

Religión y literatura: notas para una economía

José Ramón Ruisánchez

En este artículo estudio el momento de la convergencia de la literatura y la religión en el siglo XIX, sobre todo en México, aunque me apoyo en algunos ejemplos del ámbito general de la lengua española. Esbozo la compleja economía que forman en dos partes. Primero analizo cómo la poesía logra producir un discurso de verdad religiosa. Después, me ocupo de la manera en que los sacramentos organizan la narrativa de la época, sobre todo la novela. En las páginas finales de este texto, los pienso juntos para proponer una teoría amplia sobre las estructuras de significación durante el periodo.

1. Una escalera grande y otra chiquita

Comencemos con un experimento mental. Cito aquí una definición pero por el momento elidiré el concepto que intenta explicar: “no habla de las cosas sino *desde* las cosas, entidades, agencias, situaciones, sustancias, relaciones, cualquiera que sea la palabra más adecuada, que resultan en extremo sensibles al modo en que se habla de ellas” (Latour 29), y, un poco más: “salta, danza en dirección de lo presente y lo cercano, desvía la atención de la indiferencia y lo habitual, para prepararme para el rapto de una presencia que rompe con el paso del tiempo normal al que estaba habituado” (45).

Releamos esta definición añadiéndole ahora un sujeto: “la poesía ¿No resulta sumamente feliz? Pienso en *cierta* poesía; más bien en estos versos célebres de “Al Atoyac” de Ignacio Manuel Altamirano:

Se dobla en tus orillas cimbrándose el papayo,
el mango con sus pomos de oro y de carmín
y en los álamos saltan gozoso el papagayo
el ronco carpintero y el dulce colorín. (Pacheco 125)

que en estos otros, acaso aún más famosos, de “La agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello:

Tú vistes de jazmines
el arbusto sabeo,

y el perfume le das, que en los festines
la fiebre insana templará a Lico. (citado en Carilla 61)

Pero, antes de entregarnos del todo a la poesía, concluyamos nuestro experimento mental. Aunque las afirmaciones de Latour se ajustan tan bien para definir la poesía, se refieren a otra cosa. Como lo define Kari Soriano Salkjelsvik en su artículo pionero sobre el realismo sacramental literario:

[el] acto de hablar religiosamente [ha] de ser juzgado no por la información que transmite, sino por su capacidad de transformar, por el proceso de mediación que pone en marcha. En ese proceso, lo que en apariencia está lejos—lo infinito, el cielo, lo trascendente, lo eterno, lo sublime—torna inmediato: el lenguaje de la religión desplaza el enfoque al aquí y al ahora, a la proximidad y al presente, y transmuta el espacio y el tiempo en que habitamos. (382)

Mi primera toma de posición importante se da en este momento. Me parece que para cuando arranca el siglo XIX, la Iglesia Católica había perdido, en buena medida, su capacidad de hablar religiosamente. O mejor aún: había renunciado a esa labor, en favor de otras prácticas discursivas, como se verá más abajo. Resulta importante subrayar que esa renuncia no debe leerse como un síntoma de que se hubiera extinguido la necesidad de un habla religiosa. La necesidad de hacer que lo lejano e inexplicable transite a través de lo inmediato, de que lo misterioso se presente, persiste y, durante el (largo) siglo XIX, la satisface la poesía.

Si hacemos un poco de historia, hay que recordar que el Nuevo Mundo entrañó en su momento una promesa de índole religiosa: ya Cristóbal Colón desde su primera expedición cree o quiere hacer creer a los Reyes Católicos en la receptividad teológica de los pueblos que lo reciben; y más tarde piensa, o quiere que se piense, que ha reencontrado el Paraíso perdido.

Tres décadas más tarde, Hernán Cortés escribe en su quinta carta que aquí ha de fundarse “una nueva iglesia, donde más que en todas las del mundo Dios Nuestro Señor será servido y honrado” (citado en Rabasa 120). Pero, como nos recuerda José Rabasa, en las instrucciones a los doce franciscanos que llegaron en 1523, se dice que: “Y porque en esta tierra de la Nueva España ya dicha, siendo por el demonio y carne vendimiada, Cristo no goza de las ánimas que con su sangre compró” (152).

En este estado inicial, la labor evangélica es intensa y, para llevarla a cabo, el habla religiosa es crucial; un habla religiosa con plasticidad políglota, que oscila entre el castellano y el náhuatl, el otomí, el tarasco, el maya, y encuentra en el decir de estas otras lenguas los puntos de apoyo necesarios para lanzar una cosmovisión otra.

Sin embargo, ya para los últimos años de la Nueva España, el primer momento misionero y visionario se ha quedado en el pasado: los habitantes del virreinato no necesitan ser convertidos, sino que nacen ya en el seno de la fe católica. La ilusión de construir una Nueva Jerusalén, junto con toda una serie de proyectos utópicos—basta mencionar como nombre

propio a Vasco de Quiroga—se había supeditado al pragmatismo higiénico y racional de las Reformas Borbónicas. Hay que señalar en ellas la introducción del discurso científico: frente a la universidad escolástica fundada al inicio del siglo XVI, el saber politécnico del Colegio de Minas de finales del siglo XVIII.

Más aun, si pensamos las Reformas Borbónicas en su *longue durée*, el mandato que las inaugura es la expulsión de los jesuitas. En la Compañía, acaso radicaba la posibilidad de seguir produciendo un habla religiosa no divorciada de las potencias del pensamiento, pues en sus colegios de élite se examinaban las obras más avanzadas del siglo XVIII. Recordemos que, junto con la monumental *Historia antigua de México* (1780-1781) del padre Francisco-Xavier Clavigero, también es producto del exilio en Bolonia uno de los más importantes poemas del paisaje de la literatura novohispana: la *Rusticatio Mexicana* (1782) del jesuita guatemalteco Rafael Landívar. Si bien a la obra de Landívar la lastran tanto el hecho de estar escrita en latín, como el de apoyarse en constantes referencias mitológicas grecolatinas que aparecen como un tic cultural, y no como potencias poéticas, merece citarse:

Aunque Chalco sea de caudal rebosante,
 en medio de sus aguas brota una clarísima fuente
 que no enturbian las doradas arenas de las orillas
 ni la afea el limo cenagoso de los cercanos sembradíos.
 Fuente tan límpida y translúcida
 que a través de sus cristales
 se pueden examinar y contar las guijas que caen en el fondo. (54)

Como se puede ver en estos versos, ya se esbozan en el poema dos rasgos que más adelante cobrarán importancia: por una parte, se cantan aquí lugares verdaderos que, a diferencia de lo que sucederá en la Arcadia Mexicana algunas décadas después, llevan su nombre real.¹ Este gesto debe leerse retrospectivamente a la luz de lo que, sin abusar en absoluto del término, debemos llamar giro humboldtiano en la poesía romántica. Por otro lado, y acaso más importante, la naturaleza que canta Landívar es una naturaleza *perdida*, que no volverá a ver. Estos dos aspectos—el decir con precisión aquello que está sólo disponible como pérdida—cristalizan el cerca y el lejos simultáneos del habla (religiosa) producida por la poesía a lo largo del siglo XIX.²

Ahora bien, esto no significa que la religión católica haya dejado de tener un lugar fundamental en el siglo XIX. Recordemos que en los “Sentimientos de la Nación,” José María Morelos la señala explícitamente como la única religión tolerada, nada menos que en el segundo punto, inmediatamente después del que exige de manera categórica la independencia.³ Lo que propongo es que ese primer intento de constitución independiente se debe leer menos como una rareza que como una consecuencia coherente del desplazamiento que se da sobre todo en el ámbito de las parroquias pobres, las que atiende el clero bajo: el habla religiosa ha cedido su espacio a una serie de artes de hacer, que desembocan en acción política. El ejemplo aquí es precisamente el maestro y precursor de Morelos en la Guerra de Independencia: Miguel Hidalgo y Costilla, quien en su parroquia de Dolores cultiva moreras para alimentar a sus gusanos de seda, mantiene factorías de cerámica y cuero, y hace un vino que Lucas Alamán encuentra infame, apenas útil para los

oficios religiosos más modestos. Estas actividades se trenzan de manera casi natural con el levantamiento insurgente. El mismo Alamán cuenta en su imprescindible (y muy conservadora) *Historia de México* que Hidalgo le había pedido a su amigo José María Bustamante un tomo de un diccionario de artes y oficios que tenía en casa. Este tomo le serviría a Hidalgo, tras tomar Guanajuato, tanto para dirigir la acuñación de monedas como para la fundición de piezas de artillería.

Así, aunque como es evidente, la iglesia católica sigue siendo central en el edificio ideológico del siglo XIX, sus desplazamientos dejan mostrenco el espacio que le era propio. Al mismo tiempo, habría que pensar si la poesía percibe esa oportunidad y, entonces, junto con la necesidad programática de forjar una “literatura nacional,” va renunciando paulatinamente a sus maneras neoclásicas y su vago fondo arcádico para ir conquistando el ámbito de un paisaje concreto (o reconquistando, si tomamos en cuenta las obras como la de Gonzalo Fernández de Oviedo y sus saberes sensoriales).

La conquista de lo inmediato con un desprendimiento cada vez más completo de la ortopedia mitológica clásica o cristiana es una de las maneras productivas de leer el romanticismo, pero, sobre todo, de leer la manera cómo el romanticismo va consolidándose como habla religiosa, que no necesita de un sistema de autorización externo. Esto, desde luego debe pensarse en paralelo al ascenso de la metáfora, en detrimento de las formas alegóricas, que estudió ejemplarmente Hans Blumenberg, por ejemplo, en su *Trabajo sobre el mito*. El triunfo de la metáfora es el de una seguridad del poema, de la poesía y, entonces, del poeta (aunque, como insisto más abajo, de manera inconsciente) en cuanto a su posibilidad propia de *ser* habla religiosa, y no un discurso de segundo orden respecto a otras hablas religiosas.

Hay que señalar que la poesía del paisaje casi nunca se presenta en forma pura. En los momentos iniciales, de Landívar a Bello, se ve lastrada por la ansiedad de autorización grecolatina. En el gran poema mexicano de José María Heredia “En el teocalli de Cholula,” el paisaje de la versión inicial, de 1825, lo devora el sueño de la historia en la versión completa, que se publica siete años más tarde.⁴

Estos suplementos deben ser leerse a la luz de la definición del habla religiosa, pues obligan a un cambio de paralaje, entre lo cercano y lo lejano. La atención al paisaje permite el acceso a algo que está más allá de los objetos que lo componen.

Más allá o, sobre todo, más acá. Pues una serie de poemas del paisaje muy importantes para el canon del siglo XIX mexicano se caracteriza por la presencia sumamente potente de la mujer en el centro del paisaje. Aparece en los idilios—“La flor del alba,” “La salida del sol,” “Los naranjos” y “Las amapolas”—los últimos dos, Altamirano los lee originalmente en 1868, en una tertulia. Con menos timidez que en Altamirano, la mujer aparece en la poesía de su discípulo Manuel M. Flores. Recordemos “Bajo las palmas” (coleccionado en *Pasionarias* de 1874, aunque seguramente había circulado anteriormente):

Morena por el sol de mediodía
Que en llama de oro fúlvido la baña
Es la agreste beldad del alma mía

La rosa tropical de la montaña.
 Dióle la selva la belleza ardiente,
 Dióle la palma su gallardo talle;
 En su pasión hay algo del torrente
 Que se despeña desbordado al valle. (49)

El correlato entre el paisaje y el cuerpo femenino está aquí presente. Dice Luis Miguel Aguilar en su imprescindible *Democracia de los muertos* que en “Flores lo primero que resalta es que el paisaje mexicano se ha personalizado y antes de servir como un encomio patriótico se vuelve un escenario disponible para las necesidades expresivas del poeta” (118). Sí: el paisaje converge en un cuerpo que actúa como el punto de cristalización de sus encantos. Esta incorporación hace que aumente la intensidad de la cercanía de la naturaleza: su hermosura pasa de ser primordialmente escópica a convertirse en potencialmente háptica. Lo más importante de este cambio, de la intensidad de la vista a la inminencia del tacto, no sucede del lado del objeto sino del sujeto. Lo crucial aquí es que la mujer actúa como la condición que permite al yo poético detener una enumeración de elementos, que sin su presencia, resultaría potencialmente infinita, y, por ende, se desmoronaría por falta de jerarquía. Repaso la economía del poema:

- a) El paisaje que sería potencialmente infinito detallar;
- b) Se concreta gracias a un detalle que le otorga un centro: la mujer o, más precisamente, el momento en que la mujer es puro cuerpo, cuerpo que incorpora como propios los rasgos del paisaje; y
- c) Permite que el sujeto (masculino), el yo del poema, resurja como atención de la enunciación que lo había anulado.

Volveré a esto en mi último apartado. Por ahora simplemente subrayar que el habla religiosa crea un sujeto que se concreta entre el lejos y el cerca, que solo surge a partir de la atención a los elementos de una serie y el elemento que detiene la proliferación de este mal infinito (*schlecht Unendlichkeit*, como lo llamaba Hegel).

Por ahora es necesario dejar a Flores para señalar que el paisaje del campo salta a la vida de la ciudad en los poemas de la *Musa callejera* (1879). Guillermo Prieto logra mantener viva y vivaz la capacidad de producir un habla popular que se siente al mismo tiempo cotidiana e impenetrable.³ En los poemas de esta colección, el sujeto poético (o el personaje que aparece en su lugar) no pertenece por completo al barrio popular del que se ocupa y, de hecho, su potencia solo surge cuando se deja poseer por un habla que no es la suya. No obstante esta continuidad, me parece que *Musa callejera* marca un momento crucial de desadherencia entre la poesía y el habla religiosa pues, aunque en los versos de Prieto sigue habiendo cierto misterio, ya no es el del Otro divino, sino sencillamente el del otro: el prójimo de una clase social inferior.

Un poco más tarde, cuando la poesía pasa de la calle al ámbito protegido del hogar, el círculo se completa: la distancia productiva que había existido entre la poesía romántica y el discurso religioso se cierra. Antonio Plaza escribe en “Hojas secas” (coleccionado en 1899):

Tú despertaste el alma descreída
del pobre que tranquilo y sin ventura
en el Gólgota horrible de la vida
agotaba su cáliz de amargura. (109)

En la poesía de Plaza y de su prologuista, Juan de Dios Peza, domina el sentimentalismo como vehículo en verso de la moral del conservadurismo, ya plenamente instalado, del Porfiriato. En estos versos, llenos de lágrimas y golpes de pecho, se ha renunciado a la posibilidad del habla religiosa en favor de un discurso hecho para la declamación efectista.⁶

Hay que atreverse a afirmar aquí lo que me ha sugerido Andrea Castro: la exigente intensidad del habla religiosa no permite una explicación moral explícita, como se verá en el apartado 3. Esto, a su vez, nos obliga a subrayar que la retórica de la mayor parte del discurso conservador renuncia a esta potencia. El espacio de este artículo no alcanza para agotar las implicaciones de estas observaciones, pero volveré a ellas en mis conclusiones.⁷

2. La tecnología sacramental

Pasemos ahora a la narrativa, para la cual será necesario retroceder en el tiempo, pero no por ello tenemos que desaprovechar las iluminaciones que hemos alcanzado gracias a la poesía. *La guerra de treinta años* (1850) es la única novela que publicó el médico Fernando Orozco y Berra (1822-1851), hermano desgraciado del mucho más célebre polígrafo Manuel.

Gabriel, el protagonista y narrador de *La guerra* es un joven que desea enamorarse y casarse, pero, antes que nada, acabar con su inocencia sexual. A pesar de que conoce a un sinfín de mujeres, y de que algunas lo desean, el resultado de la guerra de treinta años contra su propia virginidad es una derrota completa. Ignacio Manuel Altamirano, escribió en sus *Revistas literarias* que se trataba de una:

novela bellísima, original, escéptica, sentida, que respira voluptuosidad y tristeza, y que es la pintura fiel de las impresiones de un corazón corroído por el desengaño y por la duda, y que había entrado en el mundo ávido de amor y de goces [...] *La guerra de treinta años* es la historia de un corazón enfermo; pero es también la historia de todos los corazones apasionados y no comprendidos. Fernando Orozco fue muy desgraciado, murió joven y repentinamente, poco después de la publicación de su novela, que es la historia de su vida. Los personajes que en ella retrata, vivían entonces, viven aún; y los jóvenes, a quienes su narración interesó en un alto grado, hacían romerías para ir a conocer a aquella ingrata Serafina que fue la negra deidad de los amores del autor. (30-31)

A pesar de este relativo éxito de escándalo en su momento, y a pesar de que la prosa de Orozco y Berra brilla en muchos momentos—"Mariquita: chata; boruquieta, ardiente, rezadora" (67)—la novela no sobrevivió a su momento de publicación inicial. De hecho, no se ha vuelto a reeditar integralmente. En la opinión de uno de sus lectores distinguidos del siglo XXI:

Es probable que la novela haya sido rápidamente olvidada porque eran muy notorias las verdaderas señoras retratadas bajo el velo de la ficción por Orozco y Berra pero sobre todo porque *La guerra de 30 años* debió parecer una frivolidad. Mientras la patria agonizaba y tras llorar su probable desaparición de la faz de la humanidad civilizada, los Alamán se ponían al servicio de Santa Anna o los Pizarro predicaban la buena nueva de algún tipo de socialismo, un Orozco y Berra se entretenía, en ánimo nihilista, en lamerse las heridas de treinta años de fracasos amorosos. (Domínguez Michael 583)

En mi opinión, empero, el mayor problema es que sus materiales no están organizados. Proliferan sin ordenarse. Debido a que, como dije anteriormente, el personaje ni se casa ni decide renunciar definitivamente al matrimonio, sus desventuras con las mujeres carecen de un *punctum* a partir del cual pudieran adquirir sentido.

En el mejor artículo sobre esta novela, Elías José Palti señala acertadamente que el desorden de *La guerra* puede leerse de manera productiva como alegoría política de la “situación de incertidumbre y ambigüedad en que se sumerge México tras la derrota [de 1847 frente al ejército de los Estados Unidos]” (66).

A la luz de esta valiosa intuición, podría resultar sorprendente que Palti, en vez de privilegiar precisamente esa oscilación causada por la impotencia de organizar los hechos históricos que forman su contexto material de producción, intentara proponer un orden. Palti afirma que los episodios están organizados de forma “dantesca”: con un descenso, un purgatorio y un ascenso (68-75). Vale la pena pensar qué lleva a Palti a proponer esta lectura ingeniosa pero equivocada del libro, porque eso me lleva al corazón de mi argumento.

En la novela, casi resulta obvio señalarlo, los materiales narrativos se organizan de manera retrospectiva. Las acciones de los personajes se van acumulando de manera ambigua hasta que un cierto momento se las hace cristalizar en un significado. Lo que me interesa subrayar aquí es que, en una vasta mayoría de las ocasiones, ese momento de resignificación está marcado por un sacramento.

Una vez que los sacramentos se establecen como parte de la práctica del cristianismo, actúan como monumentos en la vida del creyente, marcan su nacimiento con el bautismo, que ha sobrevivido a la infancia y entrado al rebaño de la iglesia (primera comunión), el nacimiento de la razón, la responsabilidad y la disponibilidad sexual (confirmación), la exclusividad sexual y reproductiva (matrimonio), y finalmente la muerte (extremaunción). Estos puntos son poderosos miradores, desde los que es posible llevar a cabo distribuciones narrativas que, por supuesto, determinan la práctica de la ficción escrita.

Visto de otra manera, el arco de la novela puede resumirse como el tránsito de un sacramento a otro, o bien al momento en que el personaje no logra acceder al siguiente sacramento: el matrimonio es el final feliz por excelencia del melodrama, pero, por otra parte, es la meta que elude al primer amor típico de la Bildungsroman. En lo que en su momento Doris Sommer llamó “foundational fictions,” el matrimonio simbolizaba la unión de diferente razas, clases y posiciones políticas, por lo que se enfrenta a fuertes interdicciones. Para las grandes novelas de la segunda mitad del siglo XIX—*Madame Bovary*,

Ana Karenina y, de manera más tímida, *La regenta*—el matrimonio es, en cambio, el punto de partida que lleva al adulterio, la desgracia y la muerte sin extremaunción.

La extremaunción funciona como la oportunidad final de darle sentido a la vida, al borde mismo de la muerte. El personaje pone en una balanza sus hechos, hazañas y pecados, lo que obliga a decidir si su experiencia ha valido la pena y transmitir estas experiencias convirtiéndolas en ejemplos o, como sucede en *El Periquillo Sarniento*, contraejemplos: la picaresca de lo que no debe hacerse.

En resumen, la función de estos momentos consiste en hacer que un grupo de acciones intersacramentales cobren sentido. Desde ese reducto, la Iglesia sigue insuflando una sensibilidad conservadora al vehículo narrativo más importante del siglo XIX.

Después de este largo rodeo, es posible entender mejor tanto el caos de *La guerra de treinta años* como la tentación de Palti de ordenarlo usando una estructura religiosa. La novela está tan fuertemente trenzada con la tecnología sacramental que estos momentos forman parte del trazado maestro del género mismo.

Como el tomo IV de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault prueba minuciosamente, el cristianismo desarrolló a lo largo de los primeros siglos de su historia una serie de “procedimientos de verdad” cuyo origen está en las prácticas de la confesión y la penitencia: “Tertuliano se valía de una expresión significativa para designar aquella *exomolgesis* que era inherente al desarrollo penitencial: *publicatio sui* [la publicación de sí mismo]” (116). Esta publicación de sí mismo es lo que hace Gabriel, el protagonista-narrador de *La guerra de treinta años*, pero con una diferencia clave: no hay en él un cambio. De hecho, la promesa de continuar la novela apunta en la dirección opuesta. Los lectores probablemente se queden ayunos de sentido—¿por qué este joven ha contado todo esto?

Es tan aguda la sensación de que algo falta y de que esa falta, además, debe leerse de manera religiosa, que cuando Altamirano escribe por segunda vez sobre el malogrado Orozco y Berra, además de citar la parte sustancial del texto de las *Revistas literarias*, señala inmediatamente después que:

Tenemos que hacer, con motivo de este párrafo una rectificación o aclaración importante. Hemos calificado de escéptica la novela de nuestro poeta, hemos dicho que el corazón de éste se hallaba “corroído por la duda. Hicimos mal en emplear estas palabras que se prestan a varias interpretaciones. No hemos querido hablar de “escepticismo” en materias religiosas. Se sabe que este sistema filosófico que se llama escepticismo, y que nació en la escuela de Pirrón de Elea, consiste en dudar “de todo,” hasta de la existencia propia, de modo que el calificativo “escéptico” admite naturalmente toda la extensión que quiera dársele.

Ahora bien: no debimos emplear, por esta razón, la palabra “escéptica” en general para hablar de la novela de Orozco, ni haber repetido que el corazón de éste se hallaba corroído por la duda, sin agregar luego una limitación que

era necesaria, pues tales como se hallan estas expresiones, manifiestan que, en nuestro concepto, Fernando Orozco “dudaba de todo.

Nuestra intención, y la expresamos mal, fue decir que el autor de *La guerra de treinta años* dudaba de muchas cosas, como del amor, de la dicha, del desinterés, porque así aparece en su leyenda; de modo que es escéptico, pero no en todo, pues en principios religiosos hubiera sido temerario de nuestra parte asegurarlo.

Fernando Orozco era creyente, y en sus composiciones y en sus hechos, lo demostró de manera clara y terminante. Profesaba la moral cristiana, y aunque pensador libre y profundo, siempre dirigía sus plegarias como un incienso a la Divinidad. (31)

Sí, Orozco y Berra era escéptico en muchas cosas. Pero no era, horror de horrores, ateo. No hay nada en las acciones de la novela que haga siquiera sospechar que su protagonista, o su autor, sean ateos. Sin embargo, hay algo que obliga a Altamirano a insistir en el teísmo de Orozco y Berra, quien era, como la abrumadora mayoría de los liberales, creyente. Esto que mueve a Altamirano es la sorprendente renuncia en *La guerra de treinta años* a la tecnología sacramental que Orozco y Berra conocía bien, pues había estudiado en la adolescencia en el Seminario Conciliar.

Un buen punto de contraste es *Santa*, la exitosa novela que Federico Gamboa publica en 1903 y que clausura la narrativa del siglo XIX mexicano. *Santa*, además, contrasta de manera productiva con *La guerra de treinta años*. Santa, su protagonista, a diferencia de Gabriel, sí se acuesta con medio México, conforme pasan como clientes por los burdeles cada vez más degradados donde trabaja. La excepción es el ciego Hipólito, que se queda a su lado hasta el final, cuando una enfermedad que no se especifica tapia la vagina de la muchacha. La diferencia fundamental entre las dos novelas es que, en el caso de *Santa*, Gamboa gobierna la suya con una férrea lógica sacramental. La muchacha del suburbio no tiene la culpa de lo que le pasa—lo que, piensa Gamboa, la vuelve “naturalista.” No obstante sus ambiciones positivistas, la novela funciona como examen general del que Santa emerge sin culpa, revirginizada y lista para sus bodas místicas con Hipólito, tan casto como el carpintero San José.

Hay que subrayar que ya para el momento de *Santa* no es necesaria la aparición explícita del sacramento de la confesión: basta su lógica. Se ha usado tanto la tecnología sacramental que es suficiente que el narrador en tercera persona de la obra la ordene de tal modo que evoque la “publicación de sí” para que los lectores pongan en marcha la tecnología sacramental y su eficiencia.

Sin embargo, hay que señalar que queda un resto. La “publicación de sí” se produce desde una miniatura que representa la lógica narrativa de toda la obra. Cuando sube al cuarto con su primer cliente, este le pide a Santa: “te ruego que te desnudes, pero toda, enterita, quedándote las medias nada más... ah, y dime ¿en serio te llamas Santa! ¡A que no!... ¿Por qué vives en esta casa?... Cuéntamelo, cuéntame tu historia, mujer...” (29). Aunque se queda dormido el general, su primer cliente, su exigencia doble de desnudar cuerpo e historia, abre

el segundo capítulo del libro, que rememora, efectivamente, la historia de la muchacha, gobernada no por su voz sino por la del narrador.

3. Campo unificado

Quiero terminar este artículo esbozando una economía general, una lectura de la relación entre las dos partes que he leído por separado hasta aquí: la poesía en tanto habla religiosa, la narrativa en tanto tecnología sacramental, ahora como facetas de una economía compleja.

Comencemos el esbozo de esta economía general con la siguiente afirmación: en América Latina se produce, a lo largo del siglo XIX, una distribución de las duraciones a través de los géneros: el poema romántico se apropia del instante de la belleza en el que coinciden lo inmediato y lo inalcanzable; el periodismo se queda con la cotidianidad cada vez más secular; finalmente, a través de la novela, la episteme católica sigue ejerciendo su potencia, dándole un significado retrospectivo tanto a lo instantáneo como a lo diario, pues ordena el puñado de décadas que ocupa una vida humana mediante momentos sacramentales. Tanto la imagen de la mujer que hace cristalizar el paisaje, tan importante para la poesía romántica, como la discusión de la vida diaria—de lo que entonces se denominaba *policía*—que se produce en los artículos periodísticos, acaban incorporándose a la textura del *boogie monster* de la novela, donde además adquieren su estabilidad interpretativa final.

Hay que señalar, por otra parte, que la potencia de la novela depende en buena medida de su capacidad para hacerse de las energías literarias generadas en otros ámbitos: de la imagen poética, del cuadro costumbrista, del diálogo teatral. Pero, a esto se debe agregar que la novela invisibiliza sus apropiaciones: las convierte en su propia materia de ficción. Lo que el novelista le roba al dramaturgo, al poeta, al periodista, debe transformarse en prosa narrativa.⁹ Esto resulta sumamente importante debido a que se trata del mismo proceso que oculta la tecnología sacramental al convertirla en parte de la textura novelística.

La exitosa incorporación de la tecnología sacramental a la novela permite, además, reflexionar sobre el cambio que la vivencia sacramental en sí había experimentado. Mientras que en la ortodoxia católica los sacramentos se definen como manifestaciones de la Gracia, en realidad, para el siglo XIX se han convertido en una tecnología que sustituye a la Gracia. Como indica su etimología, la Gracia es un don que se distribuye de manera gratuita, de acuerdo con un plan inescrutable. Esa distribución impredecible de la Gracia crea una enorme ansiedad: no es posible propiciarla y mucho menos garantizarla mediante el rito. En cambio, los sacramentos crean una racionalidad, en el sentido de aquello que puede pensarse desde la *ratio*: o sea, aquello que puede medirse y por lo tanto entenderse desde un *quid pro quo* que garantiza la salvación. Pero, la eficiencia sacramental va más allá, pues, además de sustituir la Gracia, los sacramentos sustituyen también la fe: la posibilidad de recurrir al rito permite que el católico de la modernidad pueda transcurrir la mayor parte de su vida en un mundo secular en el que uno es automáticamente católico.¹⁰

En la fina lectura de “Lanchitas” que propone Soriano Salkjelsvik, se puede ver lo que sucede cuando la administración de los sacramentos se representa a la manera premoderna; esto es, cuando coincide con lo sobrenatural. El resultado es siniestro, *unheimlich*. En la poesía, por su parte, la función de reencantamiento del mundo debe garantizar que lo divino

se presente pero sólo como inminencia que se insinúa en lo inmediato. Si el poeta deja colarse la explicación teológica a su discurso, este pierde su eficiencia.

En suma, la eficiencia de la poesía y de la narrativa están predicadas en el hecho de que explotan mecanismos religiosos que permanecen ocultos. Esta eficiencia es la forma de una sensibilidad conservadora que no se proclama. Por ello resulta, paradójicamente, más potente en los textos que se abstienen de la propaganda. Avanzo a partir de un pasaje admirable de Olvido García Valdés: La visión que cada poeta tiene del mundo toma como base pulsiones de la infancia; las imágenes y motivos que esas pulsiones van ocupando varían con el tiempo; el ritmo de esa variación semeja una espiral. El arte lo sabe todo del cuerpo del artista, por eso algunos poemas dicen cosa que tal vez quien los escribió no sabía (430).

Me interesa especialmente esa última parte. El poeta, y por ende cualquier escritor dotado, es capaz de escribir más allá de un dominio consciente de sus materiales. Es así cómo entiendo las hondas implicaciones de hablar de una sensibilidad conservadora, en lugar de una posición o convicción conservadora. Los procesos que he explorado en estas páginas pertenecen al inconsciente de la literatura y al inconsciente de la religión. Defino el inconsciente siguiendo el sugerente pasaje de Alenka Zupančič: “The unconscious *is* [...] where something of which we have no memory continues to work as truth” (84). Así, se trata de una eficiencia que se ejerce gracias a que sus potencias actúan de manera oculta: sin que los creyentes/lectores sean capaces de detectarlas, pero también, y acaso más importante, eludiendo la consciencia—aunque no la sensibilidad—de los autores, lo que explica una serie de posiciones, con frecuencia paradójicas, que primaron en Latinoamérica durante el siglo XIX. Un excelente ejemplo es la que discute Andrea Castro en este mismo dossier: que el catolicismo (o al menos un sector muy amplio de este) sentía un temor muy vivo a los atrevimientos de la novela. Esto demuestra que a los católicos los eludía el hecho de que estos excesos—el adulterio por mencionar el ejemplo central—aparecían sistemáticamente domados por el marco de interpretación de la tecnología sacramental. No hay que olvidar que esta tecnología, que he estudiado a través de la novela, se extendía también a la vida cotidiana de quienes las leían. Del mismo modo, el intento liberal de crear una serie de sacramentos seculares mediante la creación del registro civil, demuestra la incompreensión de dónde radicaba el verdadero poder de la tecnología sacramental.

4. CODA

Quiero terminar en el momento en que la poesía cambia una vez más de manera radical—no en el apagamiento que he señalado más arriba, cuando se produce el destrenzamiento de la poesía y el habla religiosa, debido, precisamente a que la poesía proclama su religiosidad, sino al momento en que el genio de un poeta muestra deliciosamente la reprimida contrafaz sexual del conservadurismo. Releamos un poema temprano de Ramón López Velarde:

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda
a que pasara el día con nosotros,
y mi prima llegaba
con un contradictorio

prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso.

Águeda aparecía, resonante
de almidón, y sus ojos
verdes y sus mejillas rubicundas
me protegían contra el pavoroso
luto...

Yo era rapaz
y conocía la *o* por lo redondo,
y Águeda que tejía
mansa y perseverante en el sonoro
corredor, me causaba
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta la debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo.)

A la hora de comer, en la penumbra
quieta del refectorio,
me iba embelesando un quebradizo
sonar intermitente de vajilla
y el timbre caricioso
de la voz de mi prima.

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso. (6-7)

Primero que nada, quiero apuntar en la dirección del juego entre “prima” y “madrina,” sustantivos que evocan una cercanía familiar lo suficientemente lejana para inquietar, casi tanto como el nombre propio Águeda. Ahí está cifrada una época completa. Si consultamos la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, aprenderemos que, nacida en Catania en el siglo III, la futura santa—celebrada el 5 de febrero—atrae el deseo de un tal Decio, a quien se le niega. En castigo, la manda a un putero, regentado por una tal Afrodisia. Pero, incluso en el lupanar, permanece virgen. Esto enfurece a Decio que ordena torturarla cortándole los senos.¹¹

Si bien los personajes son inicialmente tipos—como los encontramos en la crónica costumbrista y en los cromos de *Los mexicanos pintados por sí mismos*—López Velarde no les permite estatizarse en lo típico. Repitamos, para paladearlos, esos versos: “y mi prima llega / con un contradictorio.” “Contradictorio,” ese sustantivo que, cuando pasamos por encabalgamiento al verso siguiente, deviene adjetivo de nuevo y adquiere otro sentido. Sin embargo, no deja de sorprendernos. Construye una oración donde la originalidad de la expresión es el contrapeso perfecto de su exactitud. Ese “contradictorio / prestigio de almidón” que arropa a la prima, implica que el muchacho no tiene acceso aún a ropas planchadas hasta la rigidez.

Con una economía de medios vertiginosa, sin explicar casi, López Velarde se retrocede hasta el instante en que cobra conciencia de que llevar un cuello de camisa incómodo es un padecimiento deseable en su mundo de provincias.

Pero claro, no es esa la revelación que más importa, sino que la prima en su blanco impecable y su negro cerrado, sin hacer nada más que ser quién era, iba a conmocionarlo. Emociona cómo López Velarde convierte lo auditivo en aural, en el sentido (o en uno de los sentidos) en que entendía el término Walter Benjamin como la presencia de lo ausente.

Es también un buen momento para señalar otra peculiaridad de este poema. Es una rareza que sobreviva con tal potencia una composición que no está enunciada en el presente. Estamos acostumbrados (o si prefieren malacostumbrados) a que la enunciación se produzca en primera persona y en presente, pues junto con el abandono de la épica, renunciamos al privilegio del pasado.

¿Por qué, entonces, nos sigue titilando este poema? Porque el “rapaz”—no perdamos de vista que el sustantivo puede ser leído como adjetivo—no ha quedado atrás ni abandonado. Porque ese muchacho, habita aún a López Velarde, su deseo, aún deliciosamente vago, e informa una parte muy importante de su presente.

Lo joven y vivísimo dentro de un continente aparentemente seco podría ser su escudo de armas y es, a la vez, la imagen final de poema: esa naturaleza muerta, escondida en el féretro de un armario, esboza ya atrevimientos que se impondrán en el surrealismo: lo podría haber pintado Magritte. Pero al mismo tiempo, esa imagen le vive en el adentro de la memoria que el poeta nos muestra con delicadeza y amor de primer amor, pero también en el modo alegre de *scherzo*. López Velarde es nuestro poeta mozartiano. Toca su rondó en el kiosko, pero eso le añade a su arte. No le quita.

Todo esto—esta música, estas imágenes, este juego del pasado rememorado desde el presente, que muestra los vasos por donde el deseo corría por las casas de la provincia católica—muestran el momento en que la literatura pierde la inocencia respecto a su sensibilidad conservadora. Pero además, y más importante, muestra el momento en que la literatura convierte esta pérdida de la inocencia en tema, en el corazón de su hacer. Así, *La sangre devota*, la colección donde originalmente apareció “La prima Águeda” es el libro final del largo siglo XIX latinoamericano y el inicio de su maravilloso siglo XX.

University of Houston

Notas

¹ Hay muchos textos que piensan la existencia de la Arcadia Mexicana en las páginas de la primera época del *Diario de México*, y las que le dedica Luis Miguel Aguilar en su *Democracia de los muertos* son especialmente inteligentes. Por mi parte, he señalado en mi “Publicity and Print Culture” cómo en los avisos de este mismo *Diario* podía encontrarse la precisión que los árcades sorteaban con tanto cuidado.

² Este largo movimiento en que el recuerdo entrañable de un paisaje perdido se evoca desde el dolor de su ausencia, culmina en la poesía de Ramón López Velarde, desde donde se abre a su especificidad en el siglo XX.

³ Un punto de arranque para estudiar el texto de Morelos es la excelente antología de Fernández Delgado.

⁴ Hay que recordar que la versión inicial se intitulaba “Fragmentos descriptivos de un poema mexicano” allí un pie de página señalaba que el poema completo habría de aparecer en las *Poesías americanas* que, como el gran poema de Bello, nunca se escriben. Estos poemas, empero, perviven como deseo: el deseo que lleva, en el siglo XX, al *Canto general* de Pablo Neruda y *El estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal.

⁵ Aunque Prieto se juega indudablemente a su fino oído y logra en estos poemas algunos de los momentos más gozosos de la poesía mexicana del siglo XIX, también hay que señalar que algo de su léxico está más allá de los diccionarios, incluso de los de mexicanismos: la palabra “tragavasos” es un verdadero hápax que sólo ocurre en su poema “Trifulca.”

⁶ Hoy resulta difícil imaginar la importancia de la declamación, pero es difícil exagerarla. El ocaso que vive la popularidad de la poesía de Amado Nervo tras su muerte, por poner un ejemplo, se debe en gran medida a que desaparece no solo el poeta, sino la gran presencia que las ponía en escena y que llenaba, hasta el final, teatros arrebatados.

⁷ En mi artículo “We, the Romantics,” demuestro cómo una parte considerable del encanto de la poesía popular de Prieto proviene del hecho de que el yo lírico no es parte del barrio que celebra. Así, al mismo tiempo que construye un mundo, elabora su propia exclusión de este mundo. Sobre el ámbito del hogar como una esfera que la sensibilidad conservadora preserva de la infección liberal, ver el artículo de Andrea Castro en este mismo dossier.

⁸ Vale la pena regresar al prólogo de *Santa* para pensar las coordenadas del naturalismo de Gamboa: un paso atrás de sus modelos franceses. También hay que recordar que la obra maestra de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío* (1892), afirma en su subtítulo ser una novela naturalista, lo que revela lo nebuloso que era el uso del término durante el Porfiriato.

⁹ Además de la poesía, el teatro y los artículos periodísticos, la novela se sirve también de la historiografía, que muchas veces tuvo que enfrentar muy pronto, a veces antes que la novela, el problema de las acciones simultáneas que se producen en lugares diferentes. Antes he mencionado los avisos y en ellos encuentro un ejemplo de la concisión y precisión que caracterizarán al realismo. Aunque el desarrollo de este tema requeriría el espacio de un libro, puede pensarse el arco de la novelística del siglo XIX como el desarrollo de técnicas que incorporan de manera cada vez más tersa los géneros que la novela fagocita; así, por ejemplo, en una novela temprana como *Un año en el hospital de San Lázaro* (1845) de Justo Sierra O’Reilly, el esfuerzo por narrar las acciones mediante un intercambio epistolar resulta (a diferencia de la novela genial de Laclos) terriblemente torpe.

¹⁰ En *White Noise*, una novela muy posterior, el protagonista se encuentra en un hospital en que atienden unas monjas. Le llama la atención un cuadro en el que el Papa Juan XXIII y John F. Kennedy departen en el cielo. Le pregunta a la monja que lo ha curado,

“...Why do you have that picture on the wall?”

She drew back, her eyes filled with contemptuous pleasure.

“It is for others. Not for us.”

“But that is ridiculous. What others?”

“All the others. The others who spend their lives believing that *we* still believe. It is our task in the world to believe things no one else takes seriously. To abandon such beliefs completely, the human race would die. This is why we are here. A tiny minority. To embody old things, old beliefs. The devil, the angels, heaven, hell. If we did not pretend to believe these things, the world would collapse.”

“Pretend?”

“Of course pretend. Do you think we are stupid? Get out from here.”

“You don’t believe in heaven? A nun?”

“If you don’t, why should I?”

“If you did, maybe I would?”

“If I did, you would not have to.” (DeLillo 318-19)

El pasaje muestra inmejorablemente cómo la fe es, en el mundo moderno, el trabajo de alguien más—alguien más que, probablemente, tampoco cree.

¹¹ Vale la pena apoyarnos también en la iconografía, en este caso en el cuadro de un pintor indudablemente devoto, Francisco de Zurbarán, que puede verse [aquí](#). El cuadro dice mucho. Zurbarán mantiene a la santa en una expresión que está en el polo contrario de la coquetería. La santa es hermosa, pero su belleza no pertenece al siglo. Sus senos expuestos en una charola de plata se ofrendan, pero no se ofrecen. Lograda por Zurbarán, maestro de la pureza, su castidad sin cuarteaduras, Águeda no deja de inquietar, pues sus colores aún son de este mundo: es una de las santas más sanamente chapeadas de la historia de la pintura.

Obras citadas

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos: Ensayo sobre poesía mexicana 1800-1921*. Cal y Arena, 2001.
- Alamán, Lucas. *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año 1808 hasta la época presente*. 5 volúmenes. FCE-Instituto Cultural Heráldico, 1985.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas XIII: escritos de literatura y arte*, tomo 2. Editado por José Luis Martínez, SEP, 1988.
- Blumenberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Traducido por Pedro Madrigal, Paidós, 2003.
- Carilla, Emilio, editor. *Poesía de la independencia*. Ayacucho, 1979.
- Castro, Andrea. "Lecturas contra un mundo corrupto: *La Buena Lectura* (1879-1882)." *Decimonónica* 19.2, 2022, pp. 18-38.
- DeLillo, Don. *White Noise*. Penguin, 1978.
- De Vorágine, Jacobo. *La leyenda dorada: vidas de santos*. Traducido por Miguel Ángel Ródenas, Maxtor, 2017.
- Domínguez Michael, Christopher. *La innovación retrógrada: literatura mexicana, 1805-1863*. El Colegio de México, 2016.
- Fernández Delgado, Miguel Ángel, editor. *Los sentimientos de la nación de José María Morelos: antología documental*. INEHRM, 2013. <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/439/1/images/SentimdeNac.pdf>. Accedido el 8 de julio de 2022.
- Flores, Manuel M. *Poesías, Pasionarias*. Biblioteca de Autores Mexicanos, ND.
- Frías y Soto, Hilarión, Hesiquio Iriate, y Andrea Castro. *Los mexicanos pintados por sí mismos: tipos y costumbres nacionales*. Porrúa 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 4: las confesiones de la carne*. Traducido por Horacio Pons, Siglo XXI, 2018.
- Gamboa, Federico. *Santa*. FCE, 2006.
- García Valdés, Olvido. *Esa polilla que delante de mí revolotea: poesía reunida 1982-2008*. Galaxia Gutenberg, 2016.
- Landívar, Rafael. *Rusticatio Mexicana*. Traducido y editado por Octaviano Valdés, Jus, 1990.
- Latour, Bruno "You Shall not Freeze Frame, or How not to Misunderstand the Science and Religion Debate." *Science, Religion, and the Human Experience*. Editado por James D. Proctor, Oxford UP, 2005, 27-48.
- López Velarde, Ramón. *El león y la virgen*. Sel. y pról. Xavier Villaurrutia. UNAM, 1993.
- Orozco y Berra, Fernando. *La guerra de treinta años*. México, Vicente García Torres, 1850.
- Pacheco, José Emilio, editor. *Poesía mexicana I: 1810-1914*. Promexa, 1979.
- Palti, Elías José. "La guerra de los treinta años de Fernando Orozco y la visión lúdico poética de la historia." *Latin American Literary Review*, vol. 25, no. 29, 1997, pp. 63-90.
- Plaza, Antonio. *Album del corazón. Poesías de Antonio Plaza*. Pról. Juan de Dios Peza. México, Maucci Hermanos, 1899. <https://libsysdigi.library.illinois.edu/oca/Books2008-12/3431707/3431707.pdf>. Accedido el 8 de julio de 2022.
- Rabasa, José. *Inventing A-M-E-R-I-C-A: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. University of Oklahoma P, 1993.

-
- Ruisánchez Serra, José Ramón. "We, the Romantics." *A History of Mexican Poetry*, editado por José Ramón Ruisánchez Serra, Anna Nogar e Ignacio Sánchez Prado, Cambridge UP, en prensa.
- . "Publicity and Print Culture." *Latin American Literature in Transition*, editado por Ana Peluffo y Ronald Briggs, Cambridge UP, en prensa.
- Soriano Salkjelsvik, Kari. "'Lanchitas' (1877), de José María Roa Bárcena: realismo sacramental literario y el proceder de la religión." *Sensibilidades conservadoras: el debate cultural sobre la civilización en América Latina y España durante el siglo XIX*. Editado por Kari Soriano Salkjelsvik, Iberoamericana-Vervuert, 2021, 376-94.
- Zupančič, Alenka. *What is Sex?* MIT P, 2017.