

Juan Pablo Cuartas
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina
Université de Poitiers, Francia
ID: <https://orcid.org/0000-0003-0727-3776>
jcuartas@fahce.unlp.edu.ar

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es revisar los problemas metodológicos que emergen de la digitalización y organización de los documentos de trabajo del escritor mexicano Mario Bellatin en el repositorio digital *ARCAS*, dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En concreto, busca leer y dar contorno al problema de la organización, digitalización y fijación icónica de manuscritos pertenecientes a un autor que hace de la variación textual la norma de su producción literaria.

PALABRAS CLAVE

Bellatin, repositorio digital, filología, manuscrito, variación textual.

ABSTRACT

The aim of this article is to review the methodological problems that emerge from the digitization and organization of the working documents of the Mexican writer Mario Bellatin in the digital repository *ARCAS*, dependent on the Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) of the Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Specifically, it seeks to read and outline the problem of the organization, digitization and iconic fixation of manuscripts belonging to an author who makes textual variation the norm of his literary production.

KEYWORDS

Bellatin, digital repository, philology, manuscript, textual variation.

RECEPCIÓN: 20/10/2023

ACEPTACIÓN: 19/02/2024

1. Introducción: cambio y permanencia

ARCAS es un repositorio de archivos de escritores y artistas que se gestó en el año 2012, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina), en conjunto con distintos grupos de investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IIHCS/UNLP/CONICET) y con la Biblioteca Profesor Guillermo Obiols de la FAHCE. El sitio busca reunir, describir, preservar y difundir las fuentes trabajadas en el marco de diferentes proyectos de investigación realizados en la mencionada institución argentina. Es decir, el portal permite la consulta de fuentes que han sido generadas a partir de su uso, con especial hincapié en aquellas cuyo autor sea miembro de la comunidad académica de la UNLP. El reservorio digital es, en este sentido, una meta, un punto de llegada para investigadores que ya han explorado ciertos materiales, pero también es un punto de partida para estudiosos con inquietudes nuevas o futuras.¹ Entre las fuentes que se conservan, hay documentos pertenecientes a los escritores José Hernández, Manuel Puig, Mario Bellatin y al artista Edgardo Vigo. El repositorio también alberga colecciones de revistas, así como registros escritos y orales de agrupaciones militantes platenses de los años de la última dictadura.

El escritor mexicano Mario Bellatin es el de más reciente introducción en el repositorio. A mediados de 2021, *ARCAS* subió a su espacio un conjunto de imágenes correspondientes a manuscritos de la novela *Salón de belleza* (1994),² cuarta en orden de publicación en la carrera literaria de Mario Bellatin. Le siguieron sus primeras novelas, *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Damas chinas* (1995) y *Poeta ciego* (1998). Se espera la exposición de las imágenes de todas las escrituras domiciliadas en el Archivo Bellatin, radicado en la UNLP hasta la fecha. El autor de *Damas chinas* presenta una serie de desafíos para el curador que funciona de intermediario entre el archivo físico y el repositorio *ARCAS*, entre los cuales destaco dos que están estrechamente vinculados: el primero tiene que ver con la constante reutilización de grandes

¹ Cabe destacar que está en juego un concepto de Ciencia Abierta en el sentido de acceso abierto a las publicaciones y a los datos de investigación, la revisión abierta, la ciencia ciudadana y los modelos de evaluación, con el apoyo arquitectónico de infraestructuras compartidas y abiertas, muchas veces desarrolladas a partir de software con código también abierto (véase Pené, 2022).

² Disponible en: <<http://ARCAS.fahce.unlp.edu.ar/ARCAS/portada/colecciones/mario-bellatin>>.

tramos de su obra para construir nuevos libros; el segundo, con el hecho de que, a diferencia de Puig o Hernández, es un escritor vivo que continúa el movimiento de diseminación y repetición de su escritura. La lectura de la obra bellatiniana, en estas condiciones, genera recorridos similares a los que ofrece la arquitectura del repositorio *ARCAS*. En contraste con otras cartografías exigidas para ciertas investigaciones en su relación con el archivo (Farge, 1991; Caimari, 2019), la nueva domiciliación que propone la digitalización de los reservorios en línea proporciona, a su vez, una nueva configuración de recorridos o, para usar el término más propio de este dominio, una textura *virtual* de caminos, en el sentido de que no están preestablecidos de antemano, de que son incalculables. A los peligros ciertos de la puesta en línea —falsificación y diseminación incontrolada—, se les puede oponer la fuga victoriosa del archivo de la casa-institución, cuyo dominio impone aquellos mapas del investigador que van, para aludir al título del libro de Caimari, del tedio al desvío.

Importa poner atención en las nuevas geografías de los repositorios, ya que constituyen una posibilidad para llevar a cabo disquisiciones de tipo filológico. Tanto la variación y repetición escritural de Bellatin en diferentes ediciones de sus libros como los diversos mecanismos de divulgación de materiales académicos, demandan de modo propositivo aquella constatación del mantra de D. F. McKenzie: “La forma es significado” (McKenzie, 2005: 35), donde todo se juega en el hacer visible, en dar a ver aspectos materiales de los documentos a la espera de incalculables y novedosos índices de legibilidad.³ Se trata de una de las cuestiones que sostiene con tenacidad la filología: aunar la interpretación y el comentario de las obras con el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación. Empresa que, de manera tendencial, ha disociado sus componentes, al menos en otras líneas de investigación que no necesariamente se legitiman con la palabra filología (ejemplo: historia del libro) y que alguien como Roger Chartier (2006) vincula con el *copyright*, esto es, el triunfo de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte o, en término más filosóficos, la permanencia de la oposición entre la pureza ideal de la idea y su inevitable corrupción por la materia. Viejo motivo filosófico que anega la percepción de un problema más importante como el sentido y la forma o la materia en que es transmitida. Pero donde Chartier también acusa, para Occidente, al neoplatonismo, a la estética kantiana y a la definición de la propiedad literaria como fenómenos responsables de construir ese texto ideal que

³ “Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este ‘alcanzar legibilidad’ constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad” (Benjamin, 2005: 465).

los lectores reconocen sin falta en cada uno de sus estados empíricos, Carlo Ginzburg encuentra otros responsables (véase Ginzburg, 1999: 147). El crítico italiano precisa el umbral histórico de este fenómeno en el hiato que se establece con el surgimiento de un paradigma científico, basado en la física galileana. Bajo la máxima escolástica *individuum est ineffabile* (de lo individual no se puede hablar), la matemática y el método experimental, en efecto, vinieron a poner de relieve la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos. La réplica en el campo de la crítica textual fue la paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible, con la consecuente emergencia del texto abstracto tal cual lo conocemos hoy. Élica Lois sugiere un punto de fuga más alejado en el tiempo y confiere a la filología como disciplina una tensión inherente entre su arraigo en la Historia y su decantación en el enfrentamiento perpetuo de la unidad y la diversidad, el equilibrio y la inestabilidad, la permanencia y el cambio, variaciones del viejo choque platónico entre oralidad y escritura del *Fedro*. Así, la filología va de la Historia a la oposición dialéctica entre cambio y permanencia, donde este segundo polo la aniquilaría en el apuntalamiento de las premisas del estructuralismo. Resulta en una oposición mayor entre la Historia y la Forma, que repite la del cambio y permanencia, y donde la filología “muere y renace como una suerte de Ave Fénix” (Lois, 2005a: 50).

2. El caso Bellatin en *ARCAS*

Es preciso leer en detalle esa forma que hace significado de los papeles bellatinianos en *ARCAS*. Este repositorio ya cuenta, como dijimos, con las imágenes de los documentos de Puig y Vigo, pero existe una gran diferencia en el modo en que estas se presentan, lo cual se aprecia en la nomenclatura de las series que integran las novelas y los manuscritos, que *pertenecen* a cada obra.⁴ Este modo de presentación se vincula de manera inevitable con los registros literarios y artísticos en los que incursionó el autor (o la *unidad productora*, según la archivística) y con la forma de trabajo que desarrolló en aquellos documentos. Por ejemplo, Manuel Puig escribió novelas, guiones cinematográficos y teatro: al entrar en el espacio que tiene en *ARCAS*, esos géneros ofrecen una primera bifurcación de caminos antes de llegar a cualquier manuscrito. Además, Puig trabajaba haciendo uso de esquemas y anotaciones previas a la redacción, que, en *ARCAS*, conforman la serie de “Pre-textos prerredaccionales”, una segunda bifurcación de caminos, ya que también están los “Pre-textos redaccionales”, documentos donde el escritor se decidía a redactar, ya no a planificar. A partir de aquí ya tenemos

⁴ El aspecto tecnológico de la puesta en línea de los manuscritos de Mario Bellatin es el mismo que se usa para subir los papeles, por ejemplo, de Manuel Puig o las imágenes de Vigo. Me remito para esta cuestión a Pené y Unzurrunzaga (2015).

otro conjunto de nombres: “Capítulo 1, primera versión” o “Capítulo 1, segunda versión”, que agrupan el conjunto de manuscritos que, ahora sí, se harán visibles.

No obstante, si pasamos a un escritor como Mario Bellatin, esta ramificación es enteramente diferente. Primero, su obra se compone casi por completo de novelas, de modo que la primera clasificación de Puig se hace casi innecesaria. En segundo lugar, no es un autor dado a la planificación de sus relatos, por consiguiente, no abundan los manuscritos prerredaccionales (existen algunos, pero son mínimos). Por lo menos hasta el día de hoy, en *ARCAS* nos encontramos directamente con los nombres de sus novelas como primera clasificación o división de las fuentes. En tercer lugar, tenemos la “serie analógica” o la “serie digital”: aquí se concentran los documentos que Bellatin redactó con su máquina de escribir Underwood portátil y aquellos que elaboró con dispositivos electrónicos, respectivamente. Luego sí, como en Puig, hallamos “Capítulos”, “Primera versión”, etc., conjunto de manuscritos que, a diferencia de los del escritor argentino, poseen quizá menos consistencia como capítulos, pues Bellatin solía reordenar esas divisiones (y sus subsecuentes episodios) en cada redacción o edición de determinada obra. Esta reunión de manuscritos tiene su justificación, no obstante, en el criterio del autor: es este quien ha agrupado los documentos ya sea abrochándolos, anillándolos o simplemente utilizando un sobre para la ocasión. En este sentido, se opta por el “criterio de respeto al orden original” (Pené, 2013), es decir, los documentos conservan la estructura y la organización que vienen de la unidad productora, del autor, con las cuales han llegado al archivo.

En un caso como el de Bellatin, el punto más dificultoso se ubica antes, no en estas reuniones inmediatas de los manuscritos, sino en la primera nomenclatura, que está relacionada con el *nombre* de la obra o novela a la que pertenece tal o cual documento. Los manuscritos iniciales, redactados en la Underwood y en un papel ahora amarillento, guardan una correspondencia menos cuestionable por la forma con que el autor organizaba el tiempo de escritura para cada obra. Pero hay un punto de inflexión con la llegada de Bellatin a los dispositivos digitales, que se relaciona, principalmente, con un criterio de trabajo nuevo enfocado en la *construcción* con textos anteriores, donde no solo busca imaginar una nueva fábula, sino también hacer visible la práctica de escribir misma. Dice Bellatin:

Escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo (Bellatin en Larrain, 2006: 13).

En este sentido, la nomenclatura en *ARCAS*, construida con base en el nombre de las novelas o relatos, se torna problemática. Incluso si un título encabeza el primer manuscrito del conjunto, tal grupo de documentos puede ser un desprendimiento de cierta novela (de lo cual hay que dar cuenta) o, también, puede tratarse de un grupo de escrituras que habrán de formar parte de otro relato o novela futura. Cualquiera que fuere el caso, ese título mostrará una arbitrariedad ostensible. Quizás el ejemplo más claro es *Lecciones para una liebre muerta* (2005), que está construida con escrituras de diferentes relatos, entre los que se encuentran los de *Poeta ciego*. Ahora bien, ¿cuáles son los manuscritos cuyas imágenes integrarían el ítem *Lecciones para una liebre muerta*? ¿Se incluyen todos los que componen *Poeta ciego*? Otro de los relatos que conforma *Lecciones*, sin nombre, aparecerá en la *Obra reunida 2* bajo el título de “Quechua” y reaparecerá luego con modificaciones como parte de la construcción de *Jacobo reload* (2014). Los manuscritos de “Quechua” integran el conjunto de este relato, así como el de esas dos novelas, entonces, ¿cuál sería el criterio de organización de esos documentos?, ¿una disposición que respete la autonomía de cada texto o una que los hile en una misma sucesión o proceso?

Como se advierte, esta socialización de los papeles de Bellatin actualiza problemas teóricos que las prácticas específicas de edición, o de visualización de los materiales, no pueden mantener a un costado por mucho tiempo. En otras palabras, representan problemas prácticos, de organización, curaduría y visibilidad de los materiales, vinculados estrechamente con cuestiones teóricas, como las nociones de “identidad textual” y de “versión”, que suelen ser utilizadas de modo tácito en el quehacer diario del editor, curador o crítico genético. Para aclarar estos conceptos, basta precisar que, en cuanto el crítico decide hablar de dos “versiones” —en lugar de dos “textos”—, está estableciendo una identidad textual que se afirma más allá de las diferencias que separan los objetos y que permite plantear determinado dinamismo entre los textos (Vauthier, 2017: 53).

3. Fijeza y variación textual

La publicación constituye un momento de la mayor importancia sociocultural para siquiera pensar en algo así como una *identidad textual*. Es en este sentido que los borradores de trabajo de un autor poseen una naturaleza diversa antes del paso por una editorial. Graciela Goldchluk sostiene que el manuscrito cuenta con un doble estatus: es único, singular, pero, al mismo tiempo, forma parte de una serie que no tiene origen primero y que se repite al ser leído. La digitalización y puesta en línea de *ARCAS* supone una suerte de publicación que coloca al manuscrito en la posibilidad virtual de ser leído por millones de personas y en mayor número de veces que un *best seller* de

los años 60 (Goldchluk, 2013: 52). Antes, el magisterio de Élide Lois hizo operativa para la estrategia de análisis crítico-genético esta diferencia de alteridad entre un manuscrito y el texto publicado. Y, a partir de una afirmación de Jean Levaillant, “el borrador no es la preparación, sino lo otro del texto” (citado por Lois, 2005b: 89), la crítica argentina funda esta alteridad en una serie de resquebrajamientos que se dan en el objeto, en el manuscrito, y que exceden las coordenadas que aporta la noción de texto: “en el eje sintagmático, se quiebra la linealidad inherente a la cadena significativa, y en forma concomitante, comienza a tejerse (y a destejarse) una red paradigmática virtual que se escapa de los dos parámetros clásicos del análisis lingüístico” (Lois, 2001: 18).

Este esquema desaparece, naturalmente, en la publicación, que fija cierto estado de la textualidad, pero también genera preguntas, provoca respuestas, sean positivas o negativas. Una posible reescritura puede entonces interpretarse como una especie de ratificación o resistencia a las críticas formuladas por la socialización de la obra. Como fuere, se establecen condiciones particulares, cuyo alcance habrá que precisarse según el caso, a la eventual reescritura que sucede a la publicación. En otras palabras, y desde la perspectiva de la investigación sobre el proceso de escritura, la publicación eleva el estatus de un texto al de un documento escrito que ejerce restricciones sobre sus reescrituras virtuales (Mahrer *et al.*, 2015; Mahrer, 2017).

La máquina escritural bellatiniana, que tiene su eje en la reutilización de textos, temas y motivos de obras editadas, radicaliza esta condición de la variación textual post-publicación. Cualquier libro nace marcado por la posibilidad de convertirse en versión o borrador de otro que habrá de venir. En este sentido, la puesta en línea que se hace en *ARCAS* de los manuscritos bellatinianos los envuelve en esa misma dinámica temporal. Si bien se trata de documentos que dieron lugar a las primeras novelas del autor (nos referimos a lo compartido en *ARCAS* hasta la fecha), todavía pueden emprender nuevos recomienzos según la lógica de trabajo del escritor. Basta recordar el libro *Condición de las flores* (2008), que reunió un conjunto de manuscritos organizados por críticos e investigadores de la obra de Bellatin, sin que este participara de su construcción porque temía que la más mínima intervención lo sumergiría a modificar todo el material. De este modo, ese libro funciona como un antecedente físico del repositorio *ARCAS*.

No se trata tanto de las nuevas combinaciones que ofrece el autor de *Flores*, sino de cómo estas alteran retroactivamente las escrituras anteriores, en especial si fueron publicadas o compartidas en un repositorio digital. Es la cuestión del concepto operativo de versión que resulta útil para sortear preguntas como: ¿qué caracteriza a esa ligazón, paradójicamente construida pero existente, entre el manuscrito y aquellos que lo preceden y suceden, así como entre la escritura que termina siendo publicada? Es decir, ¿puede hablarse de un manuscrito como versión de otro o incluso de una

escritura publicada, pensando en una literatura como la de Bellatin? Esta última interrogante, desde el trabajo de clasificación de *ARCAS*, es contestada positivamente, ya que los títulos o nombres de novelas publicadas funcionan como nomenclatura para organizar los papeles que se ponen en línea, a partir del “criterio de respeto al orden original” (Pené, 2013), del criterio de ordenamiento del autor y de un “parecido de familia” sostenido en cierta identidad textual, asumida por el curador de los documentos. No obstante, la práctica no es, en efecto, una afirmación; puede tratarse de una negativa a responder porque se atiende a una necesidad práctica de mostrar esos materiales, en la que se opta por una forma particular de organizarlos. En todo caso, el criterio del crítico o curador se impone por razones lógicas de organización y de urgencia de la democratización de los papeles. Se fortalece determinado nombre o se lo reduce a una etapa secundaria; siguiendo al filólogo-editor alemán Reuß, se realiza una maniobra operativa mediante la que se establece una *versión* (citado en Vauthier, 2017). Sin embargo, en virtud del generoso espacio de *ARCAS*, el objetivo es mostrar todo lo que hay, en el archivo al menos, de modo que la construcción de esa versión, la reducción o elevación de un nombre, resulte en una forma de organización que pueda ser cuestionada por el investigador que revise las imágenes y que, alejado de Reuß, descubra o construya otra trayectoria de la escritura de Bellatin, una razón diferente que vincule de otra manera los conjuntos de documentos. Conviene recordar, para cada domiciliación, aquella precaución sostenida para el aparato genético, que “no es una fotografía del texto [*sc.* de los documentos que transmiten el texto], sino una hipótesis del estudioso acerca de los modos y de los tiempos de su elaboración” (Italia y Raboni, 2014: 29).⁵ Es decir, se debe proceder con cautela frente a los siempre cuestionables poderes de la visibilidad: los documentos por sí mismos no proponen más evidencia que la de su existencia. Toda instauración de una diacronía que los hilvane oscila entre la imposibilidad y la conjetura del crítico, por no hablar de una vacilante versión elaborada (operación donde autor y crítico o investigador coinciden) en función de una no menos construida *identidad textual*, ante lo cual el péndulo filológico retorna a la forma, a la permanencia, en detrimento del cambio, la contingencia y la variación textual.

En este contexto, donde se busca mostrar todo lo que hay en un “nuevo domicilio para los archivos de siempre” (Goldchluk, 2013: 33), *ARCAS* se posiciona como otra instancia de publicación que reduce el tenor de la línea divisoria entre manuscritos y páginas publicadas. La presencia de borradores puede invocar con rapidez

⁵ Y que en otros términos, de corte hegeliano, el crítico argentino Raúl Antelo llega a una postura similar para el archivo, dispositivo que ya opera “como sujeto y no sólo como objeto”, como construcción subjetiva que no parte de esencias, sino de la articulación de instancias heterogéneas (Antelo, 2015: 2).

a la crítica genética para colaborar en el trabajo de organización y curaduría en *ARCAS*. No obstante, puede ser provechoso reparar en una línea de investigación que se desprende de aquella y que se conoce como *genética editorial*, que, junto al campo de los manuscritos, pone en consideración los planos, los escenarios, los bocetos, las pruebas corregidas, las versiones abandonadas y parcialmente retomadas, es decir, la dinámica de la génesis como producción, para practicar un análisis de variaciones en documentos textuales con relativa fijación (ya impresos o antes de la impresión). Este campo de estudio sostiene que el hecho de que la primera circulación de un texto vaya seguida de transformaciones autorales, a veces sustanciales, basta para probar que esta primera estabilización es solo un estado provisional de la génesis. Se trata de una *genética de las transiciones textuales*, que incluye los estados de reescrituras autorales entre la primera circulación de un texto (en edición o en manuscritos autógrafos o alógrafos) y la última publicación autorizada (Adam, 2009). En esta línea de investigación, se destaca el enorme trabajo de Bénédicte Vauthier, la más atenta inquisidora de los problemas que conlleva la edición académica. A partir de su señera edición de los *Paisajes después de la batalla* (1985) de Juan Goytisolo, Vauthier busca “(re)conciliar crítica genética y filología” (Vauthier, 2017: 42), posible si se entiende la primera como “poética de las transiciones entre estados” que ya no lidiará con el “magma virtual” de la crítica genética de línea francesa tradicional (Lois, 2005b: 86), sino con aquellas reelaboraciones e intervenciones que movilizan una escritura (ya publicada) hacia diversas fases o etapas. Algunas dificultades teóricas que Vauthier encuentra al editar los papeles de Goytisolo, es decir, cuando se propone publicar un ejemplar científico de un texto en su dimensión procedimental, son: la elección de la edición (¿qué estado textual se debe privilegiar?), la autoría múltiple (¿quién corrige?), los modos de intervención editorial, pero también, y sobre todo, la relación entre versión y texto en la fase editorial (¿qué editar?, ¿qué representar y cómo?). Cuestionamientos a los que se suma el espinoso problema de definir si estamos frente a versiones de una misma escritura o, por el contrario, si estamos frente a “textos autónomos”. Vauthier encara esta cuestión desde la genética editorial, desde el análisis de estados textuales que han sido objeto de una o más reediciones, no a partir del estudio de manuscritos anteriores a una edición, donde el enfrentamiento sincrónico o diacrónico de uno o más papeles no implica una operación mutuamente excluyente. En este sentido, para Vauthier el concepto de *versión* no tiene una definición general practicable: es un subproducto de las maniobras y elecciones editoriales. Corresponde al editor decidir si considera dos o más textos como versiones de una obra o como construcciones diferentes.

Si esta línea de investigación nos importa aquí, es porque la propuesta de *ARCAS* en el caso de Bellatin comprende una gran cantidad de manuscritos impresos muy cercanos a su forma editada, y porque, además, la variación textual ha sido asumida como proyecto de escritura por el autor, lo cual nos revela que hay un radical borra-

miento del límite entre manuscrito y texto. Es ahí donde esta perspectiva de la *genética editorial* se hace interesante, especialmente porque puede parecer que *ARCAS* se vincula a esta segunda línea que considera autónomos a todos sus textos. No obstante, aunque muestra todo lo que hay, *ARCAS* organiza, *decide* el lugar de cada manuscrito y, también, cuando puede, aporta ahí detalles contextuales de cada documento, ya se trate de un pretexto, donde los datos orientan sobre el sitio de este registro en determinado recorrido, ya se trate de información relacionada con la versión publicada, estado textual que no marca el final del proceso de escritura, pero que no debe llevar, en un exceso de relativismo, a considerar el escrito publicado como un papel de trabajo cualquiera. Si la publicación “es condición para la reescritura” (Mahrer, 2017: 22), aquella constituye entonces un punto nodal que nos permite, si no capturar una elusiva identidad textual, sí al menos ver los rastros donde se va apuntalando de modos laterales y silenciosos.

4. Conclusiones

La puesta en línea que está realizando el repositorio *ARCAS* de los documentos bellatinianos se asemeja a la persecución de una fuga. El “Universo Bellatin” (Palaversich, 2003: 27) insiste en una serie de obras y motivos publicados, más allá de que aparezcan nuevos elementos y relatos. La lógica de *ARCAS* no encuentra obstáculos: digitalizar y socializar los documentos y borradores de ese universo literario, sin importar que este último continúe en expansión. No obstante, se impone la pregunta filológica ya no solo acerca de los materiales, sino de los modos y condiciones de transmisión: si es cierto que “la forma genera significado” (McKenzie, 2005: 35), ¿el caso *ARCAS*, a la luz de la obra bellatiniana, nos ofrece una forma de colocar este repositorio como un capítulo más en la historia de la variación textual haciendo un llamado de atención sobre el propio dispositivo? Es, justamente, aquello que parece garantizar —a saber, la fijación textual a partir de la imagen en salvaguarda institucional— lo que queda en suspenso en virtud de una literatura cuyo devenir desestabiliza retroactivamente los ordenamientos más seguros y confiables. Bellatin en *ARCAS* no despierta solo una pregunta filológica, sino que actualiza aquellos fundamentos de esa disciplina citados por Lois: el vaivén entre la unidad y la diversidad, el equilibrio y la inestabilidad, la permanencia y el cambio.

Bibliografía

ADAM, Jean-Michel

“Récritures et variation: pour une génétique linguistique et textuelle”, en *Modèles linguistiques*, número 59 (2009), 23-50. Consultado en: <<https://journals.openedition.org/ml/332>> [13/08/2023].

ANTELO, Raúl

“La potencialidad del archivo” (2015). Artículo escrito para la cátedra de Filología Hispánica de la FaHCE-UNLP. Consultado en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo2017.docx> [15/07/2023].

BELLATIN, Mario

“Mario Bellatin: ‘El problema de la literatura en Latinoamérica es su repetición’”, en *Mundo UNTREF* (2018). Consultado en: <<https://www.untref.edu.ar/mundountref/mario-bellatin-coloquio-literatura-margen>> [03/07/2023].

BENJAMIN, Walter

Libro de los pasajes. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.

CAIMARI, Lila

La vida en el archivo. Goces, tedios y devíos en el oficio de la historia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

CHARTIER, Roger

“Materialidad del texto, textualidad del libro”, en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, volumen 11, número 12 (2006). Consultado en: <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01/17145>> [17/09/2023].

FARGE, Arlette

La atracción del archivo. Traducción de Anna Montero Bosch. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

GINZBURG, Carlo

Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia. Traducción de Carlos Catroppi. Barcelona: Gedisa, 1999.

GOLDCHLUK, Graciela

“Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales”, en G. Goldchluk y Mónica G. Pené (compiladoras). *Palabras de archivo*. Santa Fe/Poitiers: Ediciones UNL/Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2013, 33-56.

ITALIA, Paola y Giulia RABONI

“¿Qué es la Filología de autor?”, en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, número 2 (2014), 7-56. Consultado en: <<https://journals.uco.es/index.php/creneida/article/view/3527>> [17/08/2023].

LARRAIN, Ramiro

“Entrevista a Mario Bellatin”, en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, volumen 11, número 12 (2006). Consultado en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12d03/pdf_101> [03/07/2023].

LOIS, Élida

Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética. Buenos Aires: Edicial, 2001.

“De la filología a la genética textual. Historia de los conceptos y las prácticas”, en Fernando Colla (coordinador). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2005a, 47-83.

“Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista”, en Fernando Colla (coordinador). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2005b, 85-124.

MAHRER, Rudolf

“La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées”, en *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, número 44 (2017), 17-38. Consultado en: <<https://journals.openedition.org/genesis/1731>> [21/09/2023].

MAHRER, Rudolf *et al.*

“Editorial Genesis: From Comparing Texts (Product) to Interpreting Rewritings (Process)”, en Georgeta Cislaru (editora). *Writing(s) at the Crossroads. The Process-Product Interface*. París: Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, CLESTHIA, 2015, 151-170.

McKENZIE, D. F.

Bibliografía y sociología de los textos. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

PALAVERSICH, Diana

“Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, en *Chasqui*, volumen 32, número 1 (2003), 25-38.

PENÉ, Mónica G.

“En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura”, en Graciela Goldchluk y M. G. Pené (compiladoras). *Palabras de archivo*. Santa Fe/Poitiers: Ediciones UNL/Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2013, 9-28.

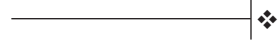
“ARCAS, archivo abierto: hacia el acceso a fuentes primarias de investigaciones en Humanidades” (2022), en *Blog Acceso Abierto en movimiento*. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14765/pr.14765.pdf> [12/08/2023].

PENÉ, Mónica G. y Carolina UNZURRUNZAGA

“Archivos de escritores, bibliotecas universitarias y acceso abierto”, conferencia presentada en la “IV Jornada abierta de la Cátedra Desarrollo de la colección y de los servicios de acceso”, realizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (24 de abril de 2015). Consultada en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112343>> [26/09/2023].

VAUTHIER, Bénédicte

“Éditer des états textuels variants”, en *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, número 44 (2017), 39-55. Consultado en: <<https://journals.openedition.org/genesis/1742>> [28/07/2023].



RESCATES

Clotilde Zárate y su poema “Meditación” (un ejercicio de crítica textual)

Clotilde Zárate and Her Poem “Meditación” (An Exercise in Textual Criticism)

Ángel José Fernández
Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México
ID: <https://orcid.org/0000-0002-8671-7197>
angel.fernandez.arriola@gmail.com

RESUMEN

En estas páginas se ha realizado la edición crítica del poema “Meditación”, escrito originalmente por Clotilde Zárate en 1864, el cual alcanzaría otras tres ediciones en la prensa mexicana, donde se ha dejado constancia de la labor de corrección, reescritura y propuesta de una edición definitiva por parte de la autora, así como otra edición, realizada a título póstumo, aparecida en el volumen antológico *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, donde se publicó en 1893 con algunas intervenciones del compilador José María Vigil. Se trata de un ejemplo peculiar de la poesía romántica mexicana al ser producido, corregido y nuevamente revisado e, inclusive, reescrito y vuelto a publicar por la creadora veracruzana.

PALABRAS CLAVE

Poesía mexicana, Clotilde Zárate, “Meditación”, romanticismo, poesía noctámbula, meditaciones poéticas, inspiración y reescritura.

ABSTRACT

In these pages, the critical edition of the poem “Meditación” has been made, originally written by Clotilde Zárate in 1864, which reached three other editions in the Mexican press providing a record of the work of editing, rewriting, and proposal of a definitive edition by the author, as well as another edition, made posthumously that appeared in the anthological volume *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, where it was published in 1893 with some intervention by the compiler José María Vigil. It is a peculiar example of Mexican Romantic poetry produced, corrected, revised, rewritten, and finally republished by the Veracruz-born creator.

KEYWORDS

Mexican poetry, Clotilde Zárate, “Meditación”, romanticism, night poetry, poetic meditations, inspiration, and rewriting.

RECEPCIÓN: 26/07/2023

ACEPTACIÓN: 03/11/2023

Introducción

Clotilde Zárate nació en Xalapa, Veracruz, el 5 de junio de 1842.¹ Fue hija primogénita del matrimonio formado por María Josefa Soledad Ferrar Morales (1817-1886), originaria del puerto de Veracruz e hija de vasco y mexicana, y del juriconsulto y político Manuel Zárate Salazar (1808-1856), nacido en la Hacienda de la Orduña, en las cercanías de las ciudades de Coatepec y Xalapa.² Tal como sus hermanos Julio, Gabriel, Ricardo y Eduardo Emilio, Clotilde fue escritora, y, al igual que su madre, se hizo profesora de primeras letras en el Colegio de Niñas de su ciudad natal luego de suceder la muerte de su padre, acaecida cuando la futura poeta era una adolescente. Vivió después en la ciudad de Puebla y pasó sus últimos años en la Ciudad de México.

Sus hermanos Julio y Eduardo Emilio incursionaron en el periodismo y la política en el ala liberal. Julio fue diputado, historiador y redactor en periódicos como *El Siglo XIX* y autor del tomo III. *La Guerra de Independencia de México a través de los siglos*, obra coordinada por Vicente Riva Palacio. Eduardo Emilio fue magistrado del Tribunal Supremo Militar, miembro activo de las fuerzas armadas de México, cuentista, poeta y editorialista, autor del texto “Un muerto”, donde habló de la muerte civil de Benito Juárez: “el patriota desinteresado, el liberal esclarecido, ha abandonado la vida política para dejar su lugar a un tiranuelo ambicioso que ha rasgado la ley, burlado la justicia y escarnecido la libertad” (E. E. Zárate, 1871: 2).

Los hermanos Zárate se afiliaron a la Sociedad Mexicana de la Concordia, fundada en la capital de la República —el 22 de enero de 1870— por Alberto G. Bianchi y consocios, la cual —según Olavarría y Ferrari— fue una de las instituciones surgidas después de haberse suspendido las Veladas Literarias, “aquellas liberales fiestas” pro-

¹ “Partida de bautismo de María de Jesús Clotilde Margarita Zárate Ferrar”, en Libro número 35 de bautismos, f. 51v., Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Xalapa.

² “Partida de bautismo de María Josefa Soledad Ferrar Morales”, en Libro número 5 de bautismos, f. 218v., Archivo Parroquial de la Catedral de Veracruz; “Partida de bautismo de José Manuel Esteban de Jesús Zárate Salazar”, en Libro número 12 de bautismos de castas, f. 53v., Archivo de la Parroquia de San Jerónimo, Coatepec; y “Partida del matrimonio eclesiástico”, en Libro número 23 de matrimonios, f. 138r., Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Xalapa.

movidas por Altamirano para proponer la concordia nacional (Olavarría y Ferrari, 1878: 269). Asimismo, Julio y Eduardo Emilio formaron parte de la lista de colaboradores del periódico literario *El Búcaro*.³

La niñez y la juventud de Clotilde Zárate transcurrieron en el seno familiar: asistió a la Escuela Amiga, donde siguió los cursos de primeras letras, mientras la trayectoria jurídica, legislativa y política de su padre iba en ascenso. Éste ocupó —desde 1839— el cargo de juez de lo criminal en el Distrito de Xalapa, y en septiembre de 1842 se le nombró integrante de la Junta Patriótica de Xalapa, al lado de otros notables: el prefecto de la ciudad, José Julián Gutiérrez, el sacerdote José Francisco Campomanes, el magistrado José Blanco, el licenciado Ramón María Terán, los comerciantes Francisco de Bárcena y Francisco Lerdo de Tejada; el poeta y funcionario José de Jesús Díaz, y los ciudadanos Francisco Fernández y Agudo, Antonio María Priani, Bernardo Sayago y Mariano Domínguez. La Junta organizó los festejos del aniversario de la Independencia (Rivera Cambas, 1871: 422 y 558).

Manuel Zárate fue designado para ocupar diversos cargos como funcionario: en 1845, fiscal interino del Tribunal Superior de Justicia (Rodríguez, 1845: 110) y comisionado para establecer la *Carta geográfica del Departamento de Veracruz*; dos años después, presidente de la H. Legislatura del Estado (Rivera Cambas, 1871: 733 y 846); el 5 de febrero de 1850, consejero del Gobierno de Veracruz y, a finales de ese mismo año, “magistrado propietario” del Tribunal Superior de Justicia.⁴

Además, en octubre de 1851, fue electo diputado propietario al Congreso General del Estado,⁵ y en enero del siguiente año resultó reelecto como magistrado propietario del Tribunal de Justicia.⁶ Su éxito en la vida pública se confirmaba al ser llamado otra vez como diputado al Congreso de Veracruz.⁷ Este ascenso vertiginoso en su carrera pública habría de cortarse de tajo pocos meses después, al caer gravemente enfermo de tuberculosis. Don Manuel Zárate Salazar no logró recuperarse: murió en Xalapa, el 27 de abril siguiente, antes de cumplir 48 años.⁸

La pérdida del padre trastornó el ambiente de paz y concordia en que había vivido la familia Zárate Ferrar. La viuda se hizo profesora de primeras letras y los varones trabajaron y estudiaron. Clotilde permaneció en Xalapa y allí comenzó a escribir.

³ Véase *El Búcaro* (1873: [3-4]).

⁴ Véase “‘Noticias sueltas’. Consejo de gobierno” (1850: 3) y “‘Noticias sueltas’. Veracruz” (1850: 3).

⁵ Véase “‘Noticias sueltas’. Xalapa” (1851: 4) y Almonte (1852: 6).

⁶ Véase “‘Noticias sueltas’. Tribunal Superior...” (1852: 3).

⁷ Véase “‘Noticias nacionales’. Por telégrafo” (1856: 4).

⁸ “Partida de entierro de don Manuel Zárate”, en Libro número 38 de defunciones, f. 178r, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Arquidiócesis de Xalapa.

Posteriormente, una vez establecida en la Ciudad de México, la poeta se incorporó a los trabajos de la Sociedad Mexicana de la Concordia, donde fue nombrada socia honoraria, en compañía de la veracruzana Manuela L. Verna,⁹ en 1872. Asimismo, en la sesión del Liceo Hidalgo del 13 de mayo de 1872, Ignacio Ramírez postuló a un grupo de escritoras como socias honoríficas, entre quienes se hallaba Clotilde Zárate. En una “Gacetilla” se anotó: “El señor don Ignacio Ramírez postuló a las señoras Isabel Prieto, Esther Tapia, Rita Cetina, Clotilde Zárate, Soledad Manero, Josefina Pérez y Carolina Poulet” (“Liceo Hidalgo”, 1872: 3). En la siguiente sesión, Clotilde Zárate y Gertrudis Tenorio Zavala, quienes gustaban “de pulsar la lira y saber arrancarle melodías”, fueron designadas socias honorarias del Liceo Hidalgo (“Varias noticias”, 1872: 3).

Aunque con lentitud, la poeta dio continuidad a la hechura de sus obras. El 14 de diciembre de 1872 firmó el soneto que comienza “*Como en bello jardín la fresca rosa...*” y al año siguiente publicó el poema titulado “A mi buen amigo el tierno poeta Manuel Carrasco”. Luego tomó parte en el homenaje que el Liceo Hidalgo rindió a fray Servando Teresa de Mier, junto a Elena Castro, Concepción Peña, Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Manuel Rivera Cambas, José Monroy, Joaquín Téllez y Agustín F. Cuenca.¹⁰

También, formó parte del elenco de autores de *La Lira Poblana*, que empezaría a circular en enero de 1873,¹¹ e integró el comité de colaboradores del periódico *El Búcaro*, uno de los impresos de la generación de Manuel Acuña y sus contemporáneos, publicado en la Ciudad de México.¹²

Sin embargo, tras la muerte de su madre, ocurrida el 19 de diciembre de 1886, la poeta se refugió en la vida privada.¹³ Así, su brío se fue apagando poco a poco y una afección orgánica del corazón le quitó la existencia el 24 de junio de 1889, en su casa de la Rivera de San Cosme, a los 47 años.¹⁴ En el suelto “Necrología” se reseñó este suceso: “falleció la apreciable e inteligente señorita Clotilde Zárate y Ferrar, hermana del señor don Julio Zárate, historiador y diputado, y del señor don Eduardo Zárate,

⁹ Véase “Acertados nombramientos” (1872: 3).

¹⁰ El soneto se reprodujo en Tirso Rafael Córdoba, *Mosaico mexicano. Colección de cartas familiares, descriptivas, mercantiles, etcétera...* [1880], pp. 67-68; el poema en honor a Carrasco apareció en *El Eco de Ambos Mundos* (1873), pp. 55-56; y el suelto “Velada literaria”, en *El Siglo XIX* (miércoles 11 de enero de 1874), p. 3.

¹¹ Véase “*La Lira Poblana*” (1872: 3).

¹² Véase *El Búcaro* (1873: [3]).

¹³ “Acta de defunción de María Soledad Ferrar Morales”, en Registro Civil de la Ciudad de México. Defunciones de 1886, acta núm. 2166, del 20 de diciembre, f. 257v.

¹⁴ “Acta de defunción de Clotilde Zárate”, en Registro Civil de la Ciudad de México. Defunciones de 1889, acta núm. 1146, del 25 de junio, f. 39r.

magistrado de la Suprema Corte Militar y jefe del cuarto grupo de Exposición, quien se halla en París en la actualidad” (“Necrología”, 1889: 3).

Rasgos de su poética

Clotilde Zárate compuso un corto número de poemas: sonetos clásicos, canciones y un poema cívico en octavas agudas. Fue estudiosa y practicante de las formas canónicas y afecta a la experimentación formal. “Meditación” es la más antigua de sus producciones localizadas (Zárate, 1864: 2), y resulta importante porque trata una de sus temáticas más caras: lo nocturno y la contemplación de la luna (la noche como espacio para la reflexión y como homenaje a este astro, que reaparecerá en otros de sus poemas cuando reflexiona a la manera de las meditaciones de Lamartine; en este ámbito también recurrirá a la memoria y a los recuerdos sobre la infancia en cuanto paraíso de la humanidad).

Emanada de un ideal romántico, la poesía de Clotilde Zárate tiene como escenario el jardín físico y sus espacios simbólicos: el edén, la felicidad, el amor como acto posible o floreciente, o bien la amistad, tema del que dejó varios ejemplos. Circulan en sus poemas los *locus amœnus* de Flora y prefiere, más que el jardín florido en plena luz del día, las más diversas estancias nocturnas con la presencia de la luna —tal como se mencionó antes—, es decir que casi siempre acudió a los escenarios de la noche.

Sorprende que el espacio físico del poema “En la tumba de mi padre” sea precisamente la noche, pues resulta un horario poco habitual para realizar la visita a un muerto (véase Zárate en Vigil, 1893: 228-231). Y es que no se trata de una visita convencional (sea dominical, en ocasión de celebrarse el onomástico del difunto o por el Día de Muertos), sino de una necesidad de encuentro y diálogo con el ser querido en el sitio de su morada definitiva. No hay tampoco síntomas de rasgos necrofilicos en su poema, sino más bien necesidad de expiación; las causas son el desengaño y el dolor provocado por la muerte del padre. El poema es un canto del doliente en búsqueda de consuelo; asiste y dialoga con su padre, como si el difunto la escuchara y le ofreciera algún tipo de alivio.

La voz poética reza y reflexiona. Con la presencia de “la luna con su pálido fulgor” (v. 4), entre las tumbas del cementerio, se da comienzo al diálogo: “vengo a la tuya a derramar mi llanto, / y a elevar melancólica oración” (vv. 11-12). La de su padre es una tumba más bien modesta, donde tiene como único adorno “una inscripción” (v. 16). El sitio y el momento hacen recordar la infancia feliz (vv. 33-40), alejada del sufrimiento actual, cuando era imposible imaginarse la maldad del hombre y de la sociedad: “no pensé que cual áspid entre flores / el infortunio llegaríame a herir” (vv. 47-48). Aparece luego el jardín maltrecho, apartado de curias y bellezas, donde se han

convertido “las flores en abrojos” (v. 54) por el duelo ante la desaparición del padre. Los elementos externos perfilan el sentir íntimo del poeta romántico y representan sus sentimientos.

El centro semántico del poema trata, por lo demás, de la traición de la que ha sido objeto la familia por parte de la sociedad y, sobre todo, de la clase acomodada, antes servicial y aduladora con el padre y los suyos, debido a su investidura pública y su poder político:

Y adonde viera mágicos pensiles,
punzadoras espinas he encontrado;
engaños mil en la amistad he hallado,
¡qué miserias en la alta sociedad!
(vv. 57-60).

Al final del poema, y de frente a la realidad del día, el yo del poema declara en forma contumaz su deseo de morir, y pide al padre conseguir el favor de Dios y que sea su guía y destino luego de alcanzar la paz y la eternidad:

Y rogarás al Hacedor supremo
para que mi alma de sufrir cansada,
pueda elevarse al fin purificada
a esa región de bienandanza y luz.
(vv. 77-80).

Juan de Dios Peza, en sus reseñas de poetas y escritores modernos de México, señaló que la xalapeña había “escrito desde muy niña versos que por su exquisita ternura han sido leídos con placer y que valen la reputación de que goza” (Peza, 1878: 234-235). Años antes de su muerte, su pluma comenzó a guardar silencio; publicaría entonces la tercera versión del poema “Meditación”.¹⁵

Sus poemas “En la tumba de mi padre” y “A una violeta”, así como la cuarta versión de “Meditación” aparecieron de forma póstuma en *Poetisas mexicanas*, la antología preparada por José María Vigil (1893).¹⁶

¹⁵ Clotilde Zárate, “Meditación”, en *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*, [1883], p. 307.

¹⁶ Al respecto, véase también la nota publicada en *El Siglo XIX*: “Antología de *Poetisas mexicanas*” (1893: 1).

La edición moderna del poema

Clotilde Zárate publicó en tres ocasiones su poema “Meditación”, en un arco temporal de 20 años (1864, 1869 y su lección en 1883); hasta la fecha, es el poema localizado más antiguo de su producción y, al parecer, el mayormente trabajado por parte de la autora, pues solía regresar a sus textos ya impresos para volver a intervenirlos. Dentro del breve corpus de la poeta, pueden citarse, además, los casos de sus sonetos “Una violeta” y “Pompeyo”. La primera versión de “Una violeta” fue estampada en el periódico *La Sombra* (Zárate, 1865b: 4), y después, ya fallecida la autora, se reprodujo una versión distinta, dada a conocer con presentación idéntica en dos impresos, salvo en el título en la segunda fuente, y con variantes con respecto a la primera publicación.¹⁷ Del soneto “Pompeyo” se conocen también dos versiones: la publicada en *La Sombra* y la reproducida en el semanario *El Domingo*, con la propuesta de una lectura distinta (Zárate, 1865a: 4 y 1872: 117, respectivamente).

La edición príncipe del poema “Meditación” fue publicada en el periódico *La Opinión de Jalapa*, con la dedicatoria “A mi hermano Julio” y con esta fecha al pie: “Abril de 1864” (Zárate, 1864: 2). Estas dos informaciones fueron retiradas en las otras dos versiones. Cabe destacar, además, que la primera impresión se realizó con muy pocos días de diferencia del momento de su composición; para entonces, la escritora debutante estaba a punto de cumplir 22 años.

La segunda edición del poema apareció cinco años después en el periódico literario *Violetas* (Zárate, 1869: 256), con las siguientes variantes:

v. 6 se ven exhalaciones bellísimas: *exhalaciones mil contéplanse* 1869. || v. 13 conmueve al: *conmueve el* 1869. || v. 17 De esa época felice que: *De esa edad en que el niño* 1869. || vv. 33-36 Otra redacción: *Mil veces esa luna espléndida y brillante / ha calmado piadosa mi vívido penar. / ¡Y cuántas ha bañado mi pálido* || *pálido: suave* 1869.

La cuarta edición del poema la reprodujo José María Vigil, cuando la autora ya había fallecido, en el tomo *Poetisas mexicanas* (Zárate, 1893: 227-228). Vigil, sin señalar fuente de procedencia (lo tomó de la edición de *Violetas*, 1869, p. 256), al transcribirlo, practicó las siguientes intervenciones:

v. 2 transparente: *trasparente* 1893. || v. 29 ¿En dónde...?: *¿Adónde...?* 1893.

La mano de Vigil fue benigna en sus afanes de corrector, pero no dejó indicados los cambios con respecto a su fuente de origen ni explicó sus razones filológicas.

¹⁷ Con el título “Una violeta”, fue publicado en José María Vigil, *Poetisas mexicanas* (1893), p. 231; y como “La violeta”, en el *Diario del Hogar* (domingo 30 de octubre de 1904), p. 1.

Casi veinte años después de la primera edición del poema se dio a la estampa la tercera versión, que para nosotros es la lección fijada como texto base, pues se trata de la última voluntad autorial, la cual fue incluida en *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*, publicado por Manuel Caballero (“Sección literaria. Capítulo II. Composiciones poéticas de autores mexicanos, poema XXVI...”) (Zárate, 1883: 307), y se transcribe a continuación.

Meditación*

Clotilde Zárate

Entre argentadas nubes, sublime y majestuosa,
elévase la luna con pálido fulgor,
cual la modesta virgen que encubre pudorosa
con trasparente velo su rostro encantador.

5 Cintilan en el cielo las fúlgidas estrellas
 la esplendorosa lira y la radiante cruz;
 fugaces aparecen exhalaciones bellas
 que marcan una estela de indeficiente luz.

 La embalsamada brisa suspira blandamente
10 y a su contacto leve la matizada flor,
 su cáliz entreabriendo, se mece suavemente
 y tímida despide su aroma embriagador.

 Es la hora del reposo, conmuévase mi alma,
 agítase al impulso de mágica ilusión,
15 y de otra edad bendita de venturosa calma
 evoco los recuerdos que adora el corazón.

 De esa época tranquila y ajena a los dolores
 que oprimen a la triste, doliente humanidad,
 y en que el alegre niño camina sobre flores
20 que ocultan a sus ojos la horrible realidad;

 cuando en dorados sueños nos muestra la esperanza
 de rosas y azucenas sembrado el porvenir
 que nuestra débil mente a comprender no alcanza,
 que en páramo desierto se llega a convertir.

* Lección publicada en *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885* [1883], p. 307. Otras versiones del poema aparecieron en: *La Opinión de Jalapa* (domingo 24 de abril de 1864), p. 2; *Violetas. Periódico Literario* (1869), p. 256; y José María Vigil, *Poetisas mexicanas* (1893), pp. 227-228.

25 ¿Adónde están los goces de aquella edad primera?
¿Dó están aquellas horas de dichas y placer?
Pasaron como pasa la ráfaga ligera,
cruzaron cual meteoros para jamás volver.

¡Oh faro de la noche! ¡Antorcha de consuelo!
30 Alumbra el mar hirviente, el campo y la ciudad,
y así como las sombras del anchuroso cielo
disipe las de mi alma tu suave claridad.

Aparato de variantes y notas

1 Entre argentadas: *Elévase entre* 1864 | 1869 | 1893. || 2 *elévase la: la trasparente* 1864 | 1869 | *la transparente* 1893. || 3 *encubre: bella y* 1864 | 1869 | 1893. || 4 con trasparente: *oculta tras un* 1864 | 1869 | 1893 || encantador: *seductor* 1864 | 1869 | 1893. || 5 Cintilan en el cielo las fúlgidas: *Y miranse a millares radiantes las* 1864 | 1869 | 1893. || 6-8 Otra redacción: *la bóveda celeste lucientes tachonar / y en el espacio inmenso, cual rápidas centellas* 1864 | 1869 | 1893 || *exhalaciones mil contémlanse cruzar* 1864 | *se ven exhalaciones bellísimas cruzar* 1869 | 1893. || 8 *indeficiente: “Que no puede faltar”* [DRAE]. || 9 *suspira: susurra* 1864 | 1869 | 1893. || 10 *contacto leve: fugaz contacto* 1864 | 1869 | 1893. || 12 y tímida *despide: y esparce por doquiera* 1864 | 1869 | 1893. || 13 Es la hora del: *Esta hora de* 1864 | 1869 | 1893 || *conmuevese mi alma: conmueve el alma ardiente* 1864 | *conmueve al alma ardiente* 1869 | 1893. || 14 *agítase al impulso de mágica: y entonces se presenta radiante la* 1864 | 1869 | 1893. || 15 Otra redacción: *recuerdos deliciosos se agolpan a mi mente* 1864 | 1869 | 1893. || 16 *evoco los recuerdos: memorias de la infancia* 1864 | 1869 | 1893. || 17 *época tranquila y ajena a: edad en que el niño ignora* 1864 || *tranquila y ajena a: felice que ignora* 1869 | 1893. || 19 *el alegre niño camina: risueño pasa pisando* 1864 | *el alegre: dichoso el* 1869 | 1893. || 21 *nos muestra: le ofrece* 1864 | 1869 | 1893. || 23 *que nuestra: y que su* 1864 | 1869 | 1893. || 24 *se llega a: pueda* 1864 | 1869 | 1893. || Después de este v. add. la estrofa: *Mas ¡ay!, cuán poco dura de la niñez la calma, / llega presto tras ella la ardiente juventud; / entonces la amargura, despedazando el alma, / aleja de su lado la paz y la quietud* 1864 | 1869 | 1893. || 25 *¿Adónde: ¿En dónde* 1893. || 26 *dichas: dicha* 1893 || *placer: de placer* 1864 | 1869 | 1893. || 28 *meteoros para jamás: meteoro que nunca ha de* 1864 | 1869 | 1893. || Después de este v. add. la estrofa: *Cuántas veces la luna espléndida y brillante / ha calmado piadosa mi vívido penar; / y cuántas ha bañado mi pálido semblante / y ha visto de mis ojos las lágrimas rodar* 1864 || Otra redacción: *Mil veces esa luna espléndida y brillante / calmara compasiva mi vívido penar. / ¡Y cuántas ha bañado mi pálido semblante / y ha visto de mis ojos las lágrimas rodar!* 1869 | 1893. || 30-31 Otra redacción: *Destello de la inmensa, divina majestad, / no avances, no; detente en el etéreo cielo* 1864 | 1869 | 1893. || 32 Otra redacción: *y deja que contemple tu muelle claridad* 1864 | *y deja que contemple tu suave claridad* 1869 | 1893.

Propuesta de edición

El poema “Meditación” fue arreglado en cuartetos de versos alejandrinos, con el esquema de rima consonante AÉAÉ, en serventesios y con los versos pares en terminación aguda; tanto en la versión original como en la segunda tuvo una extensión de 40 versos, distribuidos en 10 cuartetos. La última lección del poema fue de hecho una

reescritura, con varios ajustes y múltiples cambios de texto. Su redacción definitiva quedó con una extensión de 32 versos, pues dos de sus estrofas fueron suprimidas (la séptima y la novena de las ediciones primera y segunda).

En la lección final se ajustó su contenido y composición inclusive desde el primer verso. La luna asciende en el firmamento “Entre argentadas nubes” (v. 1) y se eleva “con pálido fulgor” (v. 2), como si se tratara de una “modesta virgen” (v. 3) que oculta “su rostro encantador” (v. 4). Desaparece la ambigüedad que se mostraba en una luna que era “modesta virgen”, “bella” y “pudorosa” (v. 3), pero que, a la vez, ocultaba “su rostro seductor” (v. 4); esto es, se desvanecen las oposiciones entre la naturaleza “modesta” y “pudorosa” de la luna (v. 3) y “su rostro seductor” (v. 4) al sustituir el adjetivo por “encantador”.

En la segunda estrofa de la lección se precisa el escenario del “cielo” y la composición estelar donde aparece la luna (vv. 5-8): ya no se miran y aparecen por “millares radiantes las estrellas” (v. 5), que “lucientes” *tachonan* “la bóveda celeste” (v. 6), en donde “cual rápidas centellas” (v. 7) “se ven exhalaciones bellísimas cruzar” (v. 8). Ahora, en la versión final del poema, “las fúlgidas estrellas” cintilan (v. 5) como también lo hacen “la esplendorosa lira y la radiante cruz” (v. 6), elementos determinantes que antes no se encontraban en el texto, junto con las estrellas fugaces; y los vv. 7-8 ofrecen el escenario en el que aparecerá la luna y en donde habrá espacio suficiente para que las estrellas fugaces puedan surcar en la bóveda celeste con la marca de su “indeficiente luz” (v. 8), es decir, con una “luz que no puede faltar” en la iluminación del escenario: “fugaces aparecen exhalaciones bellas / que marcan una estela de indeficiente luz”.

En la tercera estrofa de la lección, cuyo tema es el escenario del jardín desde donde se contempla la luna, se precisaron algunas expresiones: la “brisa”, en lugar de “susurrar”, ahora “suspira blandamente” (v. 9), además, ya no es “fugaz”, sino “leve” (v. 10); y la “matizada flor”, en vez de esparcir “por doquiera su aroma embriagador”, ahora lo difunde “tímida” (v. 12), es decir, con discreción.

A la luz de la luna, llega en este jardín “la hora del reposo”, donde en lugar de que el “alma ardiente” se conmueva, ahora solo lo hace el “alma” (v. 13), ya despojada de pasión. Y en vez de que allí se presente “radiante la ilusión”, el alma es la que se agita “al impulso de mágica ilusión” (v. 14), en donde la voz poética evoca “los recuerdos”, que resulta en una expresión más condensada que las “memorias de la infancia” (v. 16).

A diferencia de los casos anteriores, las estrofas quinta y sexta no presentan ninguna variante semántica sustancial (vv. 17-24): se trata de la evocación de la niñez, “esa época tranquila y ajena a los dolores / que oprimen a la triste, doliente humanidad” (vv. 17-18); tiempo en que el niño juega en el jardín (v. 19) sin mirar “la horrible realidad” (v. 20), ante la cual es preferible fugarse “en dorados sueños” (v. 21) que inventen el paraíso, pues en la infancia no es posible captar la realidad ni “el porvenir”

(vv. 22-23), que puede tornarse, en la visión romántica de la voz poética, “en páramo desierto” (v. 24).

La estrofa séptima aborda el tema de la pérdida del paraíso, que es “aquella edad primera” (v. 25) en la que se viven “horas de dichas y placer” (v. 26), y de la muy corta duración de ese tiempo ameno de la infancia, que “pasa” como “ráfaga ligera” (v. 27). Ahora los momentos del goce, de la dicha y de los placeres “cruzaron cual meteoros para jamás volver” (v. 28).

La octava y última estrofa de la lección final es un canto evocativo a la luna, aunque se ha modificado radicalmente la función poética del satélite terrestre y el propósito del poema. En las versiones anteriores, el remate consistía en un canto y en una súplica para que no cambiara y permaneciera “en el etéreo cielo” por toda la eternidad. Ahora, en lugar de su sacralización, se le pide a la luna que ilumine la totalidad de la superficie terráquea, pero también que alumbré el “alma” del yo con “suave claridad”.

Conclusiones

El poema precisó en la última lección sus mecanismos expresivos al enmendarse las vacilaciones y corregir las ambigüedades de sentido; asimismo, al suprimir las estrofas séptima y novena de las ediciones primera y segunda, se eliminó el aspecto sentimental del poema, que era, quizá, una de las mayores debilidades del texto.

Bibliografía

“Acertados nombramientos”

El Siglo XIX, séptima época, año XXI, tomo 54, número 10 017 (martes 11 de junio de 1872), 3.

“Acta de defunción de Clotilde Zárate Ferrar”

Registro Civil de la Ciudad de México. Defunciones de 1889, acta núm. 1 146, del 25 de junio, f. 39r.

“Acta de defunción de María de la Soledad Ferrar Morales”

Registro Civil de la Ciudad de México. Defunciones de 1886, acta núm. 2 166, del 20 de diciembre, f. 257v.

ALMONTE, Juan Nepomuceno

Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.

“Antología de *Poetisas mexicanas*”

El Siglo XIX, novena época, año LII, tomo 104, número 16 702 (miércoles 16 de agosto de 1893), 1.

El Búcaro. Periódico Literario

Edición del *Correo del Comercio*. Tomo I. México: Imprenta del Comercio de Nabor Chávez, 1873.

“Liceo Hidalgo”

El Siglo XIX, séptima época, año XXXI, tomo 54, número 9990 (miércoles 15 de mayo de 1872), 3.

“*La Lira Poblana*”

La Voz de México, tomo III, número 301 (domingo 22 de diciembre de 1872), 3.

“Necrología”

El Tiempo, año VI, número 1774 (jueves 27 de junio de 1889), 3.

“‘Noticias nacionales’. Por telégrafo”

El Siglo XIX, cuarta época, año XVI, tomo X, número 2557 (lunes 7 de enero de 1856), 4.

“‘Noticias sueltas’. Consejo de gobierno”

El Universal, tomo III, número 533 (jueves 2 de mayo de 1850), 3.

“‘Noticias sueltas’. Tribunal Superior de Justicia del Estado de Veracruz”

El Universal, tomo VII, número 1166 (domingo 25 de enero de 1852), 3.

“‘Noticias sueltas’. Veracruz”

El Universal, tomo V, número 756 (miércoles 11 de diciembre de 1850), 3.

“‘Noticias sueltas’. Xalapa”

El Universal, tomo VI, número 1059 (viernes 10 de octubre de 1851), 4.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de

“El arte literario en México”, en *Revista de Andalucía* (1878), 269.

“Partida de bautismo de José Manuel Esteban de Jesús Zárate Salazar, del 26 de diciembre de 1808”

Libro número 12 de bautismos de castas (años 1792-1826), f. 53v. Archivo de la Parroquia de San Jerónimo, Coatepec.

“Partida de bautismo de María de Jesús Clotilde Margarita Zárate Ferrar, del 10 de junio de 1842”

Libro número 35 de bautismos (años 1840-1846), f. 51v. Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Xalapa.

“Partida de bautismo de María Josefa Soledad Ferrar Morales, del 5 de abril de 1817”

Libro número 5 de bautismos (años 1792-1820), f. 218v. Archivo Parroquial de la Catedral de Veracruz.

“Partida de entierro de don Manuel Zárate, del 28 de abril de 1856”

Libro número 38 de defunciones (años 1850-1856), f. 178r. Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Arquidiócesis de Xalapa.

“Partida del matrimonio eclesiástico de Manuel Zárate Salazar con María Josefa Soledad Ferrar Morales, del 12 de agosto de 1841”

Libro número 23 de matrimonios (años 1831-1845), f. 138r. Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Xalapa, Veracruz.

PEZA, Juan de Dios

“Poetas y escritores modernos mexicanos. Revista escrita por...”, en Filomeno Mata. *El Anuario Mexicano*. México: Tipografía Literaria, 1878, 234-235.

RIVERA CAMBAS, Manuel

Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del Estado de Veracruz. Tomo IV. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1871.

RODRÍGUEZ DE SAN MIGUEL, Juan

La República Mexicana en 1846 o sea Directorio general de los supremos poderes, y de las principales autoridades, corporaciones y oficinas de la nación. México: Imprenta de J. M. Lara, 1845.

“Varias noticias”

La Iberia, año VI, número 1574 (viernes 24 de mayo de 1872), 3.

“Velada literaria”

El Siglo XIX, séptima época, año XXXIII, tomo 56, número 10599 (miércoles 11 de enero de 1874), 3.

VIGIL, José María

Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

ZÁRATE, Clotilde

“Meditación” [primera versión], en *La Opinión de Jalapa*, número 62 (domingo 24 de abril de 1864), 2.

“Pompeyo”, en *La Sombra*, tomo I, número 58 (martes 1 de agosto de 1865a), 4.

“Una violeta”, en *La Sombra* (sábado 4 de agosto de 1865b), 4.

“Meditación” [segunda versión], en *Violetas. Periódico Literario*, tomo I (1869), 256.

“Pompeyo”, en *El Domingo*, tercera época, número 9 (domingo 14 de julio de 1872), 117.

“A mi buen amigo el tierno poeta Manuel Carrasco”, en *El Eco de Ambos Mundos. Periódico dedicado a las señoritas mexicanas*. Tomo II. México: Imprenta y Litografía de Isidoro Epstein y Compañía, 1873, 55-56.

“*Como en bello jardín la fresca rosa...*”, en Tirso Rafael Córdoba. *Mosaico mexicano. Colección de cartas familiares, descriptivas, mercantiles, etcétera...* Veracruz/Puebla: Librerías La Ilustración, [1880], 67-68.

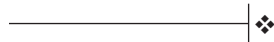
“Meditación” [tercera versión], en Manuel Caballero. *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*. Nueva York: The Chas. M. Green Printing Co., 1883, 307.

“Meditación” [cuarta versión], en José María Vigil. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, 227-228.

“La violeta”, en *Diario del Hogar*, año XXIV, número 38 (domingo 30 de octubre de 1904), 1.

ZÁRATE, Eduardo Emilio

“Un muerto”, en *El Siglo XIX*, séptima época, año XXX, tomo 53, número 9727 (sábado 26 de agosto de 1871), 2.



Vampirismo mexicano: edición crítica de “El vampiro” de Alejandro Cuevas

Unveiling a Mexican Vamp: Critical Edition of “El vampiro” by Alejandro Cuevas

Eduardo Barenas

*Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras, México
<https://orcid.org/0000-0002-1228-1837>
omareduardobarenas@gmail.com*

RESUMEN

Para esta edición de “El vampiro” del mexicano Alejandro Cuevas, se comparó la versión impresa en el suplemento dominical e ilustrado de *El Diario* en 1909 con su segunda aparición en *Cuentos macabros* de 1911. Asimismo, se ofrece una breve semblanza del autor con los datos obtenidos en los periódicos de la época, así como una aproximación al texto a partir de los elementos góticos y de la figura del vampiro.

PALABRAS CLAVE

Alejandro Cuevas, vampiro, relato de terror, literatura mexicana, edición crítica.

ABSTRACT

This edition of “El vampiro” by Mexican author Alejandro Cuevas aims to compare the first version, printed in the Sunday and illustrated supplement of *El Diario* in 1909, with the second one, that was published in *Cuentos macabros* (1911). At the same time, this editorial rescue presents a short biography of the author, a literary analysis that includes the gothic elements as well as the vampire construction in the short story.

KEYWORDS

Alejandro Cuevas, vampire, short horror story, Mexican literature, critical edition.

RECEPCIÓN: 31/10/2023

ACEPTACIÓN: 03/01/2024

Con la aparición de los *Cuentos macabros* de Alejandro Cuevas en 1911, la literatura mexicana obtuvo uno de los ejemplos más particulares de lo que modernamente



se conoce como relato de terror, género poco difundido en el panorama nacional de aquella época.¹

Dicho libro se publicó en la editorial J. R. Garrido y Hermano, con palabras de apertura del mismo Cuevas y con un prólogo a cargo de Juan de Dios Peza;² también incluyó ilustraciones originales del autor, esparcidas a lo largo de las páginas a manera de encabezados y viñetas para separar y despachar los textos. En 1954, su hija, Gloria Cuevas Chávez, reeditó el volumen en *offset* con motivo del decimocuarto aniversario luctuoso del autor, con un breve texto de José Vasconcelos y otro de la propia Gloria Cuevas para invitar al público a conocer la obra de su padre.

A pesar del esfuerzo, el legado cuentístico del autor permaneció en el olvido, salvo por unas cuantas compilaciones en antologías que recuperan sus textos más famosos (“El vampiro” y “El aparato del doctor Tolimán”).³ La no tan reciente popularización de los géneros no miméticos llevó a algunos interesados a rescatar la enigmática figura del mexicano.⁴

No sólo su obra escasea —es casi imposible acercarse a varios de los títulos que escribió, entre romanzas, obras dramáticas, poemas y narraciones—, sino que el hilo de su vida resulta difícil de rastrear. Fue un artista dedicado de lleno a las bellas artes, pero su legado no logró sobreponerse al tiempo.

Alejandro Cuevas, creador de horrores

Nació el 13 de enero de 1870 en la Ciudad de México. Inició su educación primaria en el Instituto Católico de Tacubaya y en el Colegio de don Emilio G. Baz. Pasó a las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria para, posteriormente, inclinarse por la

¹ Poco visto, mas no inexistente: ya para entonces, Pedro Castera había publicado los relatos “En plena sombra” (1877) y “En medio del abismo (histórico)” (1875), en los que el suspenso se complementaba con la atmósfera lúgubre para lograr un efecto claustrofóbico, de miedo a lo desconocido y a la muerte, respectivamente.

² Publicado dos años antes en el periódico *El Correo Español*, año XX, núm. 5922, el 28 de agosto de 1909.

³ “El vampiro” ha sido antologado, hasta donde he podido averiguar, en cuatro ocasiones: *Relatos de brujas, vampiros y hombres lobos* (México: Reader’s Digest, 1998); *Cuento fantástico mexicano: siglo XIX* (México: Factoría, 2005); *Turna nocturna. Antología del vampirismo decimonónico en Hispanoamérica* (México: Oro de la Noche Ediciones, 2019); *Vecindades de sangre. El vampiro como migrante en la narrativa de las Américas de los siglos XIX y XX* (Ecuador: Universidad San Francisco de Quito/El Fakir, 2022).

⁴ Por ejemplo, Uggla Horrorwitz, en el sitio web de *Penumbria*, le dedica unas líneas a sus relatos (Horrorwitz, 2018); por su parte, Sergio Hernández Roura hace un análisis de “Ante el jurado” en su artículo “*The Imp of the Perverse*, inspiración de tres cuentos fantásticos mexicanos” (Hernández, 2023: 119-137).

carrera de leyes en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Debido a sus aficiones literarias, se retrasó en sus estudios, hasta que en 1890 se recibió como abogado. Ejerció su oficio en la Ciudad de México e, incluso, legó el bufete a cargo del jurisconsulto Fernando Vega.

Tras abandonar sus labores jurídicas a causa de situaciones familiares, sustituyó a Octavio Malvivo como secretario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación cuando ya impartía clases de declamación, de lectura escénica y de canto. Al parecer, lo aprendió de parte de su madre y mejoró su habilidad al estudiar con maestros italianos. Sin embargo, también abandonó sus ocupaciones en el Conservatorio y se dedicó a impartir clases gratuitas de canto y a fundar una Academia, donde estudiaron figuras como María Romero, José Múgica, Alberto López Góntiz, entre otros.

Apasionado del teatro, escribió varias piezas dramáticas (*La golondrina*, *La sombra*, *Drama íntimo*, *El tesoro de Eleazar*, *El mañana*), junto con algunos monólogos (*Visperas de examen*, *Gotas de rocío* y *Regalo de Navidad*). También realizó las traducciones de *La tía de Carlos* (*Charley's Aunt* de Brandon Thomas, estrenada en 1892), *El que conozca el juego que no lo enseñe* (*Chi sa il gioco non l'insegni*, proverbio en un acto y en verso de Ferdinando Martini, publicado en Pisa en 1871), *El viaje de los Berlurón* (*Le voyage des Berluron*, vodevil en cuatro actos de Ernest Grenet-Dancourt, Maurice Ordonneau y Henri Kéroul) y *La bohemia* (*La bohème*, ópera en cuatro actos con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica).

Dejó una amplia producción musical, pues compuso romanzas en español, francés e italiano (*Toi, Sans amour*, *Les deux coeurs*, *Reveille toi Mignon*, *En Avril*, *Mignonne voici d'avril*, *Toc toc*, *Etre poète*, *Il Tranello*, *El tamborcillo de los azules*, *Lisisca*); una de las más importantes, “Morgana”, se estrenó a principios del siglo XX en el teatro Esperanza Iris.

Multifacético, aprendió pintura con Antonio Orellana y con José Guadalupe Segura, y legó a su familia y a coleccionistas una rica producción pictórica.

Como narrador, publicó el volumen *Cuentos macabros* en 1911, aunque algunos de los relatos ya los había dado a conocer en el suplemento dominical e ilustrado de *El Diario* entre 1908 y 1909. *El sueño de un vals* apareció un año después con el subtítulo “Cuento en acción en un acto dividido en dos cuadros y en prosa, con intermedio poético”. Se trata de un drama cómico-amoroso en el que el largo noviazgo de los protagonistas por fin llega a su punto más importante, el matrimonio, cuando un malentendido obliga al enamorado a proponérselo a su amada.

“Becqueriana”, composición de doce versos de arte menor (en hexasílabos) con rima asonante, y hasta el momento la única pieza poética propia que se le conoce, es una elegía por la muerte de la amada (Cuevas, 1911a: 160). Además, adaptó al español poemas de autores franceses e italianos, entre los que se encuentran Sully

Prudhomme, Paul Armand Silvestre y Stecchetti.⁵ No hay registro de volúmenes publicados con sus poemas; sin embargo, en la reimpresión de 1954 de *Cuentos macabros*, su hija, Gloria Cuevas Chávez, comentó que sí se editaron libros con sus versos (Cuevas Chávez, 1954: 8).

También buscó registrar un invento, junto con Gilberto Iriarte, pues así lo constata una solicitud de patente: “Se trata de una maquinaria destinada al calado de tiras de papel para pianos y órganos automáticos Angelus, pianolas o instrumentos similares por procedimiento electro-magnético. Y este procedimiento no es otro, que la ejecución de dicho calado de tiras, al mismo tiempo que una persona está ejecutando una pieza musical sobre el teclado de un piano” (“El telepianista gráfico”, 1908: 2).

Estuvo casado con María Vega de Cuevas —hija del jurisconsulto y diputado Fernando Vega—, hasta el fallecimiento de ésta el 30 de mayo de 1911 (“Vida social”, 1911: 2). De acuerdo con la prensa del momento, no tardó en contraer nupcias de nuevo, pues en *El Imparcial* se informa del nacimiento de un varón, hijo de Alejandro Cuevas y María Chávez de Cuevas, el 9 de agosto de 1912 (“Sociales y personales”, 1912: 3).

El autor murió en 1940 en la Ciudad de México.

Arácnido chupasangre: lo vampírico en Cuevas

En “El vampiro” es notoria la herencia gótica-romántica: desde el mal estado anímico del padre (al saberse viudo y en pésima situación económica), la arquitectura de la casa, sombría y solitaria, hasta el villano, un viejecillo italiano de naturaleza ambigua cuyas visitas menguan la tranquilidad del entorno. Se trata de un relato hábilmente armado en siete secciones: “[c]omienza con las descripciones físicas de los padres (sección 1), de la casa (sección 2), del personaje tenebroso (sección 3), del desván (sección 4), de las arañas (sección 5) y las descripciones van cerrándose hasta el clímax (sección 6) y la resolución del relato (sección 7)” (López, 2005: 147-148).

Desde el inicio, se percibe una atmósfera melancólica, creada a partir de la narración del hijo-protagonista, la cual se acentúa con la descripción de la casa, pues, como comenta Aurora Piñeiro, uno de los elementos del gótico que pervive a lo largo

⁵ Todos se publicaron en *El Arte. Revista Musical y Literaria*, periódico mensual fundado por Aurelio Cadena y Marín. Los enlisto por orden de aparición: Armand Silvestre, “Lied”, adaptación de Alejandro Cuevas, tomo IX, núm. 11, 1 de noviembre de 1912, p. 280; Sully Prudhomme, “Los rocíos”, adaptación de Alejandro Cuevas, tomo IX, núm. 12, 1 de diciembre de 1912, p. 287; Armand Silvestre, “Preludio”, adaptación de Alejandro Cuevas, tomo X, núm. 2, 1 de febrero de 1913, p. 15; Stecchetti [Olindo Guerrini], “Al caer las hojas”, adaptación de Alejandro Cuevas, tomo X, núm. 4, 1 de abril de 1913, p. 31.

de la historia literaria es “el uso de espacios cerrados, claustrofóbicos, que de manera simbólica recrean las prisiones físicas o psicológicas del pasado” (Piñeiro, 2017: 22). El narrador, huérfano de madre, observa impotente el desmoronamiento de su padre.

La casa, aunque pequeña, recuerda a esos castillos laberínticos de antaño: múltiples habitaciones, a veces interconectadas, atravesadas por una narración lúgubre, lo que enfatiza el encierro. El desván le sirve al hijo como refugio para apartarse del viejecillo que lo atormenta. Ahí, en un habitáculo ruinoso y lleno de polvo, pasa el tiempo contemplando las arañas que se ocultan, y narra, con especial interés, el encuentro de dos tipos de ellas: una regordeta y de patas cortas y la otra de cuerpo delgado y largas extremidades. El enfrentamiento de los insectos refleja, simbólicamente, la batalla en la que su padre y el viejo italiano están enfrascados y adelanta el final del relato, de naturaleza escalofriante.

La imagen vampírica del viejecillo se trabaja a partir de la comparación con los arácnidos y de la sugerencia de que sus visitas dañan el estado mental y físico del padre.⁶ Cabe señalar que esto nunca se hace visualmente explícito: las pocas apariciones del italiano remiten a su monstruosidad, al temor que genera su presencia, mas no lo exponen en un acto violento expreso. El autor mexicano debió adoptar este recurso del *Drácula* de Bram Stoker. Asimismo, el texto recuerda al “Vampiro” de Emilia Pardo Bazán, publicado en 1901, en el que la tenebrosa criatura se casa con una jovencita para robar su vitalidad hasta matarla. Nada ajeno a la crítica, Cuevas se lanza contra los prestamistas que absorben la vida de los más necesitados, de igual forma que el italiano empuja al padre del narrador al suicidio (Morales, 2019: 40).

Criterios para esta edición

Son pocas las variantes entre la primera y la última versión, lo que permite teorizar que Cuevas no era muy proclive a modificar sus textos en demasía, quizá por el poco tiempo entre las publicaciones. De manera general, estos cambios se clasifican en: a) correcciones gramaticales (*pase* por *pasa*); b) enmiendas de vocabulario (*almagro* por *almagrè*); y c) precisiones que mejoran el sentido del texto (1911 incluye: *el suicida*).

Se ofrece como *codex optimus* la versión de 1911, para respetar la última voluntad del autor, y se registran en notas a pie las variantes del testimonio de 1909. Los criterios adoptados para la fijación del texto son los siguientes:

⁶ Para una descripción más detallada del vampiro (sus orígenes y evolución histórica y literaria), se puede consultar el artículo “El vampiro en la mitología y en la historia” (Sánchez-Verdejo, 2022), así como las introducciones a las antologías *Vampiros* (Siruela, 2010) y *Turba nocturna. Antología del vampirismo decimonónico en Hispanoamérica* (Morales, 2019).

- Se modernizó la ortografía: *zahuán* por *zaguán*; *explendor* por *esplendor*; *escitado* por *excitado*; *astrakhan* por *astracán*; *extremecimiento* por *estremecimiento*; *ahujerados* por *agujerados*; *tegido* por *tejido*; *Arachne* por *Aracne*; *trastravillando* por *trastabillando*; *oscuro* por *oscuro*; *deshecho* por *desecho*, etcétera. Sin embargo, se conservó el acento de los verbos con pronombres enclíticos, según lo recomendado por el *Diccionario del español de México*.
- Se actualizó y reguló la puntuación: reducción de los puntos suspensivos a tres y se abrieron los signos de exclamación que faltaban.
- Se respetaron las comillas, las cursivas y los espacios incluidos por el autor, con excepción de la *Divina Comedia*, que me tomé la libertad de marcar en cursivas por tratarse del título de un libro.
- Se corrigieron los errores tipográficos ostensibles. Se llegó a hacer alguna *emendatio* cuando se trataba de una errata evidente por el contexto: *provista de una chapa de que yo tenía llave* por *provista de una chapa de la que yo tenía llave*.
- Adicionalmente, se consignan las omisiones, las adiciones o los cambios que pudieran parecer errores, pero que siguen teniendo sentido en el texto. Se mantienen, pues, por la dificultad de determinar dónde ocurre una equivocación de copia y dónde comienza una variante que suprima un elemento; por ejemplo, en 1909: *Era mi buen hombre de carácter apacible y débil* por *Era mi buen padre hombre de carácter apacible y débil*.

El vampiro¹

Alejandro Cuevas

Era mi buen padre² hombre de carácter apacible y débil, misántropo, sombrío, taciturno y meditabundo, cuyos cuarenta y cinco años parecían aumentados por una vejez prematura; los golpes de la adversidad, sin duda, habíanle encanecido trazando a la vez, en su rostro descolorido, surcos profundos; de corta estatura, su cuerpo ancho revelaba una complexión robusta y una obesidad anterior, modificadas por³ padecimientos morales. Cifraba en mí, su hijo único, un amor infinito, una ternura duplicada por la falta del afecto maternal del que, al nacer, me privó la fiebre del puerperio, implacable y despiadada, que llevó a la joven esposa al fondo de su sarcófago.

De mi pobre madre, quedóme sólo un retrato: un cuadro de gran tamaño pintado al óleo y encerrado en un ancho marco cuyo dorado maltrecho acusaba, como los fragmentos desprendidos y faltos de la pasta moldeada, el maltrato de acarreadores y mudanzas. Era un lienzo valioso, una obra de arte verdadero: la escultural figura de una mujer de veintidós años, fresca y rozagante, de mirada llena de animación e inteligencia y sonrisa impregnada de dulzura y gracia, se destacaba sobre un fondo de vegetación otoñal, una arboleda por cuyo ramaje penetraban los rayos del sol, de cuyos ardores defendía a la dama una pequeña sombrilla de seda roja sostenida por la diestra aristocrática que se apoyaba a la orilla del escote, sobre el hermoso busto cubierto por el corpiño de blanco raso, del que las abiertas mangas perdidas dejaban asomar dos torneados y mórbidos brazos, y de cuya cintura delgada rebosaba albeante el sedoso globo abullonado de la falda que descendía en amplios, blanquísimos y artísticos pliegues sobre la arena de la glorieta bordeada por alineadas matas de rosales en flor. La rubia cabellera flotando ondulosa a los lados del lindo rostro y recogida hacia atrás, el semblante bellísimo, el marfilino cuello del que pendía un bejuco de oro, los hombros y el suave y elevado pecho, surgían bañados por la encendida tinta transparente que tomaba la luz al atravesar la delicada tela del minúsculo quitasol, haciendo palidecer por el contraste, la abierta rosa de Castilla que oprimían los delgados dedos de la izquierda.

Cuando mi padre contemplaba conmigo este cuadro, esparcíase en su fisonomía una nube de tristeza, inyectábanse las conjuntivas de sus ojos llenos de lágrimas bajo

¹ Conozco dos versiones: Lic. Alejandro Cuevas, “Cuentos macabros. El vampiro”, en el suplemento dominical e ilustrado de *El Diario* (11 de abril de 1909), p. 5; Alejandro Cuevas, “El vampiro”, en *Cuentos macabros*. Originales ilustrados con prólogo de Juan de Dios Peza. México: J. R. Garrido y Hermano, 1911, pp. 67-79.

² 1909 no incluye: *padre*

³ 1909: *con* por *por*

las cejas contraídas por una expresión de dolorosa remembranza, sus labios comprimían el sollozo, y su mano, trémula de emoción, acariciaba los bucles de mi cabellera infantil, concluyendo por atraerme dulcemente sobre su pecho, donde me conservaba abrazado estrecha y largamente, en un silencio que yo respetaba, impresionado vivamente por aquel dolor grande y mudo.

Vivíamos en calle céntrica, pero poco transitada, en una casita pequeña, antigua construcción de fachada de tezontle y mochetas de cantería talladas en almohadillados en sus puertas y balcones asimétricos e irregulares, y en la azotea, en el centro, como remate del edificio, había un nicho de piedra con la descabezada escultura de un San Cristóbal que, por milagro evidente y apoyado en el tronco de⁴ árbol que le servía de bastón, sostenía acéfalo su santa carga. Franqueando el umbral del zaguán de gruesas puertas apollilladas bajo la pintura de almagre⁵ y cochambre que las cubría y montadas sobre chirriantes chumaceras, atravesando el cubo o vestíbulo, se hallaba uno en el patiecillo empapado por el escape de la gastada bomba, al pie de la escalera de torcido barandal de hierro, toscamente forjado, y de escalones desiguales y vencidos hechos de lozas desgastadas y despostilladas, la que, ofreciendo en su mitad un descansillo, torciase para formar su segundo tramo que daba a la puerta de nuestra antosalita con su alfombra de yute, su medio ajuar tapizado de tejido de cerda y su espejo de marmajada luna, sujeta por un marco de madera blanca que asomaba indiscreta bajo el disfraz de la tierra de Cassell con que se había tratado de hacerla pasar por nogal finísimo.

La pieza principal de la casa era el despacho de mi padre, contiguo a una salita que con la antesala comunicaba, dando ésta igualmente acceso a la recámara donde dormíamos, y de la que se pasaba a un reducido comedor que separaba de la cocina un corredor angosto tendido sobre el tramo inferior de la escalera. La puerta y la ventana de la cocina tomaban su luz y ventilación de una azotehuela donde, bajo una escalera de tosco palo viejo que conducía a la azotea, se hallaba el lavadero inmediato a un cuartito de criadas; finalmente, en dicha azotea había un desván o cuarto destinado a guardar muebles y enseres de desecho.

A esta casa fuimos a habitar después de mudanzas repetidas. Entre mis recuerdos de la niñez, conservo el de algunos muebles magníficos que con el esplendor de mi familia fueron desapareciendo, quedando sólo aquellos de escaso valor cuyo reducido número permitía el ahorro de rentas. Habíamos *venido a menos* paulatinamente y, en verdad, estos descalabros influyeron en buena parte sobre la creciente melancolía de mi padre.

⁴ 1909: *del por de*

⁵ 1909: *almagro por almagre*

Por toda servidumbre había en casa un matrimonio: él, un sastrecillo remendón que hacía veces de portero, y ella, que, además de compartir con él la vigilancia de la entrada, desempeñaba las funciones de recamarera y cocinera, subiendo del cuartucho oscuro y de paredes salitrosas y descascaradas, solamente el tiempo necesario para el desempeño de su cometido.

No recibíamos visitas, fuera de un viejecillo italiano que iba con frecuencia a ver a mi padre, con el que tenía largas conferencias a puerta cerrada en el despacho y de las cuales salía éste siempre nervioso, excitado, casi violento, quedando luego por muchos días sumergido en hondas meditaciones y permaneciendo horas enteras hundido en su sillón, con la cabeza entre las manos, ceñudo y taciturno.

El vejete me inspiraba una antipatía invencible, una repugnancia instintiva; cuando al llegar o al despedirse tropezaba conmigo, parecía gozar con mi angustia y con las indomables muestras de asco y desvío con que trataba yo de desasirme de sus manos huesosas y largas, frías, siempre como las de un mono y que, con tremenda fuerza me sujetaban, en tanto que él reía, reía con una risa seca, hueca y que resonaba en su pecho como en la caja de una rajada guitarra, hasta que mi padre, con visible mal humor, me arrancaba de la férula odiosa, escapando yo con la ligereza de un gamo que se siente libre de la red que le aprisionaba. Paréceme oír aún la cascada risilla y ver la figura repulsiva de aquel extranjero; su cabeza gruesa y hundida entre sus agudos hombros levantados, su cráneo de ancha frente deprimida cubierto por una montera parda, su rostro de mandíbula recia y saliente, su nariz en forma de pico de ave de rapiña sobre la boca de labios delgados y torcida por un guiño de socarrona malicia que dejaba asomar la extremidad de un largo colmillo amarillento, sus ojillos negros y saltones de mirada rápida y solapada que cubrían los párpados hipócritamente, sus orejas de lóbulo enorme, aquel rechoncho y panzudo tórax envuelto por un saco cerrado de astracán color leonado, por cuyas mangas salían dos brazos desmesuradamente largos y descarnados que correspondían con las piernas inconmensurables de andar menudo y silencioso; paréceme que le miro, envuelto en su verdosa capa rabona, cubierto por el grasiento sombrero de copa de anticuada forma, y experimento aún aquel estremecimiento, aquella sensación de malestar que me causaba su presencia, de la que sólo me sentía libre refugiándome en el desván, asilo silencioso donde pasó furtiva mi niñez, entristecida por el medio nubloso en que se desarrolló.

Tengo grabado en mi memoria hasta el más pequeño detalle de aquel desván situado en un rincón de la azotea, junto a un antiquísimo y abandonado palomar, especie de cuarto construido en la superficie de un metro cuadrado, de paredes carcomidas hechas de tezontle, y celdillas interiores superpuestas: nidos que fueron de las palomas

arrulladoras, divisiones hechas con pedacería de teja pegada con cal que, requemada por el tiempo, había perdido su cohesión, dejando caer muchas de las pequeñas planchas de barro cocido, cuyos fragmentos sembraban el piso sobre un tapete de piedrecillas menudas, acumuladas en montículo alrededor de una ranura, por las hormigas coloradas cuyo ir y venir me servía de diversión. Aquella construcción ruïnosa despertaba en mi fantasía la idea de un panteón abandonado con sus criptas vacías y su silencio pesado y letal.

Sobre el techo del desván y cargado sobre el ángulo formado por dos de sus muros, había un tinaco al que yo iba a asomarme, trepando ágilmente por el rincón del palomar y apoyándome con pies y manos en los huecos dejados por los tezonates desprendidos, no sin sacar alguna vez raspones en las rodillas contra las paredes pobladas de moscos que germinaban en la humedad del tinaco, al rayo del sol incubador. Cerrábase el desván por una puerta formada por una sola hoja rabona de madera reseca, rajada y apolillada, provista de una chapa de la que yo tenía llave particular que hice con un clavo de herrador torciéndole la punta, y de la que me servía con habilidad singular, sin que hubiera otra abertura más, a excepción de una tronera o claraboya practicada en un costado de la pieza y a cuyo pie, en el exterior, habíase colocado un banco o gradería de madera, que de verde fue pintado en sus mocedades, y sobre el que languidecían algunos tiestos con matas de yerbabuena, laurel, tomillo, malvón y margaritas.

Desde que ocupamos la casa, ni la escoba ni el plumero se habían dignado hacer una visita, de cortesía al menos, al cuartucho abandonado en que se veían hacinados, bajo las cortinas y flecos de las telarañas que colgaban de las vigas, consolas inválidas, sillas y sillones viejos que dejaban escapar por el sucio y rasgado tapiz sus intestinos de fibra, pasillos agujerados y pedazos de alfombra de desecho, baúles llenos de papeles, un armario que se derrumbaba al peso de los rotos vidrios de sus hojas semidesprendidas; dos, que fueron columnas de yeso y un fanal o capelo clareado por algún coscorrón y bajo el que se desmayaba, en un jarroncillo roto de porcelana oro y azul, un ramo de descoloridas flores de cañamazo.⁶ Para completar el inventario, debo añadir un sillón mecedor austriaco cuyo bejuco destrozado completé insertando algunos pedazos de cordelillo, y cuya estabilidad procuré asegurar atando en sus destornilladas articulaciones, fragmentos de cuerda robados al tendedero con gran enojo y desesperación de nuestra “Maritornes-Pipelet”.⁷ En aquel mueble se mecían mis ensueños de niño; en aquel aposento pasaba las horas muertas, contemplando por la claraboya

⁶ 1909: *cañamo* por *cañamazo*

⁷ *Maritornes*: “Moza de servicio, ordinaria, fea y hombruna”, palabra derivada del personaje de Maritornes que aparece en el *Quijote* (RAE). // *Pipelet*: conserje, derivado de un personaje de *Los misterios de París* de Eugène Sue (*Dictionnaire de l'Académie française*).

el azul del cielo surcado de vez en cuando por fugitivas parvadas de pajarillos, o por alguna ave de rapiña que giraba lentamente en monótono círculo, o bien, entreteniéndome con los combates que a menudo presenciaba en el interior de mi escondite.

Pululaban en aquella mi madriguera, dos clases de arañas: una, proveniente quizás de las macetas, pequeña, de movimientos rápidos, de cuerpo ancho, aplastado y velludo, negruzca y de patas relativamente cortas, pero gruesas y fuertes; y otra, la que habitaba en el techo del camaranchón: de cuerpo diminuto y ovoide suspendido entre sus patas largas y finas en extremo, de la familia de los aracnoideos falangídeos y a la que los muchachos suelen llamar *cáncer*, *espíritu* o *muerte*, las que se columpiaban en los colgantes hilos, descendiendo lentamente por los muros y subiendo y bajando su cuerpecillo, como un gimnasta en las paralelas, sobre sus frágiles extremidades. Era curioso el observar el encuentro de dos de estos huéspedes: al verse una frente a la otra, ambas permanecían un instante contemplándose, fija e inmóvil la primera, y ejecutando la segunda rítmicos y pequeños movimientos de suspensión; a veces, después de la pausa, ésta se alejaba retrocediendo o torciendo lentamente su camino; a veces, estirando una de sus patas, la tendía para tocar el lomo de su enemiga que sobre ella se lanzaba incontinenti agitando amenazadora sus mandíbulas; en ocasiones la provocación no era necesaria, sino que la primera emprendía contra la zancuda⁸ el ataque decisivo, que ésta evitaba valiéndose de las extremidades filiformes con la agilidad de un torero, quedando nuevamente en guardia,⁹ tendiendo precavida la sutil antena para tocar rápidamente el cuerpo enemigo, y retirándola con rapidez para emprender un nuevo rodeo, continuándose la lid de esta manera, por algún tiempo. En realidad, era una labor inteligente la efectuada por el astuto insecto: tomando de las glándulas de su abdomen la extremidad de un hilo, llevábale diestramente sobre el cuerpo de su adversaria,¹⁰ atándole, envolviéndole imperceptible y gradualmente en una red que concluía por inmovilizarle. Era en vano que ésta, al sentirse presa, se debatiera angustiosamente; terminado el tejido, los filamentos suspensores del rechoncho cuerpecillo avanzaban sigilosamente, hasta colocarle encima de la prisionera, doblábanse con lentitud, y el verdugo clavaba sus mandíbulas de vampiro sobre el cuerpo indefenso, abandonándole en su tenue sudario después de haberle sorbido la sangre y la vida.

Al mes de haber cumplido mis doce años, a la caída de una tarde tempestuosa, me había refugiado en el despacho de mi padre, ausente a la sazón, y procuraba calentar mi cuerpo aterido por el viento frío y húmedo, sentado en el sillón de piel de su escri-

⁸ 1909: *segunda* por *zancuda*

⁹ 1909 incluye: *y*

¹⁰ 1909: *adversario* por *adversaria*

torio, envuelto en uno de sus abrigos que tomé del perchero, y tratando de reanimar mis pies helados en la curtida y lanosa¹¹ piel de carnero que bajo la mesa se encontraba. Al pie de la lámpara de petróleo que yo había encendido, estaba un libro encuadernado en rojo tafilete: era el tomo segundo de la *Divina Comedia*, obra monumental que la prodigiosa imaginación y el lápiz maestro de Gustavo Doré enriquecieron con láminas incomparables, y las que me puse a contemplar una por una, hasta llegar a la número diecinueve, en cuya foja protectora de papel de China veíase a manera de rubro, la estrofa que ilustra:

*O folle Aragne, sì vedea io te,
Già mezza aragna, trista in su gli stracci
Dell' opera che mal per te si fe!*

“*Oh, insensata Aracne!, ¡también a ti te veía, medio convertida en araña, yaciendo sobre los destrozados restos de la obra que tejiste en tu propio daño!*”.

PUR. C. XII V. 43, 44 y 45

Impresionado por aquella atrevida concepción fantástica, permanecía yo absorto contemplándola. No pude contener un grito de sorpresa y terror: a dos pasos, al otro lado de la mesa, me contemplaba en pie el odiado viejecillo con la sempiterna risa socarrona en su rostro que me pareció aún más mefistofélico, por la roja luz que alumbraba su busto a través de la pantalla de tafetán escarlata. Mis dientes castañetearon y, de un salto, abandoné el sillón tratando de huir; pero él entonces se colocó delante de la puerta extendiendo sus brazos hacia mí y diciendo: “Ya sabes, chiquillo, no se pasa¹² sin dar un abrazo” y en aquella postura, un tanto agazapado, avanzó atajando mis rodeos hasta agarrarme a pesar de mis gritos. En aquel momento la puerta se abrió y¹³ mi padre, muy pálido y con brusco movimiento, me sacó de entre las tenazas que me sujetaban y, amparándome, gritó con voz irritada: “¡He dicho a usted que no toque a mi hijo, o vive Dios...!” El brazo izquierdo del viejo se estiró hasta tocar el hombro de mi padre, en tanto que el derecho llevó la mano al ojillo de mi perseguidor, que guiñaba maliciosamente; a este ademán, mi padre refrenó su cólera y, tomándome por los hombros, me encaminó a la puerta diciéndome: “Es hora de que tomes tu alimento y te acuestes; ve hijo mío, ve tranquilo”. Y besando mi frente, cerró tras de mí la puerta en tanto que yo me apresuré a ganar mi alcoba, donde sin pensar en tomar mi acostumbrada taza de café con leche y acosado por una sed atroz, bebí un vaso de agua yendo a acostarme en mi lecho, presa de escalofrío y malestar.

¹¹ 1909 no incluye: *y lanosa*

¹² 1909: *pase* por *pasa*

¹³ 1909: *a* por *y*

Dormí algunas horas con sueño intranquilo y agitado, despertando cada instante con sobresaltos, hasta que vencido por el cansancio, caí en un pesado sopor en el que mi imaginación calenturienta forjó una espantosa pesadilla: hallábame en el desván, en el desván prodigiosamente aumentado, la varilla de un mago había dado enormes proporciones a los muros, muebles y objetos allí arrumbados; véalos como a través de una lente de aumento colosal y me sentía pequeño, diminuto, reducido al volumen de uno de aquellos mosquitos que pululaban por el húmedo rincón. En medio del sucio enladrillado del pavimento, dos sombras se movían y poco a poco mis ojos, en un principio deslumbrados, pudieron distinguir en ellas forma y color.

Una era mi padre que, como un enfermo baldado, se arrastraba penosamente en cuatro pies, gateando como una criatura, hasta tropezar con la otra silueta; era ésta un ser sobrenatural, fantástico, inverosímil, monstruoso y terrible; era una gigantesca araña de múltiples, largas y asquerosas patas sobre las que se mecía el abdomen y la cabeza del viejecillo socarrón, del repugnante italiano: el leonado astracán de su saco había extendido las gasas o nudos de su tejido y era ya una piel cerdosa de pelos rojizos e hirsutos; por la ancha boca asomaba el sucio colmillo retorcido y, aumentados en número, los ojillos fosforescentes daban al rostro un aspecto diabólico.

Permanecieron ambos contemplándose, sonó la hueca risilla y una de las antenas del monstruo, después de tocar el vientre, estiróse hasta posarse sobre la espalda de mi padre quien se lanzó hacia su contrario que esquivó el ataque dando un rodeo.

Nuevamente volvió a alzarse la temible extremidad, tocando otra vez el dorso... mi angustia no tenía límites, trataba de intervenir, de interponerme, de destrozar con manos y dientes la red de gruesos hilos que iba formándose y sujetando lentamente a mi desventurado padre... ¡en vano!... ¡el terror tenía paralizados mi garganta y mis miembros, no podía moverme ni pedir socorro, veíame condenado a ser espectador de la inaudita lucha!

Terminóse la obra fatal, la red funesta apretó sus nudos; el horrendo fantasma avanzó hasta sobreponerse a su presa, descendió encogiendo los sustentáculos y clavó su mandíbula sobre la víctima indefensa que exhaló un lamento prolongado y doloroso...

Desperté bañado en sudor frío; la fiebre me devoraba. Levantéme y, trastrabillando, me dirigí al lecho de mi padre en pos de su auxilio y sus caricias... El lecho se hallaba vacío y las ropas, por su arreglo, demostraban que no habían sido tocadas. Mi nerviosidad aumentó; haciendo esfuerzos supremos me lancé al despacho; la luz estaba encendida y la puerta entornada. Temeroso de que aún se hallara allí el detestado extranjero, permanecí escuchando unos instantes: el silencio más profundo reinaba en el interior; mi padre habría salido dejando el despacho abierto y con luz... me decidí a penetrar.

¡Qué espectáculo! ¡Qué inolvidable espectáculo! ¿Qué conmoción más ruda podría experimentarse, que aquella que recibí ante el cuadro que vieron mis ojos dilatados por el pavor?...

¡Mi padre, mi amado padre, el único ser que en el mundo me sirviera de amparo y de guía, yacía exánime al pie de su escritorio en medio de un charco purpúreo y con el cuello dividido por una navaja de afeitar que conservaba abierta en su mano y, sobre el escritorio, encima del ya cerrado tomo de la *Divina Comedia*, hallábase¹⁴ un pliego abierto en que con temblorosas letras el suicida¹⁵ me pedía perdón por su abandono, motivado por la necesidad de salvar para mí lo poco que aún quedaba de su fortuna absorbida por el viejo maldito, de cuya férula escapaba por el postigo negro y misterioso de la muerte!

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante

Divina comedia. Traducción de Cayetano Rosell. Notas y prólogo biográfico-crítico de Juan Eugenio Hartzenbusch. Ilustrada por Gustavo Doré. Barcelona: Montaner y Simón, 1872.

CARBALLO, Emmanuel

“Del romanticismo al naturalismo”, en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 17-51.

CUEVAS, Alejandro

“Cuentos macabros. El vampiro”, en el suplemento dominical e ilustrado de *El Diario* (11 de abril de 1909), 5.

“Becqueriana”, en *El Arte* (1 de agosto de 1911a), 160.

Cuentos macabros. Prólogo de Juan de Dios Peza. México: J. R. Garrido y Hermano, (1911b).

CUEVAS CHÁVEZ, Gloria

“El porque [*sic*] de esta edición”, en Alejandro Cuevas. *Cuentos macabros*. Prólogo de Juan de Dios Peza. México: G. Cuevas, 1954, 7-8.

“De sociedad”

El Tiempo (diciembre de 1911), 3.

¹⁴ 1909 no incluye: *hallábase*

¹⁵ 1909 no incluye: *el suicida*

DEVIRGILIS, Megan L.

“Tensiones ideológicas, sociales y económicas en ‘Vampiro’, relato gótico de Emilia Pardo Bazán”, en *Entropía*, volumen 3 (2022), 25-41. Consultado en: <<https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/67>> [21/06/2023].

Dictionnaire de l'Académie française

9.ª edición [versión en línea]. Consultado en: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/>> [14/05/2023].

“Escritores Mexicanos Contemporáneos. Lic. don Alejandro Cuevas”

Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica Publicado por la Biblioteca Nacional, tomo III, número 106 (29 de enero de 1921), 17-18.

GLANTZ, Margo

“La metamorfosis del vampiro”, en *Intervención y pretexto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 73-88.

HERNÁNDEZ ROURA, Sergio

“*The Imp of the Perverse*, inspiración de tres cuentos fantásticos mexicanos”, en *(an)ecdótica*, volumen VII, número 1 (enero-junio 2023), 119-137.

HORRORWITZ, Uggla

“*Cuentos macabros*”, en *Penumbria. Revista fantástica para leer en el ocaso* (12 de marzo de 2018). Consultado en: <<http://www.penumbria.mx/cuentos-macabros/>> [21/09/2022].

“La influencia del cuento en la literatura. Conferencia en la Asociación Cristiana de Jóvenes”

El Diario (3 de mayo de 1913), 3.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Encarnación

“La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española (1819-1927)”. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

MORALES, Ana María

“La metamorfosis del vampiro”, en A. M. Morales y José Miguel Sardiñas (editores). *Turba nocturna. Antología del vampirismo decimonónico en Hispanoamérica*. México: Oro de la Noche, 2019, 7-47.

PEZA, Juan de Dios

“Prólogo”, en Alejandro Cuevas. *Cuentos macabros*. México: J. R. Garrido y Hermano, 1911, I-IV.

PIÑEIRO, Aurora

El gótico y su legado en el terror. Una introducción a la estética de la oscuridad. México: Bonilla Artigas Editores/Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras,

2017. Consultado en: <https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/653> [5/06/2023].

Real Academia Española

Diccionario de la lengua española. 23.^a edición [versión 23.6 en línea]. Consultado en: <<https://dle.rae.es>> [14/05/2023].

SÁNCHEZ-VERDEJO LÓPEZ, Francisco Javier

“El vampiro en la mitología y en la historia”, en *Entropía*, volumen 3 (2022), 9-24.

SIRUELA, Jacobo

“Prólogo”, en *Vampiros*. Girona, España: Atalanta, 2010, 11-43.

“Sociales y personales”

El Imparcial (10 de agosto de 1912), 3.

“Sociedad”

El Diario (18 de enero de 1909), 2.

“Sociedad”

El Diario (2 de febrero de 1909), 2.

“El telepianista gráfico. Un notable invento del sr. Lic. Alejandro Cuevas”

El Popular (13 de julio de 1908), 2.

“Vida social”

El Heraldo Mexicano (31 de mayo de 1911), 2.



NOTA

Apuntes para editar y anotar “Kaleidoscopio”, columna de divulgación científica (1874-1875) de Santiago Sierra

Notes to Edit and Write Down “Kaleidoscopio”, Column of Scientific Dissemination (1874-1875) by Santiago Sierra

Jonathan Rico Alonso
*Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas, México
ID: <https://orcid.org/0000-0001-5659-7721>
soreldarren@gmail.com*

RESUMEN

El presente texto tiene el objetivo de dar a conocer una propuesta de edición crítica de “Kaleidoscopio”, columna de divulgación científica que redactó y publicó el escritor, diplomático, espírita y editor mexicano Santiago Sierra Méndez, entre 1874 y 1875, en el diario *El Federalista*. Dicha propuesta se enmarca dentro del proyecto de rescatar y comentar la producción escrita —tanto de ficción como no literaria— de este autor decimonónico. Para ello, se ha tomado como eje principal —o metodología— la crítica textual, en particular, aquella rama de la ecdótica que edita críticamente textos publicados en la prensa mexicana del siglo antepasado.

PALABRAS CLAVE

Divulgación científica, Santiago Sierra, prensa mexicana, crítica textual y ciencia en México.

ABSTRACT

The objective of this text is to present a proposal for a critical edition of “Kaleidoscopio”, a popular science column written and published by the Mexican writer, diplomat, spiritist and editor Santiago Sierra Méndez between 1874 and 1875 in the newspaper *El Federalista*. This proposal is framed within the field of rescuing and commenting on the written production – both fictional and non-literary – of this nineteenth-century author. For this, textual criticism has been taken as the main axis or methodology and that ecdotic branch that critically edits texts published in the Mexican press of the before last century.

KEYWORDS

Scientific dissemination, Santiago Sierra, Mexican press, textual criticism, and Mexican science.

RECEPCIÓN: 10/10/2023

ACEPTACIÓN: 21/11/2023

Introducción

1874 fue uno de los años más productivos para el segundo hijo varón de Justo Sierra O'Reilly: presidía la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana, traducía textos en prosa y verso del inglés y del francés; colaboraba activamente en el periódico *La Ilustración Espírita*; acudía a las sesiones del Liceo Hidalgo, donde en abril de 1875 tuvo lugar la polémica más famosa entre espiritistas y materialistas; se desempeñaba como redactor responsable de *El Distrito Federal* y como profesor sustituto de la cátedra de Geografía en la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, cuyo titular era Enrique de Olavarría y Ferrari; a la par, había comenzado a trabajar en la Secretaría de Relaciones Exteriores en el puesto de escribiente segundo (interino) de la sección de América —cargo que ocupó hasta el 22 de marzo de 1876—; contrajo, además, matrimonio por lo civil y lo religioso con Tarsila González, hija del militar Refugio I. González, quien era dueño de *La Ilustración Espírita* y una de las figuras más importantes del espiritismo en México; asimismo, formaba parte de la redacción de *El Federalista*, diario en el que comenzó a colaborar desde 1871 y en el que dio a conocer, desde septiembre de 1874 hasta agosto de 1875, su columna titulada “Kaleidoscopio”.¹

Se puede también asegurar que aquel 1874 fue la fecha en que Santiago Sierra Méndez, llamado hipocóricamente Chano por sus amigos y familiares, dio por terminada su faceta de escritor de literatura; labor que había iniciado en 1866, de acuerdo con la datación de sus primeras composiciones poéticas, las cuales vieron la luz en publicaciones veracruzanas, yucatecas y capitalinas. El 15 de abril de 1874 salió de la imprenta de Alfredo Bablot el último bastión literario de Sierra Méndez: la *Biblioteca de los Niños*, “Revista Quincenal para Enseñanza y Recreo de la Niñez”, al decir de su subtítulo. La participación del joven Sierra en esta publicación fue como colaborador y redactor en jefe únicamente de los dos primeros tomos. En ellos se cuentan textos literarios y didácticos, como poemas, la serie cartas a los niños que estudian geografía y la nueva edición de la novela *Viajes por una oreja*, ahora repensada para un público infantil.

¹ Conservo en estas anotaciones la grafía con *k* para la voz “kaleidoscopio”.

Rafael de Zayas Enríquez lamentó profundamente que su amigo cercano Santiago Sierra abandonara las letras mexicanas y se dedicara con gran fervor a sus labores como prosélito del espiritismo kardeciano:

Chano se ha suicidado, respetemos su memoria[:] se ha avergonzado de sus elucubraciones poéticas; quería quemar la mano con que bosquejó la *Caza del tigre* [novela por entregas], vaciar el cerebro que soñó las flores de fuego, del cielo, de nieve, etc., etc. [serie de novelas cortas que apareció en el periódico *Violetas* en 1869], y sólo acepta sus controversias con *La Voz de México* y sus traducciones del hebreo, vía de la lengua francesa[,] su obra maestra, como literato, duerme aún en su cerebro. [...] Hoy no piensa sino en los espíritus más o menos perfeccionados, y su gran deseo es llegar a morirse, para tener el infable [sic] placer de derramar lágrimas de espíritu sobre su cadáver insepulto (Jamapa, 1874: 1).

El hermano menor de Justo Sierra no solo se ocupaba de la divulgación del espiritismo —calificado de religión científica por sus seguidores—, sino también de la difusión de las ciencias hegemónicas, como la física y la química, y del estado en que se encontraban en nuestro país. Desde muy joven, Chano fue atraído por las ciencias y siempre estuvo al tanto de las novedades y los avances científicos y tecnológicos en México, Estados Unidos y Europa.

Si bien no se formó como científico en *stricto sensu*, su interés lo condujo a la divulgación de las ciencias (antiguamente, vulgarización). Para él, la vulgarización no solo consistía en “la difusión de los rudimentos científicos, sino de todo lo que es susceptible de pasar al conocimiento de la masa general de la población culta, sin gran aparato de frases y palabras desconocidas, o de fórmulas y conceptos que solo los especialistas pueden comprender” (Sierra, 1877: 1).

Así, desde 1869 y hasta 1880, Sierra Méndez llevó a cabo su proyecto de vulgarización de las ciencias en las líneas de acción: literatura-ciencia, religión-ciencia y bibliohemerografía científica (venta, edición, traducción y creación de obras puestas en libros, periódicos y revistas). Estos vínculos fueron similares a los trabajados por Pedro Castera, según notamos en el artículo “Breves apuntes del progreso de un siglo”, de la investigadora Dulce María Adame (2019). Las diferencias entre ambos espíritas radicarían en que Chano Sierra escribió y publicó obras literarias y didácticas no solo para mujeres, sino también para la niñez mexicana (del mismo modo que lo había hecho recientemente el poblano José Joaquín Arriaga en *La Ciencia Recreativa*, 1873); asimismo, se le sumaría la labor como director e impresor de libros y revistas de asunto científico.

No debemos olvidar que la vena tecnocientífica provenía de la familia Méndez: Eleuterio, Vicente y Santiago, hermanos de la madre de Santiago e hijos del destacado político y gobernador de Yucatán, Santiago Méndez Ibarra, se desempeñaron como ingenieros. El más sobresaliente de ellos, Santiago Méndez Echazarreta —tras

haber concluido su educación en el extranjero y haber sido comisionado, en 1856, por el gobierno mexicano para visitar “los ferrocarriles más importantes de Inglaterra, Francia, Alemania y Austria” (Bonilla, 2009: 34)—, se involucró “en los primeros proyectos ferrocarrileros y en la primera propuesta formal de un ferrocarril para Yucatán” (Padilla, 2021: 12).

Por su parte, la nueva generación de los Méndez, Justo y Santiago, fue pionera en la divulgación de las teorías evolucionistas de Charles Darwin en México. En su libro *La polémica del darwinismo en México: siglo XIX*, el historiador Roberto Moreno de los Arcos adelantó que a Justo Sierra le pertenece “la cita expresa más antigua que tenemos a Darwin” (Moreno, 1989: 22), la cual fue puesta en el artículo periodístico “El espiritismo y El Liceo Hidalgo” el 2 de abril de 1875 en *El Federalista*. En este mismo diario, pero tres meses más tarde, su más querido hermano, Santiago, aludió —hasta donde he podido investigar— por primera vez al evolucionista inglés en el artículo “Darwinismo, positivismo y átomos pensantes”, que dedicó “al sabio filólogo y distinguido literato señor Francisco Pimentel” y que forma parte de “Kaleidoscopio”, serie de artículos divulgativos de la cual me ocuparé en las próximas líneas.

Finalmente, tras la separación del divulgador científico de la redacción de *El Federalista* hacia la segunda mitad de 1876, por causas personales y de incompatibilidad ideológica, en especial por diferencias políticas, Sierra también renunció a su trabajo como traductor de noticias extranjeras (en francés e inglés, predominantemente) en el *Diario Oficial*, cuyas funciones habían comenzado un año antes.

La columna

El 5 de septiembre de 1874 Santiago Sierra Méndez, detrás del seudónimo Chilam Balam, inició la publicación de “Kaleidoscopio”, columna dedicada al astrónomo mexicano Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889),² en la que se propuso, de acuerdo con las propias palabras del autor:

crear en el *Federalista* una sección especial, destinada exclusivamente a consignar los progresos de la ciencia, a hacer partícipes a nuestros lectores de todos los adelantos que el

² Considero importante mencionar que, a finales del mismo mes en que empezó la circulación de “Kaleidoscopio”, Francisco Díaz Covarrubias partió del puerto de Veracruz rumbo a Japón, en calidad de presidente de la Comisión Mexicana Astronómica, “para observar el tránsito del planeta Venus por el disco del sol el 8 de diciembre de 1874”, según reza el propio título de la obra que la Imprenta Poliglota de C. Ramiro y Ponce de León dio a la luz dos años después. Podemos encontrar también en la columna científica de Sierra comentarios, notas y avisos sobre esta expedición; por citar un solo ejemplo, véase Chilam Balam (1874c: 4-5).

mundo de la inteligencia recorre en los espacios de la vida intelectual, de ese inmenso movimiento, producido por todos los impulsos de la humanidad (Chilam Balam, 1874a: 1).

De periodicidad irregular y colocada por lo general en la primera página, la mencionada columna (autonombrada como crónica científica) tuvo un total de 26 entregas oficiales:³ desde el 5 de septiembre de 1874 hasta el 17 de agosto de 1875. No obstante, sería más conveniente considerar una cifra superior: 45, si tomamos en cuenta que no siempre los textos firmados, ora por Chilam Balam, ora por Santiago Sierra, colocaron al frente suyo el nombre explícito de la columna. Incluso, me atrevería a estimar un número más alto: 68, al proponer otra fecha de término: el 31 de mayo de 1876, día en que apareció, en la periódica de Alfredo Bablot, la última colaboración —con este mismo corte divulgativo— del autor de *Viajes por una oreja*.

El Federalista (1871-1878), en su edición noticiosa-política y en su primera etapa,⁴ fue un periódico dirigido por Manuel Payno y de circulación diaria, con excepción de los domingos; en su extensa lista de colaboradores se contaron las plumas de Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, Guillermo Prieto, José María Iglesias, Francisco Sosa, Antonio García Cubas, José Tomás de Cuéllar, Gertrudis Tenorio Zavala, Isabel Prieto de Landázuri, los hermanos Sierra Méndez, entre muchos otros.

El 1.º de octubre de 1871, ya en la segunda etapa del diario, el periodista, músico y compositor de origen francés Alfredo Bablot quedó al frente como editor propietario y redactor en jefe. Para ese momento, el nombre de Alfredo Bablot D’Olbreusse ya gozaba de popularidad. Tras haber llegado a la República Mexicana en 1849, comenzó su labor periodística: en compañía de René Masson, dirigió y redactó *El Daguerreotipo* (1850-1851); tiempo después, colaboró en *El Siglo Diez y Nueve*; a la par de la dirección de *El Federalista*, escribió en *La Nación* (1873-1874) “y con Ignacio Ramírez fundó y redactó *El Clamor Progresista* (D. F.), periódico que sostuvo la candidatura de Sebastián Lerdo de Tejada a la Presidencia de la República” (Ruiz y Márquez, 2014: 243).

Pese a que se anunciaba como un órgano sin compromisos políticos y como una tribuna mediadora, *El Federalista* fue “juarista en sus inicios, lerdista hasta el fin y

³ Por “oficiales” entiendo aquí aquellas entregas que casi siempre llevaron al frente tanto el título como la firma del seudónimo. Empero, como apunto más adelante, existen otras crónicas del autor campechano insertadas en el mismo periódico que bien pueden ser consideradas dentro del calificativo o de la etiqueta de “científicas” y que se publicaron desde finales del mes de agosto de 1875 hasta el último día de mayo de 1876.

⁴ *El Federalista* contó con su propia edición de contenido literario, que comenzó a circular los domingos del mes de enero de 1872 y culminó a mediados de 1877. De entre sus páginas, solo conozco una publicación de Santiago Sierra bajo el seudónimo de Chilam-Balam: “Michelet” (t. VII, núm. 13, 11 de octubre de 1874, pp. 151-155).

antiporfirista en su última etapa” (Riva Palacio, 2003: 305). Para sus últimos años (1876-1878), incluyó entre sus páginas chistes, bromas y ataques al régimen de Díaz y decretos de Lerdo de Tejada (Riva Palacio, 2003: 306).

Ante este clima prolerdista, los nuevos seguidores del Héroe del Dos de Abril, Chano y Justo, y los escritores Francisco G. Cosmes y Francisco Sosa, decidieron separarse de este diario el 15 de julio de 1876. Sus intereses e ideales proporfiristas se verían reflejados poco tiempo después en los programas de sus periódicos *La Época* (1877) y *La Libertad* (1878-1884): “Paz, Justicia y Trabajo” y “Orden y Progreso”.

Aunque las diferencias políticas con su propietario le hayan costado su salida de *El Federalista*, Chano Sierra intentó mantener en todo momento un único asunto de interés científico; el mismo interés y tono formal que caracterizaron la columna “Kaleidoscopio” durante dos años. Así, sus textos puestos entre las páginas de *El Federalista* desde el mes de septiembre de 1874 hasta mayo de 1876 tuvieron la factura de ser artículos de divulgación científica; precisamente de dar cuenta de los avances o adelantos tecnocientíficos, de reconocer el trabajo de los científicos mexicanos, de redactar semblanzas de científicos extranjeros, de hablar en torno a las supuestas relaciones entre materialismo, positivismo, darwinismo, ciencia y espiritismo, de informar acerca de institutos nacionales, como el Observatorio Nacional, y de solicitar, finalmente, al gobierno en turno fondos monetarios y de infraestructura para el crecimiento de la ciencia en el México decimonónico.

Cabe especificar que el nombre de las crónicas científicas ya había sido utilizado por su autor desde algunos años atrás (1871-1872) para designar su serie breve de retratos o semblanzas y relatos que se incluyó en *El Domingo. Semanario de las Familias*. Estas muestras literarias y de historia fueron pensadas para un público femenino a modo de “juguete curioso”, como se autonombró y cuyo título, “caleidoscopio”, remite, claro está, al artefacto tubular y de efecto óptico formado por espejos y láminas, que genera imágenes coloridas, y cuya versión moderna de 1817 se la debemos al físico de origen escocés David Brewster.

De igual modo, recordemos que el alias de Chilam Balam ya había sido usado por el columnista Santiago, entre 1874 y 1875, en otros materiales hemerográficos noticiosos, como *El Minero Mexicano*, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Porvenir*.⁵ En estos se reprodujeron algunos textos de divulgación puestos por primera vez entre las páginas de *El Federalista* —pienso, por ejemplo, en dos de *El Siglo Diez y Nueve* (“Michelet”,

⁵ En 1872 comenzó a utilizar este alias para redactar y sacar a la luz textos ajenos al propio campo de las ciencias o de factura híbrida en el periódico *El Federalista*; como casos representativos anoto los siguientes tres: “Recuerdos de ayer. Las posadas” (4 de enero de 1872); “Viajes a mi tintero” (3 de febrero de 1874), prosa cuya combinación de géneros recae entre la mezcla de textos literarios o de ficción y no ficcionales; y, por último, “La madre, la niña y la mariposa” (17 de febrero de 1874), crítica al poema homónimo de José Joaquín Terrazas.

aparecido en marzo de 1874, y “El cometa [Encke]”, visto y comentado por el astrónomo Francisco Díaz Covarrubias, con fecha del 9 de julio de aquel mismo año—. En otras ocasiones sucedió lo contrario: primero se insertaron en alguno de aquel trío y luego se copiaron para *El Federalista*; únicamente como ejemplo ilustrativo menciono el artículo intitulado “Las industrias materiales”, dado a conocer por primera vez en *El Minero Mexicano* a finales de julio de 1875.

Es probable que la elección del seudónimo Chilam Balam se deba al interés utópico de su ortónimo por reunir en una obra sintética —y a usanza de los nueve volúmenes del Chilam Balam— los conocimientos de diversos campos del saber humano para vulgarizarlos, para hacerlos accesibles al pueblo, al común de la gente: desde el carácter profético de la religión hasta cuestiones relacionadas con la cremación de los cuerpos y las mejoras materiales del territorio nacional.

Visto desde su intención comunicativa, el alias Chilam Balam también evoca las varias propuestas de su etimología: el brujo, el que es boca, el sacerdote, incluso el propio dios jaguar; asimismo, estas se interconectan con el divulgador y con el espírita Sierra Méndez que, desde las planchas de *El Federalista*, reflexionaba en torno a diversos temas sumamente importantes relacionados con la instrucción pública de nuestro país; aquí sus propias palabras:

la ciencia necesita en México de dos poderosos estímulos: la formación de libros de texto por los profesores de las escuelas, relegando los extranjeros al rango de obras de consulta; y que el Estado subvencione con mayor generosidad los gabinetes y laboratorios, aumentando en lo posible y paulatinamente el sueldo de aquellos catedráticos que más renombre alcancen por sus invenciones y descubrimientos (Sierra, 1875a: 1).

El texto “Observatorios”, que también forma parte de la columna en cuestión, señala el apremio y los beneficios de construir un observatorio nacional en nuestro país. Entre los puntos a favor que enumera el articulista se cuentan la ubicación geográfica (altura) de la Ciudad de México; específicamente, Chapultepec, en cuya cumbre existía una construcción que podría utilizarse para establecer una “oficina astronómica, la biblioteca, los laboratorios especiales, la habitación del director y de dos ayudantes, y hasta un anfiteatro de regulares dimensiones para una cátedra dominical de astronomía” (Sierra, 1875b: 1).⁶

En dicha propuesta se aclara que la erección de un observatorio no solo contribuiría al avance en los estudios astronómicos, sino que también se desarrollarían a la par otras disciplinas, primordialmente, la meteorología y el magnetismo terrestre

⁶ La construcción aludida era la antigua sede del Observatorio Astronómico, cuyo instrumental y equipo se encontraban en total deterioro, de acuerdo con la propia revisión que hizo Díaz Covarrubias hacia finales de la década de los sesenta del siglo antepasado.

(hoy día geomagnetismo). De estas se subrayan varias ventajas, pero en particular su función de pronosticar —profetizar para el léxico de la época— fenómenos naturales, tales como: “las tempestades, las lluvias, el calor, el frío, y cuantos cambios meteorológicos afectan a la agricultura y a la navegación” (Sierra, 1875b: 1).⁷

La necesidad de levantar un observatorio nacional surgió, además, ante la insuficiencia e ineficacia de otros observatorios, como el de la “Escuela de Minas, que no funciona; [el] de la Preparatoria, muy rudimentario; [y el] meteorológico de la Agricultura, muy bueno pero muy pequeño” (Sierra, 1875b: 1). Frente a esta rápida revisión, el articulista dirigió sus palabras a la audiencia política, la cual empezaría, al poco tiempo, a ver con buenos ojos las ventajas de la meteorología moderna: “señalamos este proyecto a la atención de nuestros legisladores y del Poder Ejecutivo, que tanto y tan noble empeño ha demostrado siempre en proteger a la ciencia mexicana” (Sierra, 1875b: 1).⁸

Propuesta de edición: el método y la metodología

Para Alberto Blecua, la crítica textual “es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor” (Blecua, 2001: 18-19). Debido a su naturaleza artística, la crítica textual dejó de ser únicamente un método riguroso que, como tal, se conforma a base de una serie de pasos a seguir. El artista, es decir el editor, tiene que ser un individuo capaz de solucionar problemas muy específicos; también debe ser un sujeto perspicaz, pero cauteloso a la vez, para que pueda distinguir entre los errores propios del autor de una obra y las erratas de copistas o cajistas, según sea el caso; asimismo, está obligado a valerse de sus conocimientos como investigador y lingüista y auxiliarse de otras disciplinas, a saber: historia, geografía, economía, política, etcétera. Es, *grosso modo*, un hombre orquesta.

Por su parte, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz conciben la crítica textual como:

aquella disciplina que rescata, depura y fija, es decir, que establece la autenticidad de los textos; los preserva de los desgastes materiales a los que están expuestos; los salva del olvido, de los cambios, de las alteraciones o de las mutilaciones que sufren a lo largo del tiempo,

⁷ Dos años después, en 1877, Sierra habría de destacar nuevamente la “utilidad práctica inmediata” de la meteorología para la agricultura y la navegación. Véase su texto “Las ciencias, las artes y la industria” (Sierra, 1877).

⁸ Afirmando que al poco tiempo porque, gracias a la iniciativa de Vicente Riva Palacio, entonces secretario de Fomento, en febrero de 1877 se creó el Observatorio Meteorológico Central, el cual estuvo primero ubicado en la azotea del Palacio Nacional y, posteriormente, fue trasladado al Castillo de Chapultepec, en 1878.

preparándolos para una crítica eficaz, certera y provechosa, que, por medio de la hermenéutica, conduzca a una cabal interpretación e intelección de un entramado cultural específico (Clark y Zavala, 2009: 80-81).

Al valorar y analizar cada uno de los elementos mencionados en las definiciones, podemos calificar a la edición crítica como sinónimo de fijación y fidelidad —hasta donde estas dos palabras puedan extenderse— de una obra literaria, dramática, histórica, filosófica y lingüística. Este tipo de edición sigue una metodología con criterios serios y rigurosos, cuyo principal objetivo es fijar un texto lo más fiel posible al arquetipo del autor. Cada obra propuesta para editar tiene sus propias características y referencias, por lo que el artista, o editor, tiene que valerse de una gran cantidad de recursos tanto de su área académica como de otras disciplinas, según se indicó ya, para llevar a cabo esta labor filológica.

Los teóricos suelen dividir en dos etapas la edición crítica: *recensio*, que es el “análisis de las variantes de todos los testimonios y la filiación de éstos”, y *constitutio textus*, que es la “fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores” (Bleuca, 2001: 33). Al final de esta segunda etapa, aparece el *apparatus criticus*, que es una de las mayores aportaciones del editor, pues involucra parte del trabajo hecho en la *recensio* al agregar las notas de variantes —las cuales ayudan a que, en vez de que se repita el texto secuencialmente, solo se incluyan las diferencias entre estos— y notas generales, que auxilian al lector para la buena comprensión del texto y del entorno sociocultural, que muchas veces se pierde debido a la distancia temporal o a la especialización de la obra.

Ana Elena Díaz Alejo, en su *Manual de edición crítica de textos literarios*, presentó una taxonomía de notas a pie de página, la cual contempla desde las tradicionales y generales notas biográficas y bibliográficas hasta las más específicas, como las notas léxicas (véase Díaz, 2003: 44-48); amén, claro está, de las notas de variantes que revelan información importante sobre los procesos de escritura y redacción de la obra ahora editada críticamente.

Vale la pena señalar que los teóricos poco han delimitado los métodos ecdóticos específicos para el rescate de textos decimonónicos y contemporáneos; por ello, la tarea del editor de obras de tal periodo consiste en adaptar la teoría existente a sus necesidades o requerimientos.⁹ Por ejemplo, en la mayoría de los casos de la literatura mexicana de la antepasada centuria no se cuenta con el testimonio original —el ma-

⁹ Además del ya citado *Manual* de Ana Elena Díaz, que aborda los problemas para editar obras decimonónicas, véase el libro *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX* (Higashi, 2013). En mi propuesta de edición crítica de la comedia *A ninguna de las tres* (1844), de Fernando Calderón, me ocupé de las vicisitudes para editar críticamente obras dramáticas decimonónicas (véase Rico, 2014: 36-50).

nuscrito —, sino con textos impresos, la mayoría de naturaleza hemerográfica. Los autores generalmente daban la primera versión de su obra a la prensa, pues subsistían a través de ella, y, más tarde, la reeditaban introduciendo, muchas veces, diversos cambios, ya fuera en los mismos periódicos o en antologías preparadas por ellos mismos.

Como ha podido observarse, buena parte de los textos que componen la columna en cuestión fueron publicados originalmente en *El Federalista*, solo unos cuantos se reprodujeron o se incluyeron antes y después por el propio Sierra Méndez en revistas y periódicos suyos y ajenos. A partir de esto, podríamos pensar en una edición crítica de “Kaleidoscopio” cuyo corpus base fuera la periódica de Alfredo Bablot (primer momento de la fase *recensio*);¹⁰ con apoyo en las otras fuentes apuntadas en el “Catálogo Sierra Méndez” para el cotejo y posible lectura de variantes (segundo momento de la fase *recensio*);¹¹ con una transcripción modernizada o actualizada en la ortografía (acentuación, puntuación, usos de las mayúsculas y minúsculas, voces extranjeras y tecnicismos o voces especializadas, por citar solo algunos ejemplos; fase *constitutio textus*); con notas de localización y de reproducción de cada entrega, y con anotaciones que intenten esclarecer, principalmente, referencias y términos científicos (continuación del *apparatus criticus*), amén de un índice especializado y de un estudio preliminar que reflexione en torno a la labor de divulgador de Santiago Sierra y que ayude a contextualizar la situación de la ciencia en el México de entonces, por ejemplo, sobre: el positivismo y el materialismo, las aportaciones del naturalista francés Adolphe Théodore Brongniart y del físico inglés Charles Wheatstone, la creación del Observatorio Nacional, la historia del Museo de Historia Natural, la elaboración de libros de texto a cargo de profesores mexicanos, la propuesta para fundar la Asociación Mexicana del Progreso Científico, el panorama de las bibliotecas de la Ciudad de México, la importancia de la meteorología para la navegación, los fenómenos astronómicos, en fin, todas aquellas “fases del progreso humano, cuya fiebre salvadora tarda tanto en llegar hasta nosotros” (Chilam Balam, 1874b: 1), al decir del propio Sierra Méndez.

A modo de conclusión

Santiago Sierra Méndez no solo se limitó, a diferencia de algunos contemporáneos suyos, a utilizar la literatura como conducto para divulgar la ciencia en nuestro país,

¹⁰ El Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México y la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, ambas ubicadas en la Ciudad de México, resguardan ejemplares de este periódico. En la Hemeroteca Nacional Digital de México únicamente está disponible el primer año.

¹¹ Me refiero, en específico, a los periódicos, diarios y revistas: *El Mundo Científico*, *El Distrito Federal*, *La Ilustración Espírita*, *La Luz en México*, *El Porvenir*, *El Minero*, *El Siglo Diez y Nueve*, el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, y la edición literaria de *El Federalista*. Para la consulta completa de dicho catálogo, remito a mi tesis de maestría (Rico, 2019).

sino que formuló un proyecto que, con el paso de los años, se volvió más ambicioso, al grado de distanciarse de la escritura de obras literarias, con el propósito de fundar una imprenta, una revista especializada en ciencias y dar a conocer continuamente los avances tecnocientíficos extranjeros en la prensa mexicana capitalina.

En su columna intitulada “Kaleidoscopio”, además de anunciar y revisar críticamente el desarrollo de las disciplinas científicas en Europa y los Estados Unidos, expuso sus propias ideas acerca del estado en que se encontraban las ciencias en nuestro país; solicitó apoyo económico y de infraestructura para ellas al gobierno en turno; propuso instituciones, programas y proyectos, como la Asociación Mexicana del Progreso Científico; recordó en semblanzas y necrologías las contribuciones de ilustres científicos, como los geólogos Jean-Baptiste Élie de Beaumont y Charles Lyell, y comentó y cuestionó, en tórridas discusiones, los postulados del materialismo desde su bandera espírita.

Estas actividades lo acercaron aún más a la ciencia y a su difusión, al grado de alejarlo completamente de la literatura. Asimismo, su cargo como diplomático en Chile terminó por silenciar todo acto creativo. Santiago Sierra Méndez había encontrado en los textos de carácter informativo, en los artículos de opinión, en las traducciones y en las discusiones acaloradas con religiosos un terreno fértil para desarrollar la visión que tenía del mundo más moderno, aquel que crecía velozmente en Europa y los Estados Unidos y que, cual juguete caleidoscopio, posibilitaba la creación de una extensa variedad de combinaciones y de perspectivas en torno al pensamiento humano.

Bibliografía

ADAME GONZÁLEZ, Dulce María

“Breves apuntes del progreso de un siglo: los artículos de divulgación científica de Pedro Castera (1873, 1881-1882)”, en *Bibliographica*, volumen 2, número 1 (2019), 71-102. Consultado en: <<https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2019.1.22>> [20/10/2023].

BLECUA, Alberto

Manual de crítica textual. Madrid: Castalia, 2001.

BONILLA GALINDO, Isabel

“Un ingeniero mexicano. La obra de Santiago Méndez”, en *Mirada Ferroviaria*, 3.^a época, número 7 (enero-abril de 2009), 30-40. Consultado en: <https://www.miradaferroviaria.mx/wp-content/uploads/2022/10/mf_07.pdf> [15/09/2022].

CHILAM BALAM [Santiago Sierra]

“Kaleidoscopio. Al eminente astrónomo don Francisco Díaz Covarrubias. Homenaje a las ciencias naturales”, en *El Federalista*, tomo V, número 1279 (5 de septiembre de 1874a), 1.

“Kaleidoscopio. Crónica científica. I”, en *El Federalista*, tomo V, número 1331 (14 de noviembre de 1874b), 1.

“Kaleidoscopio. Una fiesta en el cielo. La comisión mexicana”, en *El Federalista*, tomo V, número 1347 (8 de diciembre de 1874c), 4-5.

CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura ZAVALA DÍAZ

“Acerca de la edición crítica de las obras de José Tomás de Cuéllar. Generación de infraestructura”, en B. Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (editores). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas/El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 79-91.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena

Manual de edición crítica de textos literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2003 (Manuales Didácticos, 10).

HIGASHI, Alejandro

Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2013 (Resurrectio III. Instrumenta Filológica, 2).

JAMAPA [Rafael de Zayas Enríquez]

“Los hombres del *Federalista*. Santiago Sierra”, en *El Eco de Ambos Mundos*, año V, número 493 (11 de agosto de 1874), 1.

MORENO, Roberto

La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX. Testimonios. 2.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989 (Serie de Historia de la Ciencia y la Tecnología, 1).

PADILLA, Paris

“Los preámbulos de la expansión ferrocarrilera en Yucatán: actores y factores del atraso”, en *Mirada Ferroviaria*, año 14, número 41 (enero-abril de 2021), 7-18. Consultado en: <https://www.miradaferroviaria.mx/wp-content/uploads/2022/07/mf_41_01_estaciones.pdf> [16/09/2022].

PAZ, Rafael

“Un género en sí mismos: los Chilam Balam, textos colectivos de mayas para mayas”. Entrevista a Florencia Scandar, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en *Gaceta UNAM* (15 de octubre de 2021). Consultada en: <<https://www.gaceta.unam.mx/un-genero-en-si-mismos-los-chilam-balam-textos-colectivos-de-mayas-para-mayas/>> [14/02/2023].

RICO ALONSO, Jonathan Gustavo

“Estudio y edición crítica de *A ninguna de las tres* (1844), de Fernando Calderón”. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2014.

“Rescate, estudio y edición crítica de *Viajes por una oreja* (1869), de Santiago Sierra”. Tesis de maestría. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2019.

RIVA PALACIO, Mariana

“*El Federalista. Política, hacienda, economía política, instrucción pública, jurisprudencia, geografía, estadística, colonización, mejoras materiales, mineralogía, arqueología, medicina, agricultura, industria, comercio, literatura, ciencias, bellas artes, música, teatros, amenidades, costumbres, modas*”, en Guadalupe Curiel y Miguel Ángel Castro (coordinación y asesoría). *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional de México. Parte 1*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2003, 303-309 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio MÁRQUEZ ACEVEDO

Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000 [disponible en formato CD, 2014].

SIERRA, Santiago

“El ‘Federalista’ [Editorial]”, en *El Federalista*, tomo V [*sic* VI], número 1526 (3 de septiembre de 1875a), 1.

“El ‘Federalista’ [Editorial]. Observatorios”, en *El Federalista*, tomo VI, número 1598 (17 de diciembre de 1875b), 1.

“Las ciencias, las artes y la industria”, en *El Mundo Científico*, tomo I, número 1 (2 de junio de 1877), 1.



RESEÑAS

MARINA GARONE GRAVIER (coordinadora). *Un hilo de tinta recorre América Latina. Contribuciones para una historia del libro y la edición regional*. Villa María: EDUVIM, 2022. 328 pp.

Si bien en América Latina muchos de los grandes proyectos editoriales fueron concebidos en una escala continental, en el campo de los estudios de la historia del libro y la edición las fronteras nacionales siempre resultaron más difíciles de sortear.

Por tal razón, uno de los méritos más destacados de este libro consiste en avanzar más allá de los límites de las naciones y proponer un campo de estudio en una escala latinoamericana. Su origen debe buscarse en el seminario de posgrado que la doctora Marina Garone ha dictado desde hace algunos años en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el que ha abordado temas de historia e historiografía del libro y la edición en México y América Latina y ha ofrecido a sus estudiantes un panorama de la cultura del libro y la lectura regional, así como también una aproximación a ese campo de estudios desde una perspectiva interdisciplinaria, que incluye la historia, el arte, la tecnología, el diseño, la comunicación, la bibliografía y la producción editorial. La propuesta académica se vio enriquecida en el año 2021, cuando, de los encuentros semanales del seminario, fueron invitados a participar de manera virtual profesores, investigadores y editores de diversos países, quienes compartieron durante un semestre sus agendas de trabajo con los estudiantes del seminario. A lo largo de las clases se desarrolló un conjunto de temas que incluyó enfoques históricos, análisis de la cultura visual y material del libro y perspectivas comunicativas y de diseño.

Este libro es uno de los resultados de ese fructífero encuentro. Se compone de quince contribuciones organizadas en cuatro grandes partes, introducidas por un ensayo panorámico —a cargo de la coordinadora del volumen— que enlaza los capítulos individuales.

La primera parte se titula “Historias del libro, la imprenta y la tipografía antigua en América Latina: México, Argentina, Colombia, Brasil, Chile y Uruguay (siglos XVI-XVIII)”. Incluye seis trabajos que se corresponden cronológicamente con los periodos de la Conquista y la Colonia. En ellos, se abordan los procesos de indianización del alfabeto; el estudio de la instalación de la imprenta de los jesuitas en el Colegio de Monserrat de Córdoba, Argentina, a mediados del siglo XVIII y los orígenes del diseño gráfico en esa ciudad; la llegada de la imprenta a Colombia en ese mismo siglo y la circulación de impresos políticos, religiosos y económicos en este país; un panorama histórico sobre el libro y la imprenta en el Brasil colonial; un estudio referente a la situación de la imprenta en Chile, desde la Conquista hasta los años de la Independencia; y una colaboración acerca de los orígenes de la imprenta en Venezuela. Incluir las épocas de la Conquista y la Colonia en un panorama histórico de los estudios del

libro y la edición es uno de los aciertos del volumen. En primer lugar, porque durante los largos siglos de esos dos periodos circularon en los centros culturales, políticos y administrativos innumerables impresos de todo tipo. Esta circulación de impresos, como objeto, es tironeada entre el campo de los estudios del libro y la edición y los estudios coloniales, la historia política y la historia de las ideas. Pero también porque el momento de la Colonia —anterior a los estados nacionales— ofrece un terreno más o menos uniforme para las investigaciones en escala regional.

La segunda parte del libro se titula “Revoluciones tecnológicas al servicio de la producción editorial (siglo XIX)” y está conformada por tres artículos: el primero de ellos es un registro de los talleres tipográficos que funcionaron en Uruguay durante el siglo antepasado. El siguiente texto detalla las características generales de la tecnología de impresión en el periodo de la Primera Revolución Industrial. Cierra este apartado una reconstrucción de la circulación de las imágenes en los impresos mexicanos decimonónicos. Este trabajo ofrece una reflexión original sobre el uso de las tecnologías, el discurso de la modernidad y la formación de los Estados-nación a partir del análisis de la circulación de los impresos con imágenes de diferente tipo que ejercían un enorme influjo en los modos de leer de las nuevas audiencias.

La tercera parte, “Temas y problemas de la edición latinoamericana del siglo XX”, consiste en tres trabajos. El primero de ellos es un panorama histórico de las transformaciones tecnológicas, comerciales, empresariales y políticas del mundo del libro y la edición mexicano durante el siglo XX. El siguiente analiza las prácticas editoriales en el campo del arte y las publicaciones de artista; mientras que el último de la sección presenta un estudio de las editoriales cartoneras en relación con la revalorización del trabajo artesanal y comunitario de la región.

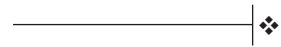
La última parte de la compilación, titulada “Perspectivas contemporáneas de las historias del libro y la edición en América Latina: tres casos”, incluye tres ensayos historiográficos sobre el campo de estudio de la historia del libro y la edición. El primero de ellos traza un panorama de la disciplina en Brasil. El siguiente aborda el caso de las sucesivas ediciones de la narración de la cautiva Lucía Miranda para reconstruir una historia de la edición, el libro y la lectura en Argentina. Finalmente, el artículo que concluye esta compilación es una exposición de la evolución de los estudios dedicados a la historia del libro en Colombia, desde los primeros trabajos de tipo bibliográfico a los nuevos enfoques interdisciplinarios de la historia cultural.

La escena que dio origen a esta publicación, es decir, un seminario con invitados internacionales, dejó su huella, sobre todo, en el carácter coral del trabajo. Una gran diversidad de voces provenientes no solamente de numerosos países de América Latina, en un recorrido que va de México al Cono Sur, pasando por Brasil, sino también de diferentes ámbitos disciplinares, como el diseño, la historia del arte, la bibliotecología, la historia cultural, entre otros, da lugar al desarrollo de los tópicos, nudos y

problemas de una historia del libro y la edición latinoamericana. En contraste, la fuerte ambición de alcanzar los confines tanto de la región como del campo de estudio dota a este libro de una incuestionable unidad. Así, el hilo de tinta que recorre América Latina no solo se desplaza en el espacio, sino también en el tiempo, hasta llegar a los rincones más remotos de la Conquista. En uno de esos rincones, Marina Garone descubre cómo los indígenas americanos pudieron apropiarse de la cultura alfabética y los formatos del libro europeo para escribir y transmitir sus propias historias. Como dijimos, también expande los límites de la disciplina, incorporando la perspectiva que ofrece el diseño visual para reconstruir una historia de la vida material de los libros y sus artífices.

En suma, este libro coordinado por Marina Garone, gestado en la Ciudad de México y que vio la luz en Villa María, Córdoba, es un importante eslabón en la cadena que se va forjando a lo largo de América Latina para contar con una historia del libro y la lectura de la región.

Fabio Esposito
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Argentina
ID: <https://orcid.org/0009-0004-3108-7951>
fabioesposito09@gmail.com



HILARIÓN FRÍAS Y SOTO. *Obras I. Los mexicanos pintados por sí mismos. Álbum fotográfico. Otras prosas. Poesía*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Yliana Rodríguez González. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2023 (Resurrectio I. Edición crítica, 8). CLXVII+295 pp.

Hablar sobre un autor como Hilarión Frías y Soto, cuya actividad escrituraria se desplegó durante los convulsos años en los que la nación se encontraba ávida de identidad, de estabilidad y de paz, supone recorrer la vida y la obra de un hombre signado por la necesidad de pensar en el porvenir de un país que se encontraba levantando sus cimientos entre el caos y la incertidumbre. Escritor, periodista, político y médico, liberal polémico —a causa de sus participaciones durante algunos periodos de administración conservadora—,¹ heredero de los preceptos de la Academia de Letrán y miembro importante del Liceo Hidalgo, Frías y Soto se dedicó a representar los retratos del México en el que vivió, así como a configurar las proyecciones del país que anhelaba.

La producción escrita de “Safir”, “El Portero del Liceo Hidalgo”, “Manlio” o “Belitre”, principales seudónimos del autor, fue amplia; no solo publicó un vasto repertorio de textos de costumbres y compilaciones de tipos sociales, sino que incurrió en géneros como la crónica, la poesía, así como en la novela, entre las que destacan títulos como *Vulcano* o *El Hijo del Estado*. Su actividad política, por supuesto, tampoco resultó exigua. Según apunta Beatriz Lucía Cano, el escritor queretano desempeñó diversos cargos públicos, como secretario de Gobierno, diputado y regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México; sin embargo, en opinión de la estudiosa, el papel más relevante en la carrera de este hombre de letras fue como legislador, debido, principalmente, a su controvertida iniciativa de impulsar la ley del divorcio (1868) y a sus participaciones dentro del Gran Jurado, “instancia del Congreso que se encargaba de juzgar a los gobernadores que habían sobrepasado sus funciones”.²

Si bien Hilarión Frías y Soto transitó por la sociedad decimonónica como una figura un tanto controversial, su constante presencia, ya fuera en el campo literario, ya en el político, permite afirmar que su voz era conocida y reconocida en la esfera pública del México de aquel tiempo. Desafortunadamente, lo cierto es que, en la ac-

¹ A propósito de este controversial actuar del escritor, Beatriz Lucía Cano apunta que “un rasgo que caracterizó a Hilarión Frías y Soto fue el no asumir la defensa de la política pública [...] esto le acarrió ser denominado como alguien ‘arribista’ que buscaba acomodarse a las circunstancias políticas del momento. Pese a sus bandazos políticos, Hilarión siempre fue un defensor del liberalismo” (B. L. Cano, “Andanzas de un liberal queretano: Hilarión Frías y Soto”, en *Historias*, número 86, 2013, 79).

² B. L. Cano, “Andanzas de un liberal...”, 78.

tualidad, su obra ha pasado casi inadvertida, a excepción de algunos pocos trabajos que se han dedicado a estudiarla. Investigadores como Carlos Mauricio Núñez Roa atribuyen esta falta de atención hacia la producción escrita de Frías a su inaccesibilidad, “pues por mucho tiempo permaneció olvidada en las páginas de los periódicos donde apareció por primera vez”.³ Por su parte, Beatriz Lucía Cano considera que tal desinterés se debe a que este compartió “época con personalidades descomunales, tanto políticas como intelectuales”, hecho que lo relegó a “figurar de manera secundaria”.⁴

Fue precisamente aquella amenaza de olvido crítico y editorial la que propició la elaboración del proyecto *Obras*, coordinado por miembros del Seminario de Edición Crítica de Textos, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicha empresa editorial representa un extenso trabajo de recuperación, catalogación y edición de la obra de Frías y Soto, cuyo objetivo principal, de acuerdo con Yliana Rodríguez, radica en “reinstaurar un ‘diálogo’ con las ideas y las creaciones de este pensador y escritor, quien, con el fusil y la pluma, luchó por la construcción de un México laico y liberal” (x).

Con ese firme propósito de sacar a Hilarión Frías y Soto del limbo crítico-editorial en el que ha oscilado durante muchas décadas, Yliana Rodríguez González inaugura el proyecto dedicado a este autor con la publicación de *Obras I*, entrega que otorga al público lector una recopilación de materiales pertenecientes a diferentes facetas, momentos y géneros de la producción de Frías, a partir de una rigurosa labor ecdótica que aspira a preservar y transmitir el “mensaje contenido” en el corpus seleccionado. De este modo, los textos que integran *Obras I* se encuentran distribuidos en cuatro secciones: la primera, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, reúne los textos con los que el autor colaboró en dicha obra (editada en 1854), acompañados, por supuesto, de su correspondiente litografía; la segunda, *Álbum fotográfico*, presenta los veinte cuadros que configuran la colección homónima de tipos sociales, publicada en 1868; la tercera, titulada *Otras prosas*, se compone de “La plazuela de Santo Domingo”, crónica urbana incluida en *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* en el año 1855, y del relato “Un hombre feo. Memorias de un loco”, difundido en el *Libre Sufragio* en 1880; la cuarta y última parte, *Poesía*, está constituida por 16 poemas aparecidos entre 1850 y 1895.

Respecto a los criterios de la edición, Yliana Rodríguez señala que se tomaron como base los primeros testimonios de cada muestra; asimismo, advierte que se modernizaron y regularizaron los signos de puntuación y de acentuación; de igual forma,

³ Carlos Mauricio Núñez Roa, “Edición crítica de *Vulcano*, de Hilarión Frías y Soto”. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, v.

⁴ B. L. Cano, “Andanzas de un liberal...”, 73.

se solucionaron problemas ortográficos y prosódicos. Los textos aparecen acompañados, además, de un extenso cuerpo de notas generales que, según apunta la investigadora, tienen la finalidad de “allanar dificultades al lector y beneficiar su apreciación de la obra” (xvi). En ese sentido, es importante mencionar la ardua tarea a la que se enfrentó este proyecto al editar textos que aparecieron en obras colectivas. En palabras de Rodríguez González,

tanto los textos pertenecientes a *Los mexicanos* como el que apareció en *México y sus alrededores* pertenecen a obras colectivas concebidas como unidades. En los dos casos, se trata de volúmenes que aparecieron publicados por entregas y que, como se explica en el estudio preliminar, aprovechan los recursos de este sistema de producción y distribución, y favorecen sus prácticas lectoras. [...] La decisión de editar estos textos separados de la obra de la que forman parte, y que les otorga sentido de conjunto, los despoja del contexto de publicación y lectura primarios. Se ha procurado, sin embargo, recuperar algo de ese sentido esencial tanto en las noticias de publicación y circulación, que se brindan en el estudio introductorio, como en las notas que acompañan las piezas (xv).

El trabajo ecdótico de Rodríguez González demuestra una exhaustiva atención a los detalles que, sin lugar a duda, contribuye a lograr una lectura profunda de la obra recabada en el libro, pues proporciona al público las herramientas esenciales para acercarse satisfactoriamente al proyecto creador del escritor. Al respecto, cabe destacar, además, el valioso “Estudio preliminar” del volumen, en el cual la editora realiza un necesario marco contextual en el que se produjo la prosa y la poesía de Frías y Soto. Más aún, elabora un meticuloso análisis del panorama cultural en el que desarrolló su actividad creativa; es decir, el “Estudio” indaga en cuestiones relativas tanto a la materialidad de los textos y al sistema editorial de la época como a las tendencias dominantes en el campo literario de mediados de siglo.

Así, de manera brillante y sumamente clara, el “Estudio preliminar” aborda, en la unidad destinada a *Los mexicanos*, algunos aspectos estructurales y temáticos de los cuadros costumbristas; uno de ellos, por ejemplo, es la relación entre la litografía y la letra. Por una parte, me interesa, además, subrayar el análisis de Rodríguez González en torno a las interacciones de la dupla “sujeto observador-sujeto observado” en los registros de costumbres, en particular en los de Frías y Soto, dinámica que implica una superioridad del narrador ante el individuo “pintado” y supone que “el autor se muestr[e] como el encargado de guiar [a los tipos] por la senda de la civilización” (lxxxvii). Por otra parte, en cuanto a la relación entre la pintura y la fotografía, a propósito del *Álbum Fotográfico*, la investigadora analiza las alteraciones provocadas por la nueva tecnología fotográfica en los procesos de escritura mexicanos, debido a que posibilitó a los creadores del siglo incorporar en sus textos la visión de la cámara “para fijar lo que [parecía] escapar de su mirada” (xcix), esto con la finalidad de seguir con-

tribuyendo a la construcción de la patria mediante instantáneas que, en su brevedad y carencia de referentes gráficos, dotaban a los autores de un mayor control sobre los tipos retratados. Respecto al apartado dedicado a *Obras prosas*, Yliana Rodríguez expone la versatilidad de la pluma de Frías; asimismo, explora el estilo de la muestra cronística “La plazuela de Santo Domingo” y los factores comerciales asociados a *México y sus alrededores*. Del relato “Un hombre feo. Memorias de un loco”, la autora enfoca sus reflexiones en la perspectiva que toma el queretano sobre la locura y la fealdad. Por último, en lo concerniente a la poesía, el “Estudio” se centra no solo en desarrollar un recorrido por las etapas de la poética de Hilarión, sino también en examinar la recepción de estos textos en el público decimonónico.

Indiscutiblemente, el cuidado y empeño de Yliana Rodríguez González al realizar esta edición es evidente. Por medio de una labor ecdótica rigurosa y sistemática, *Obras I* brinda al lector la posibilidad de apreciar la crítica aguda y la mirada humorística de Hilarión Frías y Soto, al tiempo que se adentra en los parajes del México de medio siglo.

En conclusión, no cabe duda de que esta entrega cumple con sus objetivos, ya que representa un gran sustento para afirmar que por ningún motivo Frías y Soto puede ser relegado como un miembro secundario de la esfera pública de su época. A su vez, corrobora la necesidad de repensar un canon contemporáneo que, sesgado por los prejuicios de la crítica de la pasada centuria, ha restringido el reconocimiento de las letras decimonónicas a un grupo cerrado, como bien señala Yliana Rodríguez González en su “Advertencia editorial” (vii). Así pues, esta edición constituye un referente indispensable para los lectores que busquen aproximarse a los textos del autor queretano. Solo queda esperar, ya con la vena de la curiosidad abierta, los siguientes volúmenes de sus obras que, con seguridad, revelarán al público otra faceta de Hilarión Frías y Soto.

Paulina Abril Chávez Muñoz
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras, México
paulinaabrilc@gmail.com



YVAN LECLERC y JEAN-YVES MOLLIER. *Gustave Flaubert et Michel Lévy. Un couple explosif*. Paris: Calmann Lévy, 2021 [libro electrónico].

En cuatro capítulos, un epílogo y un atractivo apéndice iconográfico en el que se reproducen y transcriben documentos tan valiosos para la literatura occidental como el contrato de edición de *Madame Bovary* y el acta de nacimiento de Gustave Flaubert y Michel Lévy, Yvan Leclerc y Jean-Yves Mollier ofrecen una completa y espléndida crónica de la conflictiva relación entre el novelista más innovador y el editor más moderno de su tiempo. Con ella, además de ilustrar la importancia que los aspectos “extraliterarios” (como la remuneración de los escritores y las condiciones de publicación) tienen para la historia de las letras, estos estudiosos ejemplifican las bondades de la colaboración académica transdisciplinaria, ya que ambos supieron conjugar admirablemente sus respectivos campos de trabajo: mientras Mollier es experto en historia de la edición y en la relación del dinero y la literatura, Leclerc es especialista en la obra y la correspondencia de Flaubert.

Los autores comienzan su historia contextualizando el nacimiento de sus protagonistas: 1821, un año muy relevante en el escenario francés y europeo, vio morir a Napoleón (el 5 de mayo, en la isla de Santa Elena) y nacer (en diciembre, con pocos días de diferencia: el 12 y el 20, respectivamente) a Gustave Flaubert y Michel Lévy.

Pese a haber llegado al mundo en el mismo momento histórico, estos dos personajes no podían tener, sin embargo, caracteres y concepciones —literarias y editoriales— más contrastantes, de suerte que su fructífera aunque difícil unión, que se prolongó durante quince años (1857-1872), ciertamente justifica el calificativo elegido por Leclerc y Mollier para el título de su obra. Mediante documentos oficiales, registros financieros, testimonios de contemporáneos y, sobre todo, cartas, estos investigadores reconstruyen la trayectoria de una “pareja explosiva” que, a semejanza de un matrimonio, vivió momentos de relativo entendimiento a la vez que protagonizó encarnizadas batallas.

Según se lee en la introducción de la obra, Gustave Flaubert, “el rentista de las letras”, tuvo la suerte de nacer en una familia cuya situación económica le permitió dedicarse a la escritura sin verse obligado a ganarse la vida con esa actividad. El padre del novelista, un cirujano de provincias, consiguió amasar por sí solo una fortuna considerable a lo largo de treinta años de incansable labor. A su muerte (1846) había acumulado un capital valuado en 770 000 francos (3.5 millones de euros actuales); de esa suma, Gustave y sus hermanos recibieron 105 000 francos cada uno, como dote para su eventual matrimonio. No obstante, en el caso del escritor, la viuda del doctor Flaubert, consciente de la incapacidad de su hijo para dedicarse a los asuntos prácticos de la vida, tomó la decisión de colocar el dinero a una tasa de 5%, de modo que

Gustave solo dispuso de la renta producida por esa cantidad hasta 1872. Ese ingreso mensual permitió al escritor instalarse en una auténtica torre de marfil ubicada en la mansión familiar de Croisset (a pocos kilómetros de Ruan), donde, manteniendo una aversión casi patológica a tratar de “negocios”, pudo defender una concepción “del artista absoluto, produciendo una obra eterna como Homero, Cervantes o Shakespeare, fuera de las leyes del mercado”.¹

Esa historia de vida no podía ser más distinta de la de Michel Lévy, cuyo perfil se traza en la sección introductoria titulada “¿Teatro o edición?” (“Théâtre ou édition?”). De acuerdo con los autores, este controvertido personaje era el humilde hijo de un vendedor ambulante que abrió un gabinete de lectura —negocio que por entonces, cuando una novela de Walter Scott podía llegar a valer 22.5 francos (100 euros actuales), era la vía de acceso más común y asequible para descubrir novedades literarias— al que se dedicó con ahínco toda la familia. Dividido en su juventud entre dos vocaciones, el teatro y la edición, Michel decidió abocarse a la segunda; sin embargo, no abandonó del todo sus inclinaciones dramáticas: su primera empresa (1841) fue el modesto sello Michel Frères (más tarde Michel Lévy Frères), con el que publicó algunas obras teatrales. En poco tiempo, el editor pudo trasladar su negocio a ubicaciones más favorables, y, a partir de 1845, sus publicaciones, entre las que comenzó a incluir novelas de autores de moda, aumentaron notablemente. En 1846, con la Colección de las Obras Completas de Alexandre Dumas a solo dos francos (diez euros) por volumen, Lévy se colocó al frente de un movimiento que, entre 1853 y 1855, abarató el costo de los libros de gran difusión y consumo hasta fijarlo en un franco (cinco euros). A principios de esa década, su enorme éxito hizo posible que Michel, junto con sus hermanos Nathan y Calmann, se estableciera en un gran almacén de varios pisos donde, además de una librería, acondicionó su editorial y un salón para tratar con los cada vez más numerosos autores que deseaban incorporarse a su catálogo, entre los cuales se contarían George Sand, Gérard de Nerval, Stendhal, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Alfred de Vigny, Émile Souvestre, Paul Féval, Eugène Sue, Ernest Renan, Alexis de Tocqueville, Honoré de Balzac, Victor Hugo y Charles Baudelaire.

Aunque algo posterior, el retrato que este último —uno de los escritores más emblemáticos del repertorio de Lévy, quien publicó los siete tomos de sus obras completas— trazó de su editor puede dar idea del hombre doble con el que Gustave Flaubert emprendió una relación profesional en 1856, con el contrato de publicación de *Madame Bovary*. En una carta fechada en julio de 1863, el autor de *Las flores del mal* decía sentir gran afecto por el “perfecto hombre de mundo” que lo recibía en su hermoso

¹ “de l’Artiste absolu, produisant une œuvre éternelle comme Homère, Cervantès ou Shakespeare, en dehors des lois du marché” (“Gustave Flaubert, le rentier...”: § 7. En este caso y los siguientes, la traducción es mía).

departamento de la plaza de Vendôme, pero confesaba su rechazo hacia el “hombre de negocios ‘erizado como un salvaje’ cuando se le hablaba de dinero”.² Y si bien Flaubert, lo mismo que los hermanos Goncourt, aborrecía los libros baratos con que aquel exitoso empresario y sus competidores estaban inundando el mercado francés, terminó por aceptar que su novela se integrara a la Colección Michel Lévy, venturoso proyecto editorial que reunía centenares de títulos, con tiros de 6600 ejemplares y un precio sumamente atractivo: dos francos por volumen.

Así pues, según se narra en el primer capítulo, “El escándalo de *Madame Bovary*” (“Le coup de tonnerre de *Madame Bovary*”), el 24 de diciembre de 1856, Lévy —a quien bastó leer una tercera parte de la novela³ para forjarse una opinión de ella— signó un contrato en el que ofrecía al escritor la tarifa habitual para el manuscrito de un debutante: 800 francos por la propiedad durante cinco años. El agudo olfato del empresario, quien solía poner en práctica estrategias intuitivas de mercadotecnia que incluían campañas de prensa y considerables inversiones en periódicos y periodistas, se anticipó al estallido del escándalo que supuso el juicio por inmoralidad al que en 1857 fue sometido Flaubert y que ciertamente le redituó en publicidad y ventas. Sin embargo, en una época en la que el editor adquirió un poder casi ilimitado sobre los autores, pues estos apenas comenzaban la lucha por el reconocimiento pleno de sus derechos y se veían expuestos a un sinfín de abusos, el trato comercial no pudo sino ser desigual: mientras Lévy llegó a obtener una ganancia de poco más de 30 000 francos (según el corte efectuado en 1869),⁴ Flaubert recibió apenas la décima parte de ese monto (contando los 2000 francos por la primera edición en entregas), y de esa suma, luego de descontar los gastos ocasionados por su proceso judicial, le restó la irrisoria cantidad de 300 francos.

Para entender el complejo vínculo entre Flaubert y Lévy hay que tener en cuenta que el escritor abrigaba el ideal de una literatura sin público ni mediador, y que para él la publicación representaba un compromiso e incluso una forma de prostitución. Como lo explican Leclerc y Mollier en el apartado “Les retrouvailles avec Gustave Flaubert” del segundo capítulo, “Un matrimonio exitoso” (“Un mariage réussi”), de-

² “[Baudelaire] affectionnait particulièrement [...] le ‘parfait homme du monde’ qui le recevait à sa table ou dans son salon, dans le bel appartement qu’il occupait 24, place Vendôme, mais il détestait l’homme d’affaires ‘hérissé comme un sauvage’ dès qu’on lui parlait argent” (“Le coup de tonnerre...”: § 1).

³ Esta se publicó en la *Revue de Paris* en seis entregas quincenales entre el 1 de octubre y el 15 de diciembre de 1856.

⁴ Para 1871 se habían tirado, en varias ediciones y reimpressiones, 40 600 ejemplares; solo entre el 5 de abril de 1857 y el 2 de agosto de 1858 se hicieron cuatro tiros sucesivos, lo que produjo 15 000 francos. Aunque Lévy siempre registró estas cifras con notable puntualidad y precisión, nunca quiso comunicar a Flaubert los buenos resultados de las ventas de sus obras.

dicado a reconstruir el florecimiento de la casa Lévy y los avatares de la publicación de la segunda novela de Flaubert, este autor “asumió una posición singular en el campo literario en la medida en que [...] ‘el éxito, el tiempo, el dinero’ y la publicación de sus libros ocupaban un lugar reducido en sus pensamientos”.⁵ Imbatible cuando se trataba de discutir las condiciones que atañían a lo literario (campo que juzgaba por completo ajeno a los afanes del editor), Flaubert estuvo dispuesto a hacer numerosas concesiones financieras, al menos mientras su situación personal se lo permitió.

No obstante, y pese al desinterés por los aspectos prácticos de la publicación de sus obras, cuando Lévy y Flaubert firmaron un segundo contrato, el 11 de septiembre de 1862, por la edición de *Salambó*, el escritor había adquirido conciencia del capital cultural que aportaba a la empresa editorial y se creyó en posición de exigir que el editor no leyera el manuscrito de la novela (condición que Lévy aceptó no sin reticencia, pues iba en contra de sus costumbres), que a la cabeza del documento oficial se asentara su calidad de “hombre de letras” y “propietario”, y que se añadieran cláusulas que prohibían la inserción de ilustraciones y obligaban a Lévy a mantener a su contraparte informado de las reimpresiones de sus libros. *Salambó*, por la que el editor pagó una suma muy inferior a la que en un principio Flaubert había solicitado por ella, fue una novela muy exitosa, de la que en apenas seis meses se vendieron 7000 ejemplares (repartidos en cuatro tiros) con un costo de seis francos. Esto supuso 17 700 francos de ganancia para el empresario, que pronto duplicó el número de libros impresos y tuvo el acierto de proponer a sus distintos lectores tres formatos también distintos: una edición encuadernada en piel (a 12 francos), otra en rústica, en octavo (a 6 francos), y otra de bolsillo (a solo 3 francos).

Para 1869, fecha en la que Flaubert y Lévy negociaron la publicación de la tercera novela del escritor —episodio que se describe en el tercer capítulo, titulado “El fracaso de *La educación sentimental*” (“L’échec de *L’Éducation sentimentale*”)—, la era de la cultura de masas se había instalado en Francia, lo que conllevó importantes modificaciones en el ámbito editorial. Por entonces se hacía necesario imprimir y vender colecciones que ofrecían hasta un millar de títulos, con tiros de centenas de miles e incluso millones de ejemplares. A la cabeza de esa pujante industria, Michel y su hermano Calmann (Nathan se había retirado de la empresa en 1859) adquirieron en 1867 un vasto terreno a dos pasos de la nueva Ópera, en el número 3 de la calle Auber. Gracias a la prosperidad de su negocio, los Lévy pudieron desembolsar la suma de 1 772 665 francos (10 millones de euros) por el terreno y la construcción del funcional edificio de dos plantas con sótano.

⁵ “Gustave Flaubert occupait une position singulière dans le champ littéraire dans la mesure où [...] ‘le succès, le temps, l’argent’ et la publication de ses volumes n’occupaient qu’une place réduite dans ses pensées” (“Les retrouvailles...”: § 4).

Tras haber hecho ese gasto tan considerable, resultaba más que natural que el editor hubiera examinado de cerca sus libros de cuentas antes de decidirse a contratar la tercera novela de Flaubert. Los 56 000 francos que este autor le había producido en ganancias (unos 280 000 euros actuales) lo convertían en un auténtico capital financiero al que se adunaba el evidente beneficio cultural de seguir contando en su catálogo con un escritor muy apreciado por la crítica y por sus pares. Así pues, con la mediación de George Sand, amiga de Gustave y autora publicada por Lévy, se signó un tercer contrato, a raíz del cual se imprimieron 3300 ejemplares de la novela. Empero, esta no obtuvo el éxito esperado por Flaubert y su editor; a la muerte de aquel (1880), aún quedaban sin vender ejemplares del tiro inicial. Para Lévy, siempre atento a las cifras y ansioso por recuperar la enorme inversión que representó la construcción de su nueva sede, Flaubert se convirtió en un autor en declive, cuyos libros trazaban una curva comercial descendente.

Para cuando sobrevino el rompimiento definitivo entre el novelista y su editor, asunto del cuarto capítulo, titulado “Un doloroso divorcio” (“Un douloureux divorce”), las circunstancias de Flaubert habían cambiado de forma significativa. A la muerte de Louis Bouilhet (1869), escritor de la casa Lévy y uno de los mejores amigos de Gustave, se sumó la pérdida de la señora Flaubert (1872), hasta entonces encargada de administrar el capital de su hijo. Y aunque este recibió en herencia 260 000 francos (1.3 millones de euros), muy pronto quedó en la ruina al invertir su legado a fin de tratar de salvar de la quiebra al esposo de su sobrina. Este hecho, aunado a la negativa de Lévy a financiar en parte una lujosa edición de la poesía de Bouilhet (empresa a la cual el novelista concedía tanta importancia como a la publicación de sus propias obras y en la que el entendido editor no podía sino vaticinar un fracaso comercial), propició que Flaubert pusiera un irrevocable término a su colaboración con Lévy y prestara oídos a Georges Charpentier, joven y ambicioso editor con el que publicó la “edición definitiva” de *Madame Bovary* (1873) y *Salambó* (1874), así como su novela *La tentación de san Antonio*.⁶

Si bien llegó a lamentar el hecho de no poder vivir de la literatura (en especial desde que se vio arruinado), Flaubert llevó a sus últimas consecuencias el principio de la separación del dinero y el espíritu, lo que contribuyó a situarlo en el escaño más bajo de la escala de remuneraciones en relación con otros novelistas de su estatura

⁶ Es interesante señalar, como lo hacen los autores, que las prácticas abusivas no eran privativas de Michel Lévy, sino un rasgo que caracterizaba a la mayoría de los editores de la época. En el caso de Charpentier, Leclerc y Mollier aseguran que pagó a Flaubert, por concepto de regalías, un porcentaje inferior al que en un principio había ofrecido con el fin de “atrapar” al escritor.

literaria.⁷ Por ello, quizá, como apuntan Leclerc y Mollier en el epílogo de su libro, la causa más profunda de la ruptura definitiva entre Flaubert y Lévy reside en que ambos tenían posturas opuestas e irreconciliables ante el hecho literario: “uno viviendo en las utópicas alturas del manuscrito que podía prescindir de mediación y mirando con desprecio a quienes llamaba ‘hombres de negocios’ y ‘mercaderes de libros’; el otro revolucionando el mundo de la edición con métodos adaptados a su siglo. La historia termina mal, pero el encuentro permitió, en quince años, que aparecieran tres obras maestras de la literatura del siglo XIX”.⁸

En mi opinión, esta apasionante y original obra de Leclerc y Mollier constituye un valioso modelo de investigación que, sin duda, puede y debe llevarse a otros contextos históricos y geográficos, por lo que sería de desear que se traduzca pronto al español; por el momento, está a la venta en formato *e-pub* (en la plataforma Kobo).

Mariana Flores Monroy

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas, México

ID: <http://orcid.org/0000-0001-6018-6247>

marflomon@gmail.com



⁷ En toda su vida, el novelista ruanés percibió unos 50 000 francos (una media de 2000 por año), mientras que Zola recibía de 30 000 a 60 000 por novela, y Victor Hugo cobró 315 000 por *Los miserables*, publicada el mismo año que *Salambó* (1862).

⁸ “l’un vivant dans les hauteurs utopiques du manuscrit qui pourrait se passer de médiation et regardant avec mépris ceux qu’il appelle les ‘hommes d’affaires’ et les ‘marchands de livres’; l’autre révolutionnant le monde de l’édition avec des méthodes adaptées à son siècle. L’histoire se termine mal, mais la rencontre a permis, en quinze ans, que paraissent trois chefs-d’œuvre de la littérature du XIX^e siècle” (“L’étrange vérité...”: § 9).

JUAN MANUEL TORRES. *Obras completas. Tomo I. Cuentos y relatos*. Edición crítica de José Luis Nogales Baena. Coordinación de José Luis Nogales Baena y Mónica Braun. Xalapa: Nieve de Chamoy/Instituto Veracruzano de la Cultura/Universidad Veracruzana, 2020. 390 pp.

La edición de las obras completas de cualquier autor implica un enorme trabajo no solo editorial, sino crítico e incluso de reconstrucción histórica del texto. José Luis Nogales explica en la introducción del tomo I de las *Obras Completas* de José Manuel Torres que “Nuestro objetivo [el de él y el de Mónica Braun] ha sido y sigue siendo rescatar la obra de Juan Manuel Torres de las garras del olvido, tratar de devolverle la dignidad literaria que se merece posibilitando su lectura a un mayor público, e incluso restituir su nombre a la historia de las traducciones del polaco al español” (28). Este objetivo se logra con gran calidad, merced al excelente equipo de especialistas que coordinó Nogales Baena. En el primer tomo participaron académicos de la Universidad Veracruzana, de la Universidad Autónoma Metropolitana y de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por influencias, gustos estéticos y la retórica de su obra literaria, Juan Manuel Torres es una prolongación de la generación del Medio Siglo. Su afición por Robert Musil, Hermann Broch y autores polacos como Witold Gombrowicz o Bruno Schulz lo acerca más a este grupo que a cualquiera de los integrantes de la Onda. Incluso el mismo Torres hizo un rechazo explícito de escritores como Héctor Manjarrez, José Agustín, Orlando Ortiz y Parménides García Saldaña. En este primer tomo, José Luis Baena editó y anotó la obra muy juvenil de Torres, me refiero a los relatos reunidos en *El viaje* —volumen concebido durante su estancia en Polonia, en los años en que estudiaba cine y traducía los cuentos de Bruno Schulz, y publicado en México por la editorial Joaquín Mortiz en 1969—, junto con otros sueltos que aparecieron en diversas revistas y suplementos culturales.

Como se verá a lo largo de la presente reseña, este tomo se complementa con la documentación que se recopila en el segundo, también a cargo de José Luis Nogales Baena. Considero que, para entender los cuentos y la novela de Torres, es importante deslindarlo de la generación de la Onda y ubicarlo en aquella que se formó en torno a la revista *Nuevo Cine*. La relación de Torres con el medio cultural mexicano nunca fue cordial. Ya de regreso en la Ciudad de México y ante el casi unánime rechazo a su novela *Didascalías*, le confiesa a su compadre honorario Sergio Pitol: “[como] ves, solo los terremotos conmueven la dulce paz de los pendejos literarios de este país, donde brillan triunfantes, Alfonso de Neuvillate, Héctor Manjarrez, Hugo Hiriart. Mediocre de los Palos y Pendejito de la Mierda. Aquí no triunfa el que escribe sino el que dice que escribe” (carta fechada en la Ciudad de México, el 18 de diciembre de

1972, tomo II: 313). La etapa europea que atañe a los relatos reunidos comprende de 1962 a 1969 y podemos leer los cuentos de *El viaje* como episodios de la *bildungsroman* de nuestro autor; tienen mucho de autoficción no solo en los pasajes biográficos, sino también en lo referente a sus lecturas, sobre todo de la experiencia que le dio la traducción tanto de Bruno Schulz como de Witold Gombrowicz.

Los “diez cuentos sueltos” fueron publicados originalmente en *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *S.Nob* y “El Gallo Ilustrado”. Los editores tuvieron el acierto de enriquecer el volumen con una antología de reseñas de la época pertenecientes a Rubén Salazar Mallén (quien pensaba, por cierto, que Juan Manuel Torres era un pseudónimo de Sergio Pitol), Julio Ortega, Julieta Campos, Agustín del Rosario y Miguel Donoso Pareja; además de incluir ensayos de críticos contemporáneos como Héctor Perea, José Luis Martínez Suárez, Yliana Rodríguez González y Laura Cázares H. La tercera parte de esta edición remata con evocaciones personales de Irma Torres, hermana del cineasta, de su hija Claudia Torres-Bartyzel y de Julio Ortega, amigo efímero de Torres en las tertulias que animaba Carlos Monsiváis, en el lejano 1969.

La lectura de los textos y documentos en torno a Torres es una lección de historia literaria porque nos remite al ambiente cultural de finales de los años cincuenta (exactamente 1959), época en la que el futuro director ingresó a la carrera de Psicología, que nunca terminó, pero que le permitió integrarse perfectamente al ambiente intelectual universitario. Nos relata Nogales Baena que:

Se aficionó al cine y a los cineclubes, numerosos en aquellos años en la UNAM, e hizo amistad con muchos de quienes un poco más tarde, en 1961, fundarían el grupo (y la revista homónima) *Nuevo Cine* [...] En este grupo se contaron los jóvenes críticos y escritores Jomi García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera; también Luis Vicens [hermano de Josefina] y varios aspirantes a directores de cine: José Luis González de León, Salomón Laiter, Manuel Michel, Rafael Corkidi [y] Paul Leduc (17).

No podemos comprender la historia de las ideas de la generación del Medio Siglo sin hacer un alto en la revista *Nuevo Cine*. Los arriba mencionados coincidían en que hacía falta un impulso renovador no solo en el cine, sino también en la crítica cinematográfica. No fue casualidad que tanto Salomón Laiter como Torres realizaran en la década de los setenta filmes experimentales que rompieron con los formatos antiguos y que estos fueran bien recibidos por la crítica. Laiter (1937-2001) rodó *Las puertas del paraíso* en 1970, con argumento de Elena Garro y guion de Eduardo Lizalde, y obtuvo el Ariel a la mejor película de 1972. En 1975, Torres ganó el mismo premio por mejor dirección, con el largometraje *La otra virginidad*. Salomón Laiter, al igual que nuestro autor-director, se formó como cineasta en el extranjero (en Londres, como asistente

de Karel Reisz); además de director de cine, fue escritor de relatos (*La mujer de Lot*, 1986) y de una autobiografía (*David*, 1976). Tuvo un destino generacional paralelo al del veracruzano en el sentido de que ha pasado casi inadvertido en el ámbito de la historia cultural nacional. Cierro este pasaje sobre la importancia de la revista *Nuevo Cine* con las palabras de Jorge Ayala Blanco, gran lector y discípulo de los críticos de dicha publicación:

[En los años sesenta] Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de prestreno. Se crea un nuevo tipo de *snob*: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que [...] el séptimo arte [...] nació ayer en Europa y puede reducirse a dos o tres nombres.¹

Las enseñanzas de la revista y de la generación del Medio Siglo tardaron por lo menos una década en dar frutos. Lo que se sembró en los sesenta se cosechó en los setenta. Todo esto constituyó el mundo en el que se formó el veinteañero José Manuel Torres.

¿En qué momento la mayoría se hizo becario de profesión? No siempre fue así. La vida precaria de Torres en Polonia nos demuestra que en los años sesenta ser escritor, como muchos otros oficios, implicaba convertirse en un artista del hambre. Los recursos de sobrevivencia física e intelectual de nuestro autor confirman su ingenio: becario en la Escuela de Cine de Lodz, en un inicio; traductor y editor, al regresar a México, en 1969; posteriormente, publicista, director de cine y “jefe de escritores [...] de la primera temporada de *Plaza Sésamo*, que empezó a televisarse en 1972” (23). Nogaes Baena anota en esta misma página un dato interesantísimo para una sociología de la literatura mexicana. A su regreso a México, Torres trabajó para la agencia de publicidad McCann Erickson (fundada en Nueva York en 1930), por cuya nómina desfilaron personajes como Álvaro Mutis, Fernando del Paso, Arturo Ripstein, Jorge Fons, Eugenia Caso Lombardo, José Carlos Lombardo y María Luisa “La China” Mendoza. La agencia de publicidad como “escuela” de escritores y cineastas es un buen tema de investigación para aquellos que quieran estudiar el *habitus* publicitario, en el sentido bourderiano del término, como una entidad colectiva, por medio de la cual, y al interior de esta, se establecen y reproducen las condiciones dominantes de la cultura y de la sociedad. No olvidemos, tampoco, que nuestro nobel de Literatura y Salvador Novo trabajaron un tiempo en el mismo ramo.

¹ Ayala citado por Asier Aranzubia, “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica moderna”, en *Dimensión Antropológica*, volumen 52 (mayo-agosto 2011), 107. Consultado en: <<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>> [10/04/2023].

Volviendo al tema de la estética de la generación del Medio Siglo, la literatura de Torres tiene marcas culturales que lo acercan no solo al estilo de Sergio Pitol, sino también al de Juan García Ponce; específicamente, en lo referente a las metáforas visuales. Se nota en los relatos de *El viaje* la mirada del director de cine que planea las escenas con el ojo de la cámara. Yliana Rodríguez González siguió la pista al asunto de la mirada y la “antimirada” en el cuento “Los primeros días” (1963). En este texto podemos apreciar la asimilación de la forma de disponer las escenas literarias de una manera cinematográfica. Las descripciones parecen enfoques de una cámara que sigue los desplazamientos del personaje al estilo del cine de Dziga Vértov, en donde el ojo del espectador (el lector) es el mismo de la cámara y el del personaje principal.

Nogales Baena subraya un pasaje de “El viaje” —cuento homónimo del libro— que es muy significativo para entender los registros cinematográficos de la estética de Torres, quien a través del personaje Adán reflexiona: “Imagínate una novela escrita por alguien que siempre ha sido ciego, responde Adán. El ojo me interesa porque es el más cercano a las pasiones. Él es quien guía al tacto. Él es quien señala los caminos. Por eso me parece mayor la desgracia de su imperfección. Quizá podría haber otras maneras de percepción más adecuadas a lo que buscamos” (183). Yliana Rodríguez González apunta que “[t]emas como la mirada, la invención de la memoria y su legitimación o deslegitimación a partir, justamente, de lo visto y no visto son [...] productivos en su obra; aparecen pronto en sus textos y no los abandona nunca” (321). Como bien argumenta la investigadora, la mirada y la antimirada tienen que ver con la manera en que los recuerdos reelaboran la realidad: “La ‘antimemoria’ sería [en palabras de Rodríguez González] el resultado de una suerte de desesperación vinculada a lo visual, que daría sostén a la memoria y cuerpo al deseo [...], mientras que] la antimirada es, entonces, lo que se sitúa más allá de lo visible” (323-324). Este mecanismo de la imagen/recuerdo lo encuentro también en Sergio Pitol. Lo usó el novelista para aludir a su amigo en *El tañido de una flauta* (1972), a quien evoca en el personaje del realizador que no pudo superar el fracaso de su primer filme y termina trabajando en una agencia de publicidad:

Él, por ejemplo, no llegó a ser el director de cine que dejó, a quienes en otra época le rodearon, esperar y desear que fuera. Hace argumentos que le dejan buen dinero. Invierte en algunas producciones donde no hay pérdida posible, asiste a festivales y es fotografiado junto a actrices, actores y directores famosos, siempre, al parecer, ocasionalmente. ¿Cuántas veces no ha comentado que la publicidad no es su fuerte, que admira a quienes tienen siempre tiempo y, sobre todo, ganas, para estar en el lugar preciso y quedar situados ante la cámara indicada, lo que, a él, deben creérselo, le produce una descomunal pereza?²

² Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*. México: Grijalbo, 1974, 16.

Este primer tomo y el siguiente no solo son una lección de cómo armar una edición crítica, sino un verdadero aprendizaje de una época y de una generación cuyos logros estéticos, e incluso sus fracasos, siguen siendo un parteaguas en la cultura mexicana.

José Eduardo Serrato Córdova
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
Centro de Estudios Literarios, México
ID: <https://orcid.org/0000-0002-3332-0110>
jesc@unam.mx



Colaboradores

JOSÉ RICARDO CHAVES. Doctor en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas y docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su trabajo está enfocado, sobre todo, en el estudio del romanticismo y del esoterismo en el siglo XIX y principios del XX, así como en la literatura fantástica de esa época en Europa y América. De tal campo de investigación han resultado diversos libros, entre ellos: *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica* (2005), *Gótico imaginal* (2019) e *Isis modernista. Escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishnamurti (1890-1930)* (2020). Su última obra, como editor y autor, es *Esoterósfera. Diez ensayos sobre esoterismo, política y literatura* (2023).

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es profesor investigador de El Colegio de San Luis desde agosto de 2009. Entre 2002 y 2004, fungió como Teaching Assistant en el Romance Languages Department de la Universidad de Harvard. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Ha colaborado en revistas y diarios mexicanos, así como en revistas académicas nacionales e internacionales. Investiga sobre literatura mexicana del siglo XX, en particular, e hispanoamericana, en general, principalmente desde la crítica de textos. Libros recientes: *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges* (2017); estudio y edición crítica de *Desvelo/Línea* (2018) de Gilberto Owen; edición de *Versiones a ojo. Traducciones* (2019) de Gilberto Owen; edición crítica de *Los heraldos negros* (2020) de César Vallejo; *Gilberto Owen, un polemista en tono menor* (2022); edición de *La Marea de los Días* de José Revueltas y estudio y edición de *Reportajes a Dios dar: un año en Así* de Efraín Huerta (2022), ambos en colaboración con Sergio Ugalde.

JUAN PABLO CUARTAS (Argentina, 1982). Doctor en Literatura por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y Doctor en Lenguas y Literaturas Romanas por la Université de Poitiers (Francia). Actualmente es curador y organizador, junto a la Dra. Graciela Goldchluk, del Archivo Mario Bellatin radicado en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). Sus principales líneas de investigación están centradas en la crítica genética y los archivos de escritores latinoamericanos. Algunas de sus publicaciones son: “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”, en Alejandro Palma Castro *et al.* (coords.), *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura* (2019); “El realismo cómico de Mario Bellatin: Shiki Nagaoka y el sentido errático”, en Héctor Jaimes (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020); “Las dos Fridas de Mario Be-

latín: lo real de la parafernalia”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades* (2021); “El vacío milagroso: sobre la presencia del cine en la escritura de Mario Bellatin”, en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética* (2021); y “El libro imposible de Mario Bellatin: un vacío poblado de nada”, en *Caracol* (2023).

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ ARRIOLA. Licenciado en Letras Españolas y doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana. Es investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la misma casa de estudios (UV). Fue director del instituto de su adscripción en el periodo 2015-2019. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II, y cuenta con el perfil del Programa de Mejoramiento del Profesorado de la Secretaría de Educación Pública. En mayo de 2022, obtuvo el Premio al Decano de la UV. Entre sus publicaciones se encuentran: la edición de *Poesía lírica* de Manuel Eduardo de Gorostiza (El Colegio de San Luis, 2014); “Poesía lírica de Francisco de Terrazas. Edición de la ‘Epístola’ y los sonetos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2021), y tiene en prensa la edición crítica de *Poesía* de Laura Méndez de Cuenca.

OMAR EDUARDO BARENAS FERNÁNDEZ (Veracruz, 1996). Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son: la edición crítica de textos, la literatura mexicana del siglo XIX y los géneros no miméticos. Se tituló con la tesis “Recuerdos del mar: edición crítica de cuatro cuentos fantásticos de Justo Sierra Méndez”, la cual será publicada en formato digital y de acceso libre en la colección Perséfone de El Colegio de México, creada y dirigida por la doctora Luz América Viveros Anaya. Ha publicado textos de creación literaria en las revistas digitales *Marabunta*, *Entropía*, *Irradiación* y *Espejo Humeante*.

JONATHAN RICO ALONSO. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestro en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis. Ha sido asistente de investigación y becario en la Universidad Veracruzana, la Fundación para las Letras Mexicanas, el Instituto de Investigaciones Filológicas y el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Desde 2019, se ha desempeñado como instructor en diferentes cursos y diplomados sobre estética, escritura y redacción, organizados por el programa de Educación Continua de la Universidad Veracruzana. Sus principales líneas de investigación son: la literatura mexicana del siglo XIX y la edición crítica de textos literarios. Ha publicado en las revistas *Signos Literarios*, *La Palabra y el Hombre*, *Este País*, *Literatura Mexicana* y *(an)ecdótica*.

FABIO ESPOSITO (1967). Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en donde ejerce la docencia como profesor titular. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Posee numerosas publicaciones sobre literatura argentina y sobre la historia del libro y la edición en España y América Latina.

PAULINA ABRIL CHÁVEZ MUÑOZ (México, 1997). Estudiante de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su línea de investigación es la literatura mexicana del siglo XIX, en específico las producciones que surgieron en la segunda mitad de la centuria. Actualmente colabora en las tareas de elaboración de notas e índices del volumen *Obras III. El Hijo del Estado (1882)* de Hilarión Frías y Soto (en proceso), cuya edición crítica está a cargo de Ana Laura Zavala Díaz.

MARIANA FLORES MONROY. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde también cursó la licenciatura y la maestría en la misma disciplina; también es maestra en Diseño y Producción Editorial por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Ha publicado artículos sobre literatura mexicana del siglo XIX y una edición de *La Calandria*, de Rafael Delgado, con el sello de la UNAM y Penguin Random House (2019). Como parte de su proyecto de investigación doctoral, preparó una edición crítica de *Los parientes ricos* del mismo autor veracruzano (2023).

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA. Doctor en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor del posgrado en Letras de la UNAM. Editó el libro *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica* y es autor del volumen *Las tramas de la parodia*, ensayo dedicado al análisis de *El desfile del amor* de Sergio Pitól. Ha publicado varios trabajos sobre la obra del poeta Luis Cardoza y Aragón. Actualmente es director de la revista *Literatura Mexicana*.



Normas editoriales

Se convoca a los autores interesados en publicar en la revista (*an*)*ecdótica* a enviar: ensayos sobre edición crítica o historia literaria, rescates editoriales, notas misceláneas y reseñas relacionadas.

Se considerarán para su publicación aquellas colaboraciones en español que se ajusten a las siguientes normas para la presentación de originales:

1. Los textos deben ser rigurosamente inéditos y no deben estar en proceso de dictamen en otra revista.
2. Para *artículos* sobre edición crítica o historia de las ideas, la extensión es de 20 a 25 cuartillas; para los *rescates*, 5 cuartillas de introducción, y del texto recuperado, máximo 15; para las *notas misceláneas*, de 5 a 10 cuartillas; para las *reseñas*, 5 cuartillas, que incluyan la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
3. Los artículos, los rescates y las misceláneas requieren título y resumen en inglés y español de entre 200 y 350 palabras, y 5 palabras clave, también en ambos idiomas.
4. Todos los textos, incluidas las reseñas, deben entregarse con nombre del autor, institución de adscripción, país donde se ubica esta última y correo electrónico.
5. Los textos se enviarán, en archivo Word, tamaño carta, fuente Times New Roman 12 puntos, doble espacio y márgenes de 3 cm, al correo electrónico **anecdoticarevista@hotmail.com** (no se devolverán originales).
6. Las referencias bibliográficas se incluirán al final de la cita textual, siguiendo las normas de (*an*)*ecdótica*. Véanse los ejemplos al final de este volumen.
7. Las referencias (bibliográficas, hemerográficas o de cualquier otro soporte) se registrarán al final del texto en orden alfabético y contendrán todos los datos sin abreviaturas o siglas.
8. Las citas textuales que excedan cuatro líneas irán en párrafo aparte, con sangría, en el mismo puntaje y con interlineado sencillo.
9. Las citas textuales en otro idioma distinto al español deben incluir una traducción en nota a pie de página, señalando a quién pertenece dicha traducción entre corchetes.
10. La Redacción de la revista no tramitará derechos de reproducción de imágenes; si el autor cuenta con ellos, proporcionará las imágenes en archivo electrónico en formato tiff con al menos 300 dpi de resolución.
11. Adjuntar el currículum abreviado (10 líneas) del autor, en archivo Word, con los siguientes datos: nombre completo, adscripción, líneas de investigación, publicaciones principales y datos que considere pertinentes.

12. Se acusará recibo de originales en un plazo de 10 días hábiles desde su recepción y se turnarán a dictamen académico bajo la modalidad de pares ciegos.

Modelo para citas y referencias bibliográficas en el cuerpo del texto

En todos los casos, las referencias bibliográficas se pondrán entre paréntesis al final de cita o paráfrasis con los siguientes datos: primer apellido del autor, año de la publicación y página:

- Raúl Renán apunta: “La primera década del siglo XXI ha creado una serie de opciones para la elaboración, propagación y conservación del libro [...] que basan su apuesta en el libro portátil, sin necesidad de papel” (Renán, 2001: 51).

Estos datos se incluirán aun cuando se haya mencionado antes el nombre del autor o el año de la publicación citada.

Cuando se empleen dos o más obras de un autor con el mismo año de edición, estas se distinguirán con letras minúsculas (a, b, c): (Gutiérrez, 2005a: 36) o (Gutiérrez, 2005b: 16). En estos casos, es necesario incluir dichas letras en la bibliografía final.

Cuando se citen obras completas, se hará del siguiente modo: (Borges, 1985, t. I: 45-73).

Para referir algún artículo de autor anónimo, se consignará, entre paréntesis, la primera parte del título entrecomillado seguido por puntos suspensivos, inmediatamente después se pondrán el año de publicación y la página citada: (“Ensayos. Alfonso Reyes...”, 1974: 2).

Modelo para bibliografía final

Ordenar alfabéticamente por autor; cuando se incluyan varias obras de un mismo autor, estas se ordenarán cronológicamente. Los apellidos del autor, en todos los casos, van en versalitas y el nombre en redondas. Si las obras cuentan con dos autores, se pondrá el primero empezando por el apellido seguido del nombre, y el segundo autor iniciará por el nombre seguido del apellido, también en versalitas. Si hay más de tres autores, consignar el apellido y el nombre del primero seguido de *et al.* Se incluirán todos los datos que contengan las fuentes consultadas: autor(es), coordinador, editor, director, título completo, tomo o volumen, traductor, lugar de edición, editorial, año, colección, serie, etc. No se usarán abreviaturas, excepto: *et al.* Las editoriales o institu-

ciones que participan en una publicación irán separadas con diagonal; cuando se trate de diferentes dependencias de una misma institución, deberán separarse con comas.

La puntuación requerida para la bibliografía final es la siguiente: se utilizará el punto después del nombre del autor y antes de la ciudad en la que fue publicado el libro. En el caso de incluir también editor, prologuista, traductor, director, coordinador, etc., cada uno irá separado por punto. Entre ciudad y editorial se escribirán dos puntos. Cuando se trate de obras completas o capítulos de libros y artículos, después de la fecha se pondrá coma para especificar páginas (no usar pp.) o número total de volúmenes. El resto de la información se separará con comas. La colección y la serie se consignarán entre paréntesis al final de la ficha bibliográfica. En seguida se muestran algunos ejemplos:

Libros

ALLENDE-SALAZAR Y ZARAGOZA, Juan y FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Retratos del Museo del Prado, identificación y rectificaciones*. Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919.

BONNEFOY, Yves (director). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo. Desde la prehistoria hasta la civilización egipcia*. Volumen I. Edición de Lluís Duch y Jaume Pòrtulas. Traducción de Cristina Serna. Barcelona: Destino, 1996.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1983 (Opúsculos/Serie Investigación).

CASAR PINAZO, José Ignacio *et al.* *Claves para conocer la ciudad*. Madrid: Akal, 1989.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana Vervuert, 2012 (Pública Crítica, 3).

Artículo en libro colectivo

MONSIVAÍS, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: La crónica como utopía”, en Yolanda Bache Cortés *et al.* (editores). *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, 27-39 (Ediciones Especiales, 5).

Obras completas

MARTÍ, José. *Obras completas*. 2.^a edición. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, 27 tomos.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

Artículo en periódico

URBINA, Luis G. “Marquina y su pavo real. Charla de poeta”, en *Excelsior. El Periódico de la Vida Nacional* (22 de febrero de 1923), 3 y 10.

Artículo en revista

GLANTZ, Margo. “Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz”, en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, volumen XXI, número 2 (2010), 39-49.

Artículo de autor anónimo

“Ensayos. Alfonso Reyes. *América. Utopía*. Imprenta Nacional, Quito”, en *El Sol* (16 de mayo de 1933), 2.

Artículo en página electrónica

FUENTES, Carlos. “Solares, Ramírez y la comedia narrativa”, en *La Jornada Semanal*, número 359 (20 de enero de 2002). Consultado en: <www.jornada.unam.mx/2002/01/20/sem-fuentes.html> [02/04/17].

Archivos

“Luis G. Urbina Sánchez. Su expediente personal”, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, expediente: 5-14-24, folio: 129.

Recomendaciones generales:

- No usar locuciones latinas entre paréntesis en el cuerpo del texto, tales como: *ibid.*, *idem*, *op. cit.*, *apud*, etc.; ni abreviaturas como art. cit. o ed. cit. Solo se puede emplear cfr.

- En los casos de citación de hemerografía, es necesario incluir en el paréntesis de referencia el mayor número de datos posibles para que se pueda identificar el texto citado de manera expedita en la bibliografía final.
- En el caso de la citación de revistas, especificar año, tomo, número, volumen, fecha y páginas, de acuerdo con la información que registre la fuente consultada.



(an)ecdótica

Vol. VIII, núm. 2 (julio-diciembre
2024), editada por el INSTITUTO DE INVE-
STIGACIONES FILOLÓGICAS, cuyo departamento
de publicaciones dirige MARÍA DEL REFUGIO CAMPOS
GUARDADO, se terminó de imprimir en los talleres de-
Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Cen-
teno 162-1, col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa,
Ciudad de México, C. P. 09810, el 15 de marzo de 2024.
La composición tipográfica, realizada en tipos ITC Gara-
mond Std y Baskerville, de 11:14.1 y 10:12 puntos, estuvo
a cargo de MARTÍN ALEJANDRO SOLÍS HERNÁNDEZ, la edición es-
tuvo al cuidado de DAFNE ILIANA GUERRA ALVARADO, y consta
de 50 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 g.
Elaboración de portada: SACNICTE GONZÁLEZ NAVEJAS,
basada en el diseño de MERCEDES FLORES REYNA.
Impresión: digital.