

“LA CAPITAL EN LA NOCHE”: LOCUS Y POÉTICA DE LA MODERNIDAD EN *PANORAMA MEXICANO* DE CIRO B. CEBALLOS, PUBLICADO EN *EXCÉLSIOR* (1938-1940)

Irma Elizabeth Gómez Rodríguez*

Resumen / Abstract: “Capital at Night”: *Locus and Poetic of the Modernity in Panorama mexicano* by Cyrus B. Ceballos, Published in *Excélsior* (1938-1940).

Palabras clave / Keywords: autobiografía mexicana, prensa mexicana, funciones del escritor y la literatura / Mexican autobiography, Mexican press, functions of the writer and literature.

En este artículo se analiza *Panorama mexicano, 1890-1910*, de Ciro B. Ceballos, publicado en *Excélsior* (1938-1940) y que atiende a la interacción entre los discursos autobiográfico y periodístico. En este contexto se pondera la revisión de la doble dimensión que adquiere el relato autobiográfico para el autobiógrafo como medio para construir su identidad de artista moderno, a partir de la conformación de una espacialidad particular, y para el periódico como elemento de apoyo en las discusiones que entabló en el espacio público respecto a características fundamentales, como la concepción de la Revolución mexicana o la función de los intelectuales en la reconstrucción nacional. / In this paper *Panorama mexicano, 1890-1910*—written by Ciro B. Ceballos and published in *Excélsior* (1938-1940)— is analyzed based on the interaction between autobiographical and journalistic discourses. In this context, the autobiographical narrative is examined in its double dimension: for the autobiographer as a discourse used to build his identity as an intellectual who reformed Mexican literature—through the construction of an particular literary space—; and, for the journal, as a support strategy in the public discussions about key issues, such as the concept of the Mexican Revolution, the past, and the role of intellectuals in the national reconstruction.



En México, la práctica de la escritura autobiográfica moderna¹ se incrementó notablemente en los años posteriores a la Revolución mexicana, época en la que —tras las constantes guerras y los esfuerzos por reconstruir al país— intelectuales, militares, hombres de estado y artistas acometieron la tarea de hacer un balance del pasado, tanto personal como colectivo. Estos actos de rememoración, como

* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Entiendo la autobiografía moderna como la expresión plena del sujeto en tanto individuo que posee un sentido de originalidad sobre su existencia (Karl J. Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, en *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 28, 31). En este contexto, las *Memorias* (1817 y 1821) de fray Servando Teresa de Mier pueden considerarse uno de los programas autobiográficos que anticipan esta práctica.

señaló en su momento José Vasconcelos, respondieron a la urgencia de darle existencia a la Nación, reconstituyendo y juzgando su devenir;² pero, en esos momentos de redefinición, también respondieron a la necesidad de los individuos de realizar la evaluación de sus propias trayectorias, no sólo como un medio de autoconocimiento,³ sino también como estrategia para reclamar un lugar en el espacio público y un sitio en la historia.

En este contexto se perfilan como fenómenos particulares, por un lado el hecho de que los literatos ocuparon un lugar relevante entre los actores sociales que decidieron escribir sobre el pasado de los primeros, y, por el otro lado, que los autobiógrafos encontraron en las publicaciones periódicas el medio privilegiado para difundir sus relatos de vida.⁴ Ello devino, en primera instancia, en que el discurso autobiográfico se tornara más complejo pues, sin perder su esencia de escritura nacida del impulso del sujeto por autodefinirse (función hermenéutica), se convirtió en un programa narrativo en el que se imbricaban, además, una función performativa y otra estética. Así, en la medida en que el autobiógrafo construía su identidad para posicionarse en el espacio público y reclamar el reconocimiento de sí mismo como artista, declaraba una poética cuyos principios se manifestaron como rasgos constitutivos del relato y de la personalidad con la que se configuró. En segunda instancia el relato autobiográfico, difundido en publicaciones periódicas, además de participar de la dinámica de la prensa como una de las estrategias que ésta empleaba para posicionarse frente al poder, establecía un intercambio de significados con el contexto escritural, lo cual implicó que dialogara, entre otras cosas, con distintas visiones del pasado.

Por lo anterior, y como un acercamiento al fenómeno, se propone el estudio de *Panorama mexicano, 1890-1910*, de Ciro B. Ceballos (1873-1938), obra difundida en el diario nacional *Excélsior* entre 1938 y 1940,

² José Vasconcelos. *Cartas políticas*. México: Editora Librera, 1959, p. 89-90.

³ Jean-Philippe Miraux. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 40; José María Pozuelo. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 32.

⁴ Entre los programas de escritura autobiográfica, compuestos por literatos y difundidos en la prensa en la primera mitad del siglo xx, se pueden mencionar: *Memorias* de José Juan Tablada (*El Universal*, 22 ene. 1925-12 jul. 1928); *Tiempo viejo, tiempo nuevo* de Victoriano Salado Álvarez (*El Informador y El Porvenir*, 6 nov. 1929-25 oct. 1931); *Panorama mexicano, 1890-1910* de Ciro B. Ceballos (*Excélsior*, 11 oct. 1938-29 feb. 1940), entre otros.

pues se trata de un relato de vida compuesto por un escritor perteneciente a la llamada segunda generación del Modernismo, el cual permitirá corroborar cómo la escritura autobiográfica se convierte en movimiento hermenéutico y operación estética —que le permiten al autor reconocerse y configurarse como artista moderno—, y en acto performativo, mediante el cual postula una visión de sí mismo para hacerse presente en el espacio público; esta visión incluye versiones personales acerca del pasado del país, las funciones de la escritura (literaria y periodística) y del escritor, que sirvieron a *Excélsior* para reforzar su propio discurso frente al poder. Cabe mencionar que, a través de los motivos desarrollados en el relato de vida, este trabajo se focalizará en el análisis de las estrategias de representación del espacio y las prácticas desplegadas en él, pues éstas no sólo revelan el modelo elegido y los movimientos de autoconfiguración efectuados por el narrador para proyectar su identidad, sino que también permiten observar con mayor nitidez el diálogo que se establece entre los discursos autobiográfico y periodístico.

I. APUNTE CONTEXTUAL: PERFILES DE *PANORAMA MEXICANO*, 1890-1910 Y *EXCÉLSIOR*

Panorama mexicano, 1890-1910

El relato de vida de Ciro B. Ceballos está formado por 14 capítulos que, si bien habrían sido concebidos para darse a conocer en libro, se publicaron en 72 entregas tras la muerte del autor, del 11 de octubre de 1938 al 29 de febrero de 1940, en la página editorial de *Excélsior*.⁵ En ellas el autobiógrafo, al tiempo que narra aspectos de la vida cotidiana que marcaron el desarrollo cultural de la ciudad de México durante el último decenio del siglo XIX y el primero del XX, se autoconfigura como un escritor moderno que habría contribuido a la renovación del arte literario.

⁵ América Viveros Anaya, quien editó la obra en 2006, apunta que la redacción de *Panorama mexicano* habría comenzado en 1930 y concluido pocos meses antes de la muerte del autor, probablemente en agosto de 1938. (“Estudio introductorio” a Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano*, 1890-1910. México: UNAM, 2006, p. 10).

Respecto a la caracterización tipológica del texto, es pertinente puntualizar que Ceballos se rehúsa a filiar su relato a algún género autobiográfico en particular, y prefiere darle libertad formal. Así lo sugieren los enunciados metatextuales con los que presenta el discurso:

Estas páginas no son de memorias, aunque contengan recordaciones objetivas para la reconstrucción, en historial trazado, de la preterición [...]. / No son de memorias, porque [...] las producciones de semejante linaje, cuando no afectan fenómenos históricos, se encuentran informadas por un subjetivismo sentimental [...]. / No es propiamente [...] historia [por] el simplicismo de sus puntos de observación [...] es, sencillamente, un anecdotario confidencial, comprendiendo veinte años de la porfirista dictadura. / De la veracidad de lo consignado en aquestas descripciones nadie osará dudar. / Preocupación singular he tenido en no ponderar los sucesos, cuando éstos se han substraído en detalles [...] a la solicitud de mi memoria [...], cuando no he recordado con exactitud completa alguna anécdota, sin vacilar, la he omitido.⁶

Como puede observarse, Ceballos expresa la conciencia de escribir desde un registro memorístico, pero deslinda su relato del género “memorias”; para ello, en primer término, caracteriza dicho tipo textual como “recordaciones objetivas” que habrían de referir “producciones” —hechos, circunstancias— que hubiesen afectado el curso histórico de la época, lo cual sugiere que el autor concibe a las memorias como un discurso propio de la disciplina de la Historia. En segundo término, el escritor inviste su relato con una serie de valores opuestos al rigor que supone lo histórico; así, a la objetividad opone el subjetivismo; a la seriedad del hecho histórico, lo anecdótico e íntimo de sus recuerdos; y, si bien en cierto momento declara su relato como veraz e intenta establecer un compromiso de sinceridad con el lector, según el cual habría eliminado porciones de recuerdos que el olvido hubiera comprometido o distorsionado, en realidad el narrador implícitamente reconoce que el proceso de rememoración posee una naturaleza especulativa que impone límites y sólo permite entregar una recreación del pasado y nunca una representación totalmente objetiva y fidedigna del mismo.

⁶ “Panorama mexicano, 1890-1910. Advertencia”, *Excélsior* (11 oct. 1938), p. 5. En adelante cito los fragmentos de *Panorama mexicano, 1890-1910*, con el subtítulo que le fue asignado en el periódico y, por provenir todos de *Excélsior*, se omite la mención al diario.

Aunado a lo anterior, Ceballos no inscribe explícitamente su escritura a algún género autobiográfico en particular; sin embargo, como se verá a lo largo de este análisis, recurre a las técnicas de representación del autorretrato, con la salvedad de que no es la construcción de su efigie individual la que ocupa el texto, sino una grupal, representativa de una comunidad con la que establece lazos de identidad —el grupo de modernistas del que fue parte—⁷ y mediante la cual emprende su autorrepresentación; por ende, se apropia de rasgos de personalidad y cualidades estéticas depositados en integrantes de dicha comunidad. Ello explica la decisión del autor de enunciar todo el discurso desde la voz colectiva del “nosotros”, lo que, como señala Leonor Arfuch, podría ser indicativo del reconocimiento de que la identidad se forja en relación con los otros y de acuerdo con ciertos marcos referenciales compartidos.⁸

El empleo del género autorretrato, además, implica el intercambio de la trama temporal retrospectiva por una estructura en la que se engarzan núcleos de significación, mediante los que se construye la identidad del sujeto.⁹ Así, aunque en el título y en la “Advertencia” del texto se enuncia una duración temporal del relato de 20 años, que comprenderían los periodos de formación y de mayor producción de Ceballos y su grupo, en realidad el texto se conforma a la manera de un cuadro estático donde se yuxtaponen imágenes simbólicas, insertas en una dimensión espacio-temporal distendida, las cuales revelan paulatinamente la personalidad del autobiógrafo. De esas imágenes, como se mencionó, se privilegiará el análisis de aquellas relacionadas con la representación del espacio, pues sus movimientos de conformación no sólo dan cuenta del escenario en el que se inserta el autorretrato, sino que funcionan como operaciones de autoconfiguración.

⁷ En ese grupo concurren: José Juan Tablada, Bernardo Couto, Julio Ruelas, Ciro B. Ceballos, Jesús E. Valenzuela, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco de Olaguibel y Rubén M. Campos, entre otros.

⁸ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 84-85.

⁹ Sobre la caracterización del autorretrato *vid.* Karl J. Weintraub, *op. cit.*, p. 22-23; José María Pozuelo, *op. cit.*, p. 27; Leonor Arfuch, *op. cit.*, p. 98, 152, y George Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 12.

Excélsior: el periódico de la vida nacional

En los tiempos de producción de *Panorama mexicano*, *Excélsior*, fundado por Rafael Alducin en 1917, había sorteado una serie de conflictos con los gobiernos posrevolucionarios¹⁰ que le habían ganado los calificativos de reaccionario y enemigo de la Revolución. En este punto hay que mencionar que la oposición del diario no obedeció tanto al conservadurismo como a la necesidad de proteger sus intereses empresariales, que se veían lesionados por la emisión de políticas relativas a los derechos de propiedad y al capital privado.¹¹ Asimismo, *Excélsior* había superado una crisis interna, la cual se había resuelto con su transformación en una cooperativa, el nombramiento de una nueva dirección, a cargo de Rodrigo de Llano, y, paradójicamente, la intervención del para entonces ex presidente Plutarco Elías Calles, a quien habían atacado constantemente.¹² Esta nueva situación llevó al diario a superar su animadversión hacia los gobiernos surgidos de la Revolución y a construir una nueva relación con el Estado, que se caracterizó por buscar un mayor entendimiento y

¹⁰ Los momentos de mayor rispidez entre el gobierno y *Excélsior* se dieron durante los años de enfrentamientos religiosos que debió dar frente el presidente Calles, a quien se le llegó a llamar rojo y bolchevique; y durante las semanas que siguieron al asesinato de Obregón, cuya cobertura en el diario recibió enormes críticas (Arno Burkholder, "El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario *Excélsior* (1916-1932)", en *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 4 (2009), p. 1399, 1402).

¹¹ Laura Navarrete. *Excélsior en la vida nacional (1917-1925)*. México: UNAM, 2007, p. 109. Esta autora menciona que si bien *Excélsior* simpatizó con el régimen de Carranza, pocos años después expresó su oposición a los gobiernos revolucionarios. En ese sentido el propio diario declaró: "Un gran periódico como *Excélsior* no sólo es antirrevolucionario por convicciones arraigadísimas, sino por cuanto que siendo una empresa industrial ha de resentir por la fuerza los daños que los trastornos públicos determinan en todas las industrias [...] / [...] ni como núcleo de ideas ni como empresa comercial puede nuestro periódico simpatizar con los procedimientos revolucionarios" ("Siempre en nuestro puesto", 11 dic. 1923, p. 5).

¹² Arno Burkholder señala que la intervención de Calles pudo ser una estrategia para controlar al periódico, pues al apoyar su conversión en cooperativa, era más fácil alejarlo de los grupos que se disputaban el poder y regular sus opiniones contra el régimen. Véase "Construyendo una nueva relación con el Estado: el crecimiento y consolidación del diario *Excélsior* (1932-1968)", en *Secuencia*, núm. 73 (ene.-abr. 2008), p. 89-90.

una colaboración, que suponían beneficios mutuos.¹³ En este contexto hay que señalar que durante el régimen de Lázaro Cárdenas, años que coincidieron con la publicación del texto autobiográfico que nos ocupa, el Estado comenzaba a institucionalizar los mecanismos de relación con la prensa e instauraba un “terso control” sobre ésta, mediante el dominio de la industria del papel, la emisión de boletines que regulaban la circulación de información y el otorgamiento de ayuda económica a los reporteros.¹⁴

En esta nueva dinámica, y en aras de lograr la estabilidad que le permitiera su desarrollo como empresa, *Excélsior* ofertó no sólo sus capacidades como gran diario comercial (que consistían en poseer un sistema sólido de publicidad y privilegiar los contenidos informativos, ofreciendo un amplio espectro de noticias novedosas y únicas, al que se tenía acceso gracias a los adelantos tecnológicos), sino también una ética basada en sus valores fundacionales —medura, objetividad e independencia—,¹⁵ los cuales seguían siendo su base moral. Al respecto el diario, tras reconocer que el régimen cardenista respetaba las libertades constitucionales relativas al derecho de expresión, señalaba como deber de la prensa libre:

corresponder a la actitud serena del gobierno limitándose a producir informaciones apegadas a la verdad [...], comentar los hechos oportuna y correctamente, así en la censura como en el aplauso, y, siempre [...] contribuir a la solidez de las instituciones, respetando a las autoridades constituidas.¹⁶

¹³ A. Burkholder, “El periódico que llegó a la vida nacional”, art. cit., p. 1370-1371, 1380-1381, 1391. Este autor menciona que el diario expresamente declaró un cambio de actitud y se comprometió a “cooperar con nuestras autoridades [...] y contribuir eficazmente a la debida orientación de las masas populares” (*ibid.*, p. 1410).

¹⁴ Esta práctica fue conocida como “igualta”, e intentó ser una compensación para mejorar los bajos sueldos de los periodistas, pero se convirtió en un medio de extorsión. Se habría institucionalizado en el gobierno de Cárdenas (A. Burkholder, “Construyendo una nueva relación con el Estado”, art. cit., p. 91).

¹⁵ En el marco del proyecto de reconstrucción nacional posrevolucionario, *Excélsior* fijó su postura conservadora y moderada, alejada de la propaganda política y sustentada en el manejo moderado, objetivo e independiente de la información. (A. Burkholder, “El periódico que llegó a la vida nacional”, art. cit., p. 1390).

¹⁶ “La prensa libre y sus detractores” (25 feb. 1938), p. 5.

En declaraciones de este tipo el diario confirmaba su tendencia moderada y orientada a contribuir con la pacificación y el progreso de la nación, pero también su voluntad por ejercer un periodismo libre, independiente e imparcial, en el que se ofrecieran espacios de expresión a todas las voces “sin distinción de clases ni de matices”;¹⁷ ya que, como se puntualizaba en otros artículos, los principios de “la armonía, de la tolerancia y de la comunidad de intereses, propósitos y aspiraciones” no implicaban adular al gobierno, sino “dar entrada en las columnas [...] al producto de todas las mentalidades, a la exposición y discusión de todos los principios, con una heterodoxia amplia”.¹⁸ Esta política permitió que en el diario se incluyeran, entre sus colaboradores, importantes intelectuales que publicaron textos de gran calidad, en los cuales expresaron opiniones a favor de los principios del proyecto revolucionario, pero también críticas y señalamientos sobre la incompatibilidad entre algunos de esos principios y la realidad mexicana. En este punto hay que señalar que la variedad de enfoques y la relevancia de las personalidades que escribían en *Excélsior* fueron exaltadas también como valores fundamentales de la identidad del periódico.¹⁹

Aunado a lo anterior, la publicación, si bien, como se mencionó, en su calidad de diario moderno, subrayó desde sus orígenes la relevancia que tenían los contenidos noticiosos para dar cuenta de los acontecimientos novedosos y de actualidad, incluyó en su página editorial

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Vid.* “Ayer, hoy y mañana. Aniversario de *Excélsior*. Nuestra imparcialidad” y “El XXI aniversario del *Excélsior*” (18 mar. 1938), p. 1, 5 y 7. En otros testimonios *Excélsior* declaraba: “No le rendimos parias a nadie, pero alabamos lo que es digno de alabanza, hallase donde se hallare, y el valor de nuestros elogios reside en la libertad con que solemos censurar los abusos y las prevaricaciones. Somos independientes porque medimos con el mismo rasero a los que se agitan a impulsos de las pasiones políticas, sin distinción de credos”. (“El deber de la imparcialidad”, 7 sep. 1939, p. 5).

¹⁹ En 1938, en el diario se hacía un recuento de los intelectuales que habían colaborado y se señalaba que “casi todas las eminencias mundiales han escrito en las columnas de *Excélsior*”, desde hombres de Estado hasta importantes literatos como David Lloyd George, George Clemanceau, Anatole France y Enrique Gómez Carrillo en el ámbito internacional; y en el nacional José Juan Tablada, Manuel Flores, Querido Moheno, Victoriano Salado Álvarez, Antonio Caso, Nemesio García Naranjo, Carlos Díaz Dufoo, Luis G. Urbina. (“Los más grandes pensadores han colaborado en él”, 18 mar. 1938, 4ª sección, p. 2, 10, 16).

columnas en las que se emitieron juicios y balances sobre el pasado inmediato, pero también sobre el porfiriato y otras etapas del siglo XIX. Para ello se incluyó una gran variedad de géneros, entre ellos artículos, relatos históricos, diarios de viaje, apuntes biográficos, semblanzas, crónicas y, por supuesto, relatos autobiográficos.²⁰ Esta práctica, en la economía del periódico, fue una estrategia útil para la interpretación de la realidad presente, como lo sugieren las palabras de José Juan Tablada, quien puntualizaba que el “público lector contemporáneo [...] ama las evocaciones de otros días. / [...] desdeña el ‘eterno ahora’” y “vuelve el rostro hacia atrás” en busca de reminiscencias que son mejores si “complican la emoción muy personal” y “si son testimonios que vuelvan activa la emoción pasiva del narrador” y, por supuesto, del lector.²¹

Como se observa, Tablada se refiere al discurso de la memoria como medio para entender el pasado y como parámetro para la interpretación del presente. Estas ideas fueron compartidas por otros colaboradores de *Excelsior*. Algunos, como Fernando Ocaranza y Luis Vargas, opinaban que la historia del país seguía sin escribirse; por ello, era fundamental localizar y analizar documentación sobre el pasado, con el fin de generar y difundir interpretaciones sólidas, conscientes y reflexivas que eventualmente condujeran a la verdad histórica.²² Ésta, dice Vito Alessio Robles, sería la

²⁰ El diario incluyó en la página editorial columnas con temas históricos, como: “Hace 50 Años”, “El Pulso de los Tiempos” o “Minucias de Historia”. También dedicó espacio a las miradas sobre el pasado en el “Magazine Dominical” y en secciones especiales, en las que se publicaron, entre otros textos: “A 100 años de la primera Invasión Francesa” (serie publicada en diciembre de 1938), “La batalla del cinco de mayo de 1862”, de Vito Alessio Robles (4 mayo 1939); los apuntes biográficos sobre personajes relevantes como Miguel Hidalgo, la emperatriz Carlota —“El romance amoroso dentro de una gran tragedia” (mar. 1939)—; los estudios de Luis Vargas Piñera sobre hechos y personajes menos conocidos del porfiriato y de la Revolución mexicana, los cuales aparecieron entre abril y septiembre de 1939. A ellos se sumaron los suplementos conmemorativos de las fechas importantes de la historia mexicana, como el 5 de mayo, la Independencia, etcétera.

²¹ “Del México de ayer” (16 ene.1940), p. 5, 8.

²² *Vid.* Luis Vargas Piñera, “La más grande carnicería de la revolución maderista” (4 jun. 1939), p. 1, y Fernando Ocaranza, “Las grandes mordidas en la historia de México. Visión profana de la historia” (18 jun. 1939), p. 1; ambos en el “Magazine Dominical”. En otra serie de artículos, con la correspondencia y otros documentos de Porfirio Díaz, se puntualizaba que la escritura sobre el pasado en la prensa tenía también el objetivo de aclarar la verdad histórica (*Vid.* “Por la verdad histórica. Documentos del general don Porfirio Díaz” [4-8 jul. 1939], p. 5).

única forma de depurar la imagen de la Nación, de salvarla de deformaciones y acercarla a sus proporciones más exactas y armónicas.²³ Otros, por su parte, concibieron el uso de los testimonios y las interpretaciones sobre el pasado como elementos comparativos que permitirían establecer diferencias, similitudes y continuidades entre la historia y el presente. Ahora, en cuanto al uso particular de los textos autobiográficos, escritores como Luis Lara Pardo y Heliodoro Valle apuntaban que éstos, si bien aportaban puntos de vista parciales y subjetivos, completaban y daban una dimensión más humana a la historia; incluso, podían ser un medio para restituir y hacer justicia a actores que habían sido relegados del panorama histórico por las grandes figuras que la Historia había privilegiado.²⁴

El perfil de *Excelsior* y su tendencia a publicar textos memorísticos muestran la pertinencia de incluir a Ciro B. Ceballos entre los colaboradores que nutrían la página editorial. Como el diario, el autobiógrafo tenía una posición llena de tensiones con el régimen revolucionario, pues aunque se pronunció contrario al porfiriato y a favor de los gobiernos surgidos de la Revolución, especialmente del movimiento constitucionalista, la relación privilegiada que el autor mantuvo con el poder, en la época de Venustiano Carranza, se fue desgastando hasta dejarlo sin un lugar en el gobierno cardenista y llevarlo a morir en la miseria y el olvido. Esa suerte de desplazamiento, que borró su presencia en el espacio público, se hace patente en el relato de vida como una atmósfera de nostalgia y por momentos de franca amargura.²⁵

²³ Vito Alessio Robles, "Historia del Norte de México" (8 oct. 1938), p. 5, 9.

²⁴ Vid. Luis Lara Pardo, "Una bella página de la Revolución" (30 mayo 1939), p. 5; Luis Lara Pardo, "Monseñor Kelley y la cuestión religiosa en México" (6 sep. 1939), p. 5; y Rafael Heliodoro Valle, "En estos momentos. *Mi diario* de Gamboa" (4 nov. 1938), p. 5.

²⁵ Ceballos fue integrante del Congreso Constituyente en 1917, después ocupó algunos puestos como la dirección de la Biblioteca Nacional de México y la del Archivo General de Guerra. Sin embargo, más tarde se perdió en un modesto empleo en el Departamento de Estadística, que desempeñó a partir de 1929. (Luz América Viveros, *op. cit.*, p. 23-30, y de la misma autora, "Estudio preliminar", a Ciro B. Ceballos, *En Turania. Retratos literarios* (1902). México: UNAM, 2010, p. LXVI).

II. LA URBE EN SU NOCTURNA EXISTENCIA: EL LOCUS DEL ARTISTA Y LA POÉTICA DE LA MODERNIDAD

Como se mencionó, el análisis de *Panorama mexicano* se focalizará en las estrategias de representación del espacio y de las prácticas desplegadas en él, pues revelan los movimientos de autorrepresentación que se concretan en una selección de rasgos de personalidad y fragmentos de la trayectoria de vida. Estos se articulan de acuerdo con un modelo elegido —el artista moderno—, el cual actúa como principio ordenador que hace inteligible la identidad y determina la estructura del texto.

En el caso de Ciro B. Ceballos, el conjunto de rasgos y la selección de sucesos mediante los que moldea su *personae* autobiográfica y descubre los atributos que lo definirán, están contenidos en recuerdos remotos; el primero de ellos se ubica temporalmente en la juventud y se expresa en la imagen dilatada de un espacio, que el narrador identifica como “la capitalina urbe en su nocturna existencia”.²⁶ Esta ciudad de noche emerge fragmentada como una yuxtaposición de lugares, en la que concurren jirones del bar La América, del café El Cazador, de las cantinas Congreso Americano y New Orleans, de los salones Bach, Peter Gay o Wondracek, entre otros.²⁷ En el relato estos lugares se funden en un interior, distendido y saturado de emocionalidad, en el cual se disuelve la carga referencial de los sitios rememorados y el tiempo pierde sus valores de sucesión y mensurabilidad, a favor de la instauración de una temporalidad afectiva.²⁸ Además, como se verá, este interior distendido se erige como un núcleo de significados, donde quedan cifradas las claves que iluminan el desarrollo de la historia personal y de la identidad que al autobiógrafo le interesa construir.

²⁶ “La capital en la noche” (11 oct. 1938), p. 5.

²⁷ Vid. principalmente los capítulos “La capital en la noche” (11, 15, 18 oct. 1938) y “El dios del vino” (25, 29 oct., 1º, 5, 8, 12, 16, 19, 23, 28 nov. 1938).

²⁸ El efecto de distensión o ensanchamiento del espacio, dice Fernando Aínsa, es producto de dotar a los lugares con una dimensión interior, en la que lo mesurable se vuelve densidad y profundidad (“Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del ‘estar’ en el mundo”, en *Historia, espacio e imaginario*. Villeneuve d’Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 35). Sobre el tiempo distendido: Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XIX, 2004, p. 493-500.

En este caso, las claves mencionadas se despliegan en escenas que sirven para la representación de ciertas prácticas iniciáticas, en las que, cabe mencionar, el autobiógrafo se involucra como parte de un grupo:

Allí oficiaban la misa de oro en la cocina del diablo, donde a la fulguración suntuosa de la eléctrica lucerna brillaban en detonante bacanal de colores las botellas de los caldos de transparencia seductora, como si fuesen preciosas piedras disueltas en luminosa fusión.²⁹

Como puede observarse en este fragmento, que sirve como ejemplo paradigmático, la espacialidad no se perfila como un contenedor de objetos e individuos o como un mero marco en el que se desarrolla una serie de acciones, sino como la concurrencia de efectos sensoriales y visuales, los cuales instauran una atmósfera propicia para la realización de rituales, que la mirada del narrador devela en la medida que recorre ese espacio virtual de la bohemia. Así, más adelante, esa misa de oro, oficiada por “Baudelaire, el Tenebroso Divino”, se consuma para revelar a los aprendices mexicanos los secretos del alcohol y del ajeno, en los que se prometía “cumplimentar el misterio de lo absoluto”.³⁰ El alcohol aparece como el:

aromático, costoso y dorado [...] topacio líquido que rebosaba los bordes del vasillo continente cubriéndolo con burbujillas como perlititas movilizadas y efímeras [...], claro como el agua y maligno como el diablo, que una vez ingerido se subía a la cabeza [...], encendiendo en la sangre un infernante fuego de tizón o ardorosa llama.³¹

La ceremonia del ajeno, por su parte, se consuma en una escena que transcurre en un silencio de liturgia religiosa inquietante, en cuya realización participan los devotos de “los ponches verdes”, quienes embelesados derriten “el terroncillo de azúcar en el alcohol [...], en todas las mesas se veía arder la flamilla con el diablito azul del azúcar, que se quemaba chirriando en la cavidad de la cuchara, sostenida por una

²⁹ “La capital en la noche” (15 oct. 1938), p. 5.

³⁰ “El dios del vino” (25 oct. 1938), p. 5.

³¹ *Ibid.* (29 oct. 1938), p. 5.

mano [...] que agitaba continuo temblorcillo”.³² El bautismo en aquella agua maravillosa, llamada absenta por su creador y Hada Verde por sus adeptos, si bien ofrecía curar las afecciones del alma, estimular la imaginación y el intelecto para alcanzar el ideal estético, también despertaba los demonios de la demencia y podía precipitar a la muerte.³³ Así, pues, la experiencia con el ajeno fue para aquellos jóvenes artistas la senda única que los conducía al autodescubrimiento y a la autodestrucción.³⁴

En el texto esta espacialidad y estas prácticas se completan con otros lugares igualmente oscuros, en los que permanecía “un lámpara siempre encendida en holocausto a Baco y a Venus”,³⁵ como burdeles, teatros de mala muerte, manicomios y camposantos. En ellos, la mirada del narrador nos hace atestiguar otras ceremonias en las que comulgaban Eros y Tanatos, o en las que presenciamos a aquellos artistas en ciernes fascinarse y horrorizarse ante la visión de la locura.³⁶ Al respecto, baste apuntar la escena en la que Ceballos recrea la visita que hiciera, junto con otros artistas de su camarilla y el doctor Francisco Montes de Oca, al Hospital de Mujeres Dementes, donde se topan con locas “místicas”, ninfómanas, alcohólicas, histéricas, “brujas salidas de los callejones lúteos de la corrompida metrópoli”. Este panorama, dice el autobiógrafo, los haría experimentar el despertar de una pesadilla horrenda y delirante.³⁷

³² “La capital en la noche” (15 oct. 1938), p. 5.

³³ Baste recordar las palabras de Bernardo Couto Castillo: “Yo soy para ti, poeta, desheredado o afligido, la deseada ambrosía del olvido —del olvido donde se hunden los dolores. / Yo, la verde diosa de la quimera, yo, quien a tu mente, hoy oscurecida por el pesar, da los ensueños color de rosa, los exotismos, los refinamientos de la ilusión” (“Poemas locos. La canción del ajeno”, en *Revista Azul*, 31 mayo 1896, p. 77). Por su parte, Rubén M. Campos señalaba que estaban conscientes de los males que acarrea el perderse en los paraísos artificiales: “el mal fatal que llevamos con nosotros [...] lo sentimos ya en [...] nuestros entorpecimientos musculares, en nuestras cóleras sordas, en nuestro trágico despertar después de una orgía, en nuestra amnesia que nos hace olvidar todo [...], en el pavor constante porque no sabemos qué peligros nos amenaza, en los insomnios que ya no nos dejan dormir como antes”. (*El Bar. La vida literaria en México en 1900*. México: UNAM, 1996, p. 193).

³⁴ María Emilia Chávez Lara. *La canción del Hada Verde. El ajeno en la literatura mexicana, 1887-1902*. México: UNAM, 2009, p. 32, 38, 51. Esta autora menciona que en la literatura mexicana, la presencia del ajeno ocurriría en el periodo de 1887 a 1902.

³⁵ “La capital en la noche” (15 oct. 1938), p. 5.

³⁶ *Vid.* las entregas correspondientes al capítulo “Las diversiones de México”, publicadas los días 25 feb., 1º, 7, 11, 16, 18, 22 mar. 1939.

³⁷ “Costumbres literarias” (18 ago. 1939), p. 5.

En este fragmento de ciudad arrebatado a la oscuridad, además de la experimentación sensorial, fue posible la discusión, la polémica e incluso la diatriba, actos factibles debido a la diversidad de sujetos que en él concurrían:

Pintoresca era la clientela por el aspecto exterior [...], por la diferencia de las costumbres, de las filiaciones literarias o políticas y de las edades y de las ideas... / [...] de todos había en aquellas reuniones, en las cuales, no obstante su cordialidad natural, se suscitaban discusiones y hasta disgustos.³⁸

Y, si bien Ceballos aclara que “los ‘modernistas’ no éramos pendencieros, ni escandalosos, ni intrigantes”,³⁹ continuamente rememora momentos en los que, con toda la intención de armar pendencia, unas veces ridiculizaban a sus oponentes de bando estético: “nos burlábamos de su baba, en sus barbas, de una manera inicua, llenando de lodo sus académicas veneras de hojalata, sus laureles de papelillo dorado”.⁴⁰ Y otras veces los increpaban, vociferando: “odio africano a los académicos, odio a los preceptistas, odio a los románticos, odio a los literatos del pasado”.

Más allá de los actos excesivos y de los gestos radicales enunciados, los fragmentos del texto autobiográfico apuntados muestran la concepción de una espacialidad altamente simbólica, en la que se funden dos dimensiones.⁴¹ La primera dimensión corresponde a un espacio vivido, producto de un proceso de interiorización que transforma todo referente del exterior en percepción sensorial y psíquica, el cual se proyecta como una zona inédita, donde se han disuelto los límites entre lo conocido y lo desconocido, entre lo oculto y lo visible, entre lo prohibido y lo permitido. La creación de esa zona inédita, en el discurso autobiográfico, es condición necesaria para la representación de las prácticas iniciáticas, que no sólo se erigen como experiencias formativas del sujeto, sino también como

³⁸ “El dios del vino” (23 nov. 1938), p. 5.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ “La Revista Moderna” (17 jul. 1939), p. 5.

⁴¹ Sobre la concepción del espacio simbólico *vid.* Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 20-21.

operaciones textuales tendientes a mostrar los lados ocultos de la sociedad porfiriana, los márgenes en los que se agazapaban los deseos y los sueños prohibidos, sometidos a fuerza de predicar los principios del orden y progreso, pero liberados en el texto, para que en ellos se probara el talante del artista moderno; a ese espacio y a esas prácticas iniciáticas, pues, sólo tenían acceso aquellos dispuestos a sumergirse en los misterios de las experiencias límite.

La segunda dimensión de la espacialidad es la de la interrelación entre los sujetos, la cual se perfila como un mecanismo de construcción de la identidad.⁴² Así, en *Panorama mexicano*, el lugar representado y las prácticas de socialización se proyectan también como experiencias formativas del artista, en la medida que el espacio actúa como esfera que resguarda y da libertad para la expresión y circulación de ideas, y la interacción entre los sujetos, por conflictiva que pudiera parecer, como el ejercicio necesario no sólo para sacudir la modorra en la que estaba inmersa la tradición literaria, sino también para poner a discusión el proyecto de literatura mexicana, como se verá más adelante. En este punto cabe mencionar que en los fragmentos, sin mencionarse explícitamente, quedan aludidas las polémicas en las que participaron algunos de los integrantes de la cofradía de modernistas, a través de las cuales se inició el debate sobre la naturaleza y función de la literatura en los años finales del siglo XIX.⁴³

Aunado a lo anterior, hay que señalar que la interacción entre los sujetos, en tanto movimiento de construcción de identidad, adquiere mayores dimensiones en el texto, pues se presenta también como un claro movimiento de afiliación que, entre otros objetivos, buscaba la creación de una comunidad imaginada y en la cual el sujeto encontrara valores con los que se identificara.⁴⁴ Los integrantes de esta comunidad imaginada, identificada como la “capilla llamada entonces modernista”,⁴⁵ se representan

⁴² Doreen Massey, “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Leonor Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós: Buenos Aires, 2005, p. 107-109.

⁴³ Sobre las polémicas en torno a la literatura moderna *vid.* *La construcción del modernismo* (Antología). Intr. y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).

⁴⁴ Arfuch, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁵ “La capital en la noche” (11 oct. 1938), p. 5.

mediante pequeños retratos, dispersos en el texto, cuyos mecanismos de constitución se reducen algunas veces al empleo de epítetos, que aluden especialmente a características de la personalidad y cualidades artísticas.⁴⁶ Aquí algunos ejemplos: José Juan Tablada, el “gismendero y satírico”, “el imaginativo liróforo de Coyoacán, el Cisne de Churubusco”; Julio Ruelas, el “rabelesianamente obscuro y volterianamente irónico”; Balbino Dávalos, el refinado de la encantadora conversación, magnífica biblioteca y fraterna mesa; Alberto Leduc, “el incorregible bohemio”; Rubén Campos, el que “gustaba de vivir ‘a la francesa’”; Efrén Rebolledo, el “meticuloso estilista”, de “verso multiforme, aristocrático, suntuoso”; Alberto Leduc, el del “shopenhaueriano pesimismo”.⁴⁷ Otras veces, la caracterización de los integrantes del grupo se realiza mediante breves escenas, como aquella que recrea la visita que hicieron a la morgue para presenciar una autopsia:

Nos encontrábamos en el anfiteatro. / [...] La cabeza del muerto colgaba enmarañada por un extremo de la mesa, con las pupilas brillantes, vidriosas, como de esmalte pulido. / [...] Con precisión notable [Antenor] trazó una cruz en el pecho del muerto, después lo abrió, luego le extrajo el corazón [...]. / Oprimiendo el músculo con sus delgados dedos, lo levantó en alto [...]. / Bernardo Couto Castillo, permanecía de pie frente al muerto.

—No hay duda, me está mirando. / [...] Bernardo Couto Castillo, acaso tenía, desde entonces, el presentimiento de su temprana muerte. / En sus escritos, en sus conversaciones, en los momentos de sus mayores alegrías, siempre con verdadera obsesión, pensaba temeroso en el morir.⁴⁸

⁴⁶ Ceballos ya había practicado el retrato de sus contemporáneos desde sus años en *Revista Moderna*, donde publicó las “Seis apologías” —semblanzas, retratos literarios y vejámenes de Balbino Dávalos, Rafael Delgado, Julio Ruelas, Jesús E. Valenzuela y Jesús Urueta—, las cuales incluyó, con algunas variantes en *En Turania* (1902). Sobre el uso de la tradición del retrato, tan en boga durante el siglo XIX, y sobre los modelos discursivos y las influencias en la obra de Ceballos, *vid.* Luz América Viveros Anaya, “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. XI-LXVIII.

⁴⁷ *Vid.* “El dios del vino” (1 nov. 1938), “Costumbres literarias” (24 ago., 13 sep., 11 oct. 1939, 7 feb. 1940) y “La *Revista Moderna*” (17 jul., 8 ago. 1939). Ceballos también incluyó pequeños retratos de otros artistas no identificados con el modernismo, pero en cuyas obras encontró méritos estéticos, novedad, originalidad u otro rasgo del arte moderno, como Federico Gamboa, Rafael Delgado y Salvador Díaz Mirón.

⁴⁸ “Costumbres literarias” (29 feb. 1940), p. 12.

Esta breve dramatización, centrada en Couto, el *gosse* de “cuerpo de efebo agobiado” y el anterior proceso de caracterización sirven al autobiógrafo para revelar aspectos particulares del temperamento y la obra de sus pares, con lo cual pondera su individualidad y la originalidad de sus personalidades; sin embargo, en otros momentos reconoce entre ellos rasgos que los hermanaban:

Formábamos un grupo vinculado no propiamente por la identidad de las convicciones artísticas, sino por la fraternidad psicológica, pues mientras unos de nuestros compañeros eran “decadentistas” a ultranza, otros teníamos tendencias individualistas resueltas; empero, todos, o casi todos, coincidíamos en un común sentir, en el aborrecimiento a lo viejo.⁴⁹

Y más adelante:

sabíamos tener el orgullo de nuestro ideal y poseíamos audacia y valor para defenderlo, porque nuestra generación literaria en su mejor época no fue empleománica ni abyecta, sino antes bien, independiente [...] / [...] aunque bohemios por nuestras inclinaciones líricas, no éramos gentecilla de ordinaria extracción social.⁵⁰

Los movimientos de afiliación apuntados, que denotan la voluntad de presentar al grupo como una comunidad —mapa de pertenencias— fundada en valores compartidos y lazos de solidaridad, fungen también como un movimiento de autoconfiguración del sujeto autobiográfico.⁵¹ Esto es, Ceballos, al tiempo que declara su afinidad con el grupo —mediante el uso de la voz colectiva “nosotros”— emplea los mecanismos de caracterización a la manera de la etopeya; así, aunque no presenta su efigie de manera rotunda, los rasgos de personalidad, las costumbres y las cualidades estéticas depositadas en otros sujetos y otras obras, a la manera de un juego de espejos, proyectan su propia identidad y devuelven su imagen

⁴⁹ “La Revista Moderna” (17 jul. 1939), p. 5.

⁵⁰ “El dios del vino” (5 nov. 1938), p. 5.

⁵¹ Arfuch, *op. cit.*, p. 168.

como artista, la cual sólo tiene existencia y sentido pleno en el seno de ese grupo.⁵² Además, el uso del “nosotros” no sólo le permite al Ceballos textual investirse e investir su obra con valores que lo legitiman para proclamar una posición en el espacio público, sino que también lo habilita para deslindarse, junto con el grupo, de otra comunidad que encarna rasgos que le son contrarios. Esa otra comunidad estaría constituida por los viejos que hacían de la literatura “una madriguera de hipochondriacos esclavos del preceptismo gramatical”, que convertían el lenguaje literario en academicismo “eunuco [...] por lo presuntuoso” y que se mostraban contrarios a los “procedimientos revolucionarios”: “Al monomaniaco gramatiquista le era imposible comprender en su tradicionalismo anquilosante de cuál suerte el movimiento de renovación necesita ser aplicado [...], pues las lenguas, cual las ideas, necesitan evolucionar.”⁵³

En este punto hay que señalar que, si bien el autobiógrafo construye afanosamente la comunidad en la que se inscribe, en cierto momento también aplicó sobre ella un mecanismo de exclusión; aunque en este caso, de los criterios que empleó para ello excluyó los valores estéticos y se focalizó en los modos en los que algunos integrantes del grupo se relacionaron con el poder porfiriano. Entre los excluidos Amado Nervo, pese a que lo reconoce como su iniciador en el mundo literario, es quien merece la mayor censura por parte del autobiógrafo pues, según su juicio (a pesar de poseer el brillante talento del poeta elegíaco), se había convertido en cortesano del Dictador, en “simulador incorregible, zorro cloco acatarrado, [que] triunfó en la contienda brutal de la existencia adaptándose a las circunstanciales [...], aunque deletéreas pareciesen ellas para los escrúpulos de otro.”⁵⁴ También es oportuno mencionar que para Ceballos cualquier acercamiento al poder fue visto como una abdicación ante la dictadura cultural y política que se vivía en el porfiriato.

⁵² Sylvia Molloy señala que en los autorretratos son frecuentes las operaciones en las que los rasgos y experiencias personales se representan como sucesos como colectivos o compartidas (*ibid.*, p. 20).

⁵³ “Costumbres literarias” (15 ago. 1939), p. 5; “La Revista Moderna” (17 jul. 1939), p. 5.

⁵⁴ “La capital de noche” (22 oct. 1938), p. 5.

Esta postura, para muchos radical, lo llevaría a pisar la cárcel y a alejarse pronto de sus compañeros de grupo y del ambiente literario.⁵⁵

De los movimientos de autoconfiguración referidos —representación de las prácticas iniciáticas, la construcción de la espacialidad en la que éstas se desenvuelven y las operaciones de afiliación realizadas mediante la inserción de pequeños retratos y breves escenas— se pueden inferir los rasgos con los que Ceballos conforma su modelo autobiográfico y construye la identidad que le interesa proyectar, la cual, como se dijo, corresponde a la del artista moderno. Y, si bien la configuración del sujeto autobiográfico, como quedó apuntado al inicio de este trabajo, corre paralela a la proclamación de una poética, me referiré a estos elementos por separado. Entre los rasgos de identidad relativos a la personalidad del sujeto se puede mencionar, en primera instancia, una nueva sensibilidad que queda enunciada en la alusión a la experiencia exacerbada de los sentidos y a los estados alterados de conciencia producidos por los paraísos artificiales y el alcohol —dramatizados en la enunciación de las prácticas iniciáticas y en la configuración de aquel espacio nocturno—. Este tipo de sensibilidad —*spleen, ennui, mal du siècle*—,⁵⁶ como lo han señalado los estudiosos, fue la expresión de la angustia y el hastío que provocó la vivencia de la modernidad, la cual si bien trajo progreso material, también amenazaba con la deshumanización.⁵⁷

⁵⁵ A partir de 1901 Ceballos sufrió la persecución del régimen; en 1902, pasó varios meses en la cárcel de Belén, donde se tornó mucho más radical en sus posiciones políticas, lo cual lo llevó a apartarse del grupo. La ruptura definitiva llegó cuando algunos de los modernistas, especialmente Nervo y Tablada, se comprometieron con el régimen. Ceballos, en cambio, apostó por Madero y el constitucionalismo. La publicación de *Un adulterio* (1903) significó su última incursión en la literatura, que abandonó definitivamente para dedicarse al periodismo y a la escritura de tema político. (Luz América Viveros, “Estudio introductorio”, *op. cit.*, p. 23-30).

⁵⁶ Sobre la terminología con la que se denominó este tipo de sensibilidad, *vid.* Coral Velázquez Alvarado, “Estudio introductorio”, a *Edición crítica de la obra de Bernardo Couto Castillo*. México: UNAM, 2012, p. LXVIII, y Juan Bautista Ritvo, “1885: irrupción del decadentismo”, en *Decadentismo y Melancolía*. Buenos Aires: Alción Editora, 2006, p. 205.

⁵⁷ Marshall Berman. *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XIX, 2004, p. 81-128. Este autor puntualiza que las tensiones que marcan la modernidad provienen del proceso de secularización, el cual marcó cambios en los procesos espirituales y materiales, y condujo a una crisis del sistema de certezas que daba sentido al sujeto.

La expresión ostentosa de esta sensibilidad, además, revela otro rasgo de la personalidad fundamental para los artistas finiseculares, es decir, la originalidad (manifiesta en la voluntad del grupo, y en consecuencia de Ceballos) por establecer sus diferencias con respecto al común de los sujetos, tanto en procedencia —recuérdense frases como “no éramos genecilla de ordinaria extracción social”—⁵⁸ como en costumbres y hábitos. De allí el afán por acercarse a las prácticas de la bohemia, las cuales les permitían apropiarse de un imaginario cosmopolita y adherirse a una tradición cultural de clara raigambre francesa, que les suministraba modos de ser y les permitía proyectarse como individuos visionarios, excéntricos y trasgresores, con el férreo compromiso de defender su individualidad e independencia.⁵⁹

Esa actitud transgresora, visible también en la disposición a la polémica, puede interpretarse no sólo como una forma radical de posicionarse frente a la tradición literaria, a la que sometieron a juicios verdaderamente severos, sino como un mecanismo para modificarla; estos jóvenes artistas no se conformaron con buscar independizarse de los mediadores, que hasta entonces controlaban la literatura, sino que asumieron otros nuevos, ya sugeridos en la adopción de la bohemia como forma de vida, y proclamados abiertamente con la identificación del grupo, unas veces como decadentistas y otras como modernistas.⁶⁰ Los principios de esas poéticas, que coinciden en la búsqueda del arte puro,⁶¹ no sólo confirman algunos de los rasgos de personalidad señalados, sino que también enuncian características de la práctica literaria que el grupo y el autobiógrafo desarrollaron, y mediante la cual pretendieron revolucionar la literatura mexicana.

⁵⁸ Me parece que la frase de Ceballos se refiere a la educación refinada y a la formación libresca altamente sofisticada a la que tuvieron acceso, más que a la riqueza o al abolengo.

⁵⁹ Sergio González Rodríguez. *Los bajos fondos: el antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena, 1990, p. 39.

⁶⁰ En el discurso Ceballos manifiesta las tensiones y diferencias al interior del grupo por la adopción de los términos “decadentista” o “modernista” —recuérdese la frase: “unos de nuestros compañeros eran ‘decadentistas’ a ultranza, otros teníamos tendencias individualistas”.

⁶¹ El decadentismo, y por extensión el Modernismo, fue visto entre sus adeptos mexicanos como la expresión del “refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes, erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible”. (José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo, en *El País*, 15 ene. 1893, p. 2).

Los rasgos de dicha poética que se manifiestan con mayor contundencia en las imágenes espaciales y la representación de las prácticas iniciáticas son, por un lado, la experimentación con una temática entonces proscrita unida a lo nocturno, de la que se desprenden como motivos principales la muerte, la locura y el erotismo relacionado con la enfermedad; y, por otro lado, la renovación del lenguaje que, en el caso de Ceballos, como lo muestran los ejemplos citados, se tradujo en el uso de imágenes simbolistas altamente sensoriales y plásticas, capaces de dar cuenta de experiencias de gran intensidad, así como en el empleo de una sintaxis rebuscada y una fraseología suntuosa, en la recuperación de vocablos en desuso y el uso de un lenguaje provocador, e incluso agresivo.

La proclamación de la poética, de manera semejante a los movimientos de afiliación, implica adscribirse a una tradición para separarse de otra. En este caso, la adopción del decadentismo y del Modernismo muestra la voluntad del grupo por investirse con el prestigio y una serie de valores estéticos novedosos, para separarse de aquel proyecto literario enraizado en el nacionalismo romántico y en el realismo que había impuesto funciones didáctico-moralizantes a la escritura artística y en el que los jóvenes artistas no podían reconocerse. Esta actitud —la apropiación de modelos culturales extranjeros—, como señala Sylvia Molloy, puede leerse como una desafiante declaración ideológica, en la medida que éstos se emplean para establecer un contrapunto con los mitos culturales dominantes y para transformarlos, aplicando los principios de la nueva estética.⁶² Y eso es justamente lo que hacen los jóvenes artistas con la creación de *Revista Moderna*: ponen en acción los principios del arte moderno para hacer evolucionar la literatura mexicana. Antes de referirme a las aportaciones de esta publicación, es importante comentar brevemente otra implicación que se desprende de la decisión de acercar el modelo autobiográfico al mundo de la bohemia.

Como se señaló, para la construcción de su autorretrato Ceballos optó por la configuración de una espacialidad simbólica, llena de imágenes sensoriales y plásticas que remiten al mundo de la bohemia; es decir, al ámbito que en el imaginario corresponde al escritor visionario y rebelde.

⁶² Sylvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1996, p. 159.

La elección y los modos de creación textual de esa *personae* autobiográfica pueden implicar, entre otras cosas, el deseo de proyectar la vida como una obra de arte y el pasado como escenario necesario para su representación. En este sentido resulta sintomático que a ese mundo moldeado por la bohemia Ceballos oponga otro caracterizado por la vetustez de las costumbres, la falta de libertad y la rigidez en el pensamiento; ello potencializa la naturaleza innovadora del grupo y sus prácticas —de vida y estéticas—, e, incluso, les procura un aura de heroísmo que pone en marcha todo un proceso de mitificación del grupo, de sus integrantes y de sus obras.

El mejor ejemplo de ese proceso de mitificación fue Bernardo Couto Castillo, el más joven, el más vicioso y, a decir de muchos de sus contemporáneos, el más talentoso;⁶³ muerto a los 22 años, no tuvo la ocasión para ser el artista que prometía, pero sí para encarnar la imagen del esteta cercano al ideal baudelairiano del iluminado que, como exiliado entre el vulgo, sólo atinó a expresar su oposición al medio ambiente hostil y a combatir la melancolía y el tedio entregándose con voracidad a los paraísos artificiales y, regodeándose en el escándalo, a las conductas extravagantes, los gustos insólitos y la práctica de una escritura que buscó aprehender lo inefable. Estas prácticas fueron para el sujeto la manera de *épater le bourgeois*; para algunos de los integrantes del grupo, el mecanismo para crear un símbolo que encarnara toda la potencia de su búsqueda de libertad y de individualidad. El mismo Ceballos, quien con el tiempo había atemperado sus juicios, preserva en su relato de vida esa imagen del joven escritor,⁶⁴ de allí que decida concluir *Panorama mexicano* con aquella escena en la morgue, donde el grupo presencié una autopsia y donde Couto, a decir del autobiógrafo, adquiere su obsesión por la muerte.⁶⁵

⁶³ Sobre él, dijo Manuel Ugarte: "Bernardo Couto, el más joven del grupo, el más inquieto, el más vicioso y el que escribe más hermosos cuentos, inverosímiles y encantadores, donde hay siempre el fulgor de un rayo de luna. Bernardo Couto es casi un personaje de Baudelaire". ("Los escritores", en *Revista Moderna*, año III, núm. 12, 15 jun. 1900, p. 183-184).

⁶⁴ Coral Velázquez señala que la excesiva atención a la imagen bohemia de Couto ha impedido que se le estudie como el escritor en camino de profesionalizarse que fue. (C. Velázquez Alvarado, *op. cit.*, p. CLX-CLXI).

⁶⁵ Sobre la construcción del mito del bohemio, *vid.* María Emilia Chávez Lara, *op. cit.*, p. 54-58, 63-64, y Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 29, 42. A decir de este investigador, el bohemio irrumpió en los tipos urbanos literarios hacia la década de 1840 en Francia, como símbolo de la voluntad de hacer de la existencia una obra artística. (*Ibid.*, p. 39).

III. OTROS ESPACIOS DEL ESCRITOR: LA PRENSA

La construcción del modelo autobiográfico es, según los teóricos, apenas la expresión de la identidad como promesa, la cual debe encontrar su realización también en el relato de vida. En el caso de *Panorama mexicano*, el autobiógrafo efectúa esta operación mediante la construcción de un nuevo símbolo, la *Revista Moderna*,⁶⁶ el cual, como se verá, da cuenta del cumplimiento de la vocación de los integrantes del grupo, y del autobiógrafo, como reformadores del arte mexicano. La conformación de dicho símbolo, como sucede con el modelo autobiográfico, va unida a la representación de una espacialidad, pero en este caso no se encuentra contenida en un interior, sino volcada hacia los espacios públicos en los que se producía, comercializaba y consumía la prensa: las redacciones, los portales, las alacenas. Estos ámbitos del periodismo, como aquel interior distendido de la bohemia, se constituyen como espacio de interacción entre los sujetos y de desarrollo de ciertas prácticas que contribuyen a la formación del autobiógrafo. Sujetos y prácticas, en este caso, están relacionados también con la escritura, pero en una dimensión inserta en lo público; por ello, en su descripción se pondera la relación que éstos establecieron con el poder.

Así, a partir de este presupuesto Ceballos, en términos generales, presentó el escenario periodístico fragmentado en dos polos, en cuya representación emplea también imágenes simbólicas; el primero de ellos, identificado con la prensa entregada al poder, se proyecta como una suerte de feudo en el que ocurren las peores prácticas: la compra de voluntades, mediante la subvención o la oferta de puestos públicos, y la falta de libertad, vía la censura, la persecución y las amenazas de cárcel o muerte. En el periodismo de la época, dice Ceballos, “la fórmula era categórica: Porfirismo o muerte”.⁶⁷ El polo contrario —identificado como una reducida y frágil trinchera, tras la que se cobijaban “las filas más resueltas del periodismo antiporfirista”—⁶⁸ estaba ocupado por los periódicos de

⁶⁶ *Revista Moderna. Literaria y Artística* fue una publicación quincenal en la que se difundió arte literario y plástico. Tuvo dos etapas: 1898 a 1903 y 1903 a 1911; en la segunda etapa se llamó *Revista Moderna de México*.

⁶⁷ “La prensa de la capital” (12 jun. 1939), p. 5. La subvención y la censura también son tratados en “La prensa de la capital” (16, 24 y 31 mayo 1939).

⁶⁸ *Ibid.* (20 jun. 1939), p. 5.

oposición.⁶⁹ Entre ambas esferas se establece una dialéctica que, como es evidente, fue desfavorable para el periodismo independiente, cuyo ejercicio fue visto como un acto casi suicida, pero fecundo, como se verá más adelante. Ante este panorama, como es de suponerse, Ceballos se pronunció a favor de la prensa de oposición,⁷⁰ aunque expresó algunos matices sobre ambas esferas. Por ejemplo, respecto a los periódicos cercanos al poder, hizo juicios diferenciadores y fue mucho más severo con periódicos como *El Imparcial*, que se pusieron a las órdenes del gobierno a cambio de prebendas y apoyo para acallar a sus competidores;⁷¹ sobre aquellas publicaciones que se pronunciaron a favor del dictador por convicciones ideológicas, como fue el caso de algunos diarios y revistas conservadoras, emitió juicios más sosegados, pese a que, a sus ojos, estaban equivocados. Otras prácticas que censuró acremente fueron el amarillismo —imputable a los grandes diarios, que pretendieron el favor del público ofreciendo escándalo y morbo— y el abuso de la libertad de expresión, que había provocado la ruina de muchas reputaciones, acto que encontró también en la prensa de oposición.⁷²

Paralelo a lo anterior hay que señalar que el autobiógrafo hace una extrapolación del estado del espacio periodístico a la sociedad en su conjunto: la prensa, como la Nación, dice, se convirtieron en un pandemonio, en el que la falta de libertad había hecho brotar lo peor de

⁶⁹ En la nómina de periódicos independientes incluye a *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Hijo del Ahuizote* y *El Alacrán*, entre otros (vid. "La prensa de la capital", 16 mayo, 12 jun. 1939).

⁷⁰ Como han señalado sus estudiosos, Ceballos mantuvo una relación estrecha con la prensa de oposición, lo que probablemente haya sido una de las causas de su estancia en la cárcel de Belén. En época del porfiriato habría participado en *Diógenes*. *Seminario Festivo Antiporfirista* y en *Tilín Tilín*. (Viveros Anaya, "Estudio introductorio", *op. cit.*, p. 23-24).

⁷¹ Dijo sobre *El Imparcial*: "se llegó a la conclusión de hacerse necesaria la fundación de un órgano gobiernista, el cual [...] tendría la misión de defender al poder, teniendo a su alcance, todos los recursos necesarios para ello. / [...] el gobierno establecería no sólo en el provecho político, sino en el económico de su protegido, el monopolio de la prensa". ("La prensa de la capital", 31 mayo 1939, p. 5). Pese a sus juicios críticos, el autobiógrafo también reconoció que *El Imparcial* se convirtió en "el primer periódico del país, no solamente por la modernidad de sus servicios, sino también por formar parte de su redacción, si no los mejores escritores de la República, sí los más conocidos" (*idem.*).

⁷² Vid. las entregas correspondientes a los capítulos "Los Portales" (13, 17, 20, 22 dic. 1938) y "La prensa de la capital" (16, 24, 31 mayo; 6, 12, 15, 20 jun. 1939).

los sujetos —envidias, rencores, “los extravíos más odiosos de la miseria humana”—⁷³ pero también había provocado una solidaridad entre pares, que socavó las bases de la dictadura:

la dictadura, en vez de acabar con la oposición, como lo pretendía, le dio más razón para ser, la hizo más contundente en su dialéctica, más enérgica en su evolución, más valiente en su actitud, le inyectó una firmeza hasta entonces no tenida por ella, puso en sus manos, en fin, la piqueta, con la cual en tiempo no lejano habría esa prensa de pulverizar los cimientos sustentadores del monumento de su despotismo aparatoso.⁷⁴

En este punto es importante señalar que la construcción de este escenario, que revela el estado de la prensa y la situación de la sociedad en los años finales del porfiriato, permite observar la naturaleza performativa del discurso autobiográfico, pues en la economía del periódico las imágenes que Ceballos construye del pasado trascienden los límites de su autorretrato, ya que entran en diálogo y establecen contrapuntos con las visiones elaboradas por otros colaboradores de *Excelsior*, especialmente sobre la imagen del porfiriato.

Como se mencionó antes el periódico, dada su condición de gran diario, guardó una posición llena de contradicciones con los gobiernos emanados del régimen revolucionario; y, si bien en cierto punto aceptó que el levantamiento armado estuvo justificado e incluso se declaró a favor de contribuir a la reconstrucción de la Nación, lo que implicaba dejar atrás las críticas y la imagen negativa del movimiento, en editoriales y artículos se externaron dudas sobre el cumplimiento de los compromisos de la Revolución, especialmente en lo relativo al establecimiento de la democracia y al bienestar prometido al pueblo.⁷⁵ En esa dinámica, la imagen del Porfiriato sirvió como un contrapunto para, en primera instancia, probar que efectivamente el levantamiento armado fue el resultado de

⁷³ “La prensa de la capital” (31 mayo 1939), p. 5.

⁷⁴ *Ibid.* (6 jun. 1939), p. 5.

⁷⁵ En varios textos se atribuía la falta de cumplimiento de los compromisos de la Revolución a la corrupción de los ideales que la habían impulsado y a la adopción de doctrinas exóticas, como el comunismo. (“Los revolucionarios de la vieja guardia están unificados en el ideal”, 27 nov. 1938, p. 1, 4).

un conjunto de condiciones de desigualdad, explotación y sometimiento que se vivió en los años de la dictadura; y, en segunda instancia, para demostrar que los objetivos de la lucha revolucionaria no se habían cumplido cabalmente pues, según se argumentaba, en México seguía sin conocerse la democracia y sólo se había sustituido al dictador por los caudillos; los campesinos y los obreros continuaban sometidos al vasallaje, ahora en forma de sindicatos dirigidos por líderes venales que pretendían revivir los cacicazgos porfirianos,⁷⁶ y las promesas de paz y bienestar habían devenido en un simulacro similar al de finales del siglo XIX, ya que se vivía una “inestabilidad con apariencia de solidez; el desorden bajo el disfraz del orden”.⁷⁷

Además, el examen de la etapa del porfiriato contribuía al cumplimiento de la misión que el diario había asumido como medio para llegar a la verdad histórica, mediante el análisis más objetivo del pasado. Por esta razón se dio espacio a voces muy diversas, desde opiniones como las de Pedro Gringoire, para quien Díaz había sido “trapalón y embustero”, y sus años presidenciales un periodo en el que asomaba, “bajo las glorias del régimen, la mísera condición de nuestro pueblo”,⁷⁸ hasta testimonios más moderados, como los de Fernando Ocaranza, quien, aunque calificó el deseo del dictador por perpetuarse en el poder como un craso error, también pugnó por que se realizaran juicios más analíticos para reconocer las verdaderas fallas del régimen.⁷⁹

En este amplio contexto, los testimonios aportados por Ceballos sobre el Porfiriato habrían contribuido a reforzar la idea de la necesidad de una revolución que transformara el orden social y político que privaba en la época. En cambio, los juicios que emitió sobre la Revolución —mayoritariamente positivos— contrastaban con la opinión generalizada de los colaboradores de *Excelsior*, al tiempo que corroboraban la apertura del diario para hacer escuchar todas las voces que contribuyeran a elaborar esa interpretación más justa y objetiva del pasado reciente del país. Sobre la Revolución dijo Ceballos:

⁷⁶ “Los revolucionarios de la vieja guardia están unificados en el ideal” (27 nov. 1938), p. 1, 4.

⁷⁷ “A más democracia menos Revolución” (27 sep. 1939), p. 5.

⁷⁸ “Por el mundo de los libros” (28 oct. 1938), p. 5.

⁷⁹ “Apostillas a ‘La novela de un Médico’” (4 mayo 1939), p. 5.

la revolución presente, que pese a quien pese, ha sido eminentemente re-
dentora para los pobres, ha operado también una metamorfosis, si no ab-
soluta, sí de una importancia grandísima, en lo material, en el semblante,
digámoslo así, de la misma histórica urbe.⁸⁰

Volviendo al discurso autobiográfico, en éste la construcción de la
imagen del porfiriato, eminentemente negativa, resulta una estrategia
muy efectiva no sólo para subrayar la importancia de la *Revista Moderna*
en el estadio de la prensa, sino también como testimonio probatorio del
cumplimiento de la misión del autobiógrafo —y del grupo— en tanto
artista moderno, pues ofrece contrapuntos muy significativos.

En primera instancia, las imágenes que Ceballos crea de la sociedad
y de la prensa, correspondientes en términos generales a una dictadura,
política y cultural, perfilan como inminente la inscripción de la *Revista*
al periodismo de oposición, dada la personalidad rebelde con la que se
ha investido al grupo. Al respecto dice el autobiógrafo que en aquella
“época de la decadencia”, llena de “achagues literarios” que habían par-
alizado la emoción y el pensamiento:

Los modernistas formábamos un grupo literario de acción, valerosamen-
te combatíamos en las trincheras de un debate lírico [...], empero, para
defendernos, carecíamos de un órgano propio, de una tribuna para la di-
fusión de nuestro pensamiento, para la producción de nuestra palabra.⁸¹

Como puede observarse, el primer movimiento de Ceballos es pre-
sentar la creación de la *Revista* como la respuesta a una doble necesidad;
primero, la transformación de la cultura literaria, acción análoga a la reali-
zada por la Revolución en el ámbito social y político —de allí el uso del lé-
xico bélico—; y segundo, la creación de un espacio particular, desde el cual
el grupo pudiera defender los principios del arte nuevo. Acto seguido, Ce-
ballos recuerda las condiciones adversas del periodismo: el acaparamiento
de los medios de producción, la necesidad de subvención para sobrevivir y,
principalmente, “el cansancio del entusiasmo [...], el agotamiento físico,

⁸⁰ “La cara de México” (25 mar. 1939), p. 5.

⁸¹ “La *Revista Moderna*” (17 jul. 1939), p. 5.

producido por la carencia de elementos vitales”.⁸² La enunciación de tales circunstancias le confiere a la publicación el estatus de empresa heroica desde sus orígenes y a sus fundadores, un halo de superhombres.

Una vez descrito el origen de la publicación, Ceballos enuncia sus logros, que también ocurren en dos niveles; uno propiamente artístico, en el que se cuentan como aportaciones fundamentales: la práctica de un arte, literario y plástico, diferente, innovador y vital; la capacidad visionaria para identificar el genio en jóvenes artistas y dar a conocer su trabajo; la difusión de las obras de importantes artistas extranjeros, cuya presencia proporcionaba modelos que nutrían la tradición mexicana y hacía posible el diálogo entre la literatura nacional y la universal;⁸³ y, finalmente, el cultivo de una solidaridad entre pares para, sin menoscabo de sus individualidades, emprender el compromiso común de renovar el arte. Estos logros, además, se proyectan en una dimensión social mayor ya que, pese al sentido exclusivista de su credo estético, la publicación se presenta no como aquella torre de marfil inaccesible, sino como parte del sistema cultural: “ideológicamente la revista ‘llenaba un vacío’”, dice Ceballos.⁸⁴ En este contexto, las aportaciones trascienden los intereses particulares del grupo y se convierten en bienes culturales que acrecientan el patrimonio y benefician a un mayor número de receptores.

Como puede observarse, las aportaciones en conjunto corroboran el cumplimiento de la identidad del sujeto autobiográfico como artista moderno, pues no sólo se proyecta como un sujeto capaz de crear bienes artísticos, sino también como un generador de cambios que transforman la cultura.⁸⁵

En este punto hay que señalar que la *Revista Moderna*, en tanto símbolo, no permanece incólume en el discurso, ya que Ceballos examina sus transformaciones y concluye que, pese a los logros, había sufrido un

⁸² *Idem.*

⁸³ Hay que señalar, como documenta Héctor Valdés, que en *Revista Moderna* se difundieron textos de 275 escritores, pertenecientes a 28 nacionalidades distintas (H. Valdés, “Estudio preliminar”, en *Índice de la Revista Moderna*. México: UNAM, 1967, p. 25).

⁸⁴ “*La Revista Moderna*” (17 jul. 1939), p. 5.

⁸⁵ La idea del artista moderno empata con la del intelectual, en tanto sujeto que crea, distribuye y pone en acción la cultura —conjunto de símbolos que comprende el arte, la ciencia y la religión— (Louis Bodin. *Los intelectuales*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 15-16).

proceso de corrupción, atribuible a sus propios creadores. De acuerdo con esta revisión, algunos habrían traicionado el principio de autonomía del arte, al dejarse seducir por el poder. Al respecto, el autobiógrafo apunta: “cuando en todo su esplendor se hallaba la *Revista Moderna* [...] las puertas del Palacio Nacional se abrían acogedoras para facilitar empleos a los redactores”.⁸⁶ Otros, según el autor, fueron incapaces de superar su acendrado individualismo y convirtieron la energía vital que los movía en acciones estériles: “cultivaron su huerto nada más, sin preocuparse por evangelizar a los ‘profanos’, para hacerlos adeptos de una religión literaria”, por ello “no realizamos ninguna revolución literaria”.⁸⁷ Como resultado de lo anterior *Revista Moderna* muda a símbolo del fracaso de la “revolución literaria”, pues hizo concesiones, dejó atrás los principios que le dieron existencia y sometió su ética a intereses ajenos a la esfera del arte:

La *Revista Moderna* [...] padeció una metamorfosis notable respecto de su carácter prístino. Perdió su peculiaridad eminentemente lírica, aburguesándose sus colaboradores en la empleomanía porfirista, al mismo tiempo que invadían sus columnas colaboraciones consideradas como indeseables en su primera época.⁸⁸

En el texto autobiográfico, si bien este fracaso se torna pérdida insuperable y marca el inicio de la ruptura del sujeto con los integrantes del grupo y con el mundo de la literatura, permite completar la imagen del artista moderno que a Ceballos le interesó construir. Así, a aquellos rasgos de personalidad desafiantes, que perfilaban al artista como un disidente, y a la aptitud para la experimentación estética que lo habilitaba para transformar el arte, se suma una actitud ética, que implicaba asumir un compromiso con su función como intelectual llamado a dirigir, desde su trinchera, el cambio cultural que requería el país: y fue este último compromiso el que su grupo no pudo o no quiso cumplir.

⁸⁶ “La *Revista Moderna*” (8 ago. 1939), p. 5. Recuérdense también las censuras que expresa sobre Amado Nervo, apuntadas párrafos arriba, a quien consideró como el menos consecuente con la idea de la autonomía de la escritura artística. En cambio, Ceballos aplaudió la actitud comprometida de otros literatos, que si bien no pertenecieron a la cofradía de los modernistas, a juicio del narrador, fueron mucho más éticos, entre ellos Heriberto Frías, autor de *Tomochic*.

⁸⁷ *Ibid.* (17 jul. 1939), p. 5.

⁸⁸ *Idem.*


En este punto, y atendiendo al diálogo que el discurso autobiográfico entabla con otros textos del periódico, es importante mencionar que la concepción del escritor como sujeto que debía comprometerse no sólo con el arte, sino con la transformación de la cultura y de la sociedad también fue promovida por los colaboradores de *Excelsior*. En términos generales, articulistas y editorialistas concebían al artista, y a todo intelectual, como “los naturales abanderados de los pueblos”, pues poseían la “excepcional capacidad de su talento” y “un rango desusado en la cultura”; pero tales dones acarrearán un grado de responsabilidad, que era irrenunciable debido a las condiciones que se vivían en el país. Por ello, su tarea era “procurar para México un porvenir mejor” y, por ende, era necesario “ir a él [al pueblo] para enseñarlo, para labrar en su alma las grandes convicciones, para apasionarlo por un ideal, para organizarlo y hacer fructífera su acción”.⁸⁹

IV. CONSIDERACIONES FINALES

La lectura de *Panorama mexicano* en el contexto de la prensa ha permitido comprobar la doble dimensión de la escritura autobiográfica; en primer lugar una propiamente textual en la que, a partir de la elección de un modelo de identidad —artista moderno— y otro discursivo —el autorretrato—, Ciro B. Ceballos se autodefine y, al tiempo que lo hace, proclama una poética cuyos principios estéticos, en este caso pertenecientes a un eclecticismo en el que convergen elementos del Modernismo y del decadentismo, fungan como componentes del relato y de la identidad del sujeto autobiográfico. Y en segundo lugar una dimensión performativa que convierte la escritura memorística en un acto de posicionamiento frente a los otros, mediante el cual al autobiógrafo le interesa proyectarse y proyectar al grupo en el que su identidad encontró sentido no como sujetos ejemplares, sino como artistas en conflicto. Puesto que ellos asumieron los compromisos de defender

⁸⁹ Fernando D. Urdanivia, “Los intelectuales y la política” (20 mayo 1939), p. 5, 8. En el mismo sentido Catalina D’Erzell, “¡Pobres intelectuales!” (2 ene. 1938), p. 5; Gonzalo Chapela y B., “La generación perdida” (20 abr. 1939), p. 5; y Antonio Zozaya, “La guerra y el arte” (3 oct. 1939), p. 5.

una serie de principios estéticos —los del arte moderno— y de observar una ética como escritores públicos que los mantuviera alejados de intereses ajenos a la esfera del arte y que los comprometía a colaborar con la transformación cultural; también debieron lidiar con una inercia, política y cultural, que impidió la realización de aquella revolución artística que ensayaron en las páginas de la prensa.

Asimismo el discurso autobiográfico, en la economía del diario que lo difundió, también se revela como parte de un sistema en el cual se articulan representaciones simbólicas sobre el pasado, sobre la Revolución y sobre la función del intelectual, especialmente del artista, entre las que se establece un proceso de transacción de sentidos. En este contexto se verifica una concordancia entre las visiones sobre el porfiriato del autobiógrafo y las de otros colaboradores, que sirven para justificar el levantamiento armado. En sentido contrario, entre la visión de la Revolución expresada por algunos colaboradores del diario y la de Ceballos hay importantes tensiones, ya que los primeros la juzgaron duramente y la señalaron como un proyecto fallido, mientras que el autobiógrafo la juzgó como una energía positiva que había mejorado las condiciones de vida de la Nación. Estas tensiones, lejos de afectar la credibilidad del periódico, confirman su espíritu de apertura y su voluntad por llegar a la verdad histórica, permitiendo la expresión de todas las visiones sobre el pasado, con el fin de tener puntos de comparación para la elaboración de una interpretación más consciente de la realidad nacional. 

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando, “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del ‘estar’ en el mundo”, en *Historia, espacio e imaginario*. Ed. de Jacqueline Covo. Villeneuve d’Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 20-36.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BAUTISTA RUIVO, Juan, “1885: irrupción del decadentismo”, en *Decadentismo y Melancolía*. Buenos Aires: Alción Editora, 2006, p. 205-241.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vida. México: Siglo XIX, 2004.

- BODIN, Louis. *Los intelectuales*. Trad. de Ricardo Anaya. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- BURKHOLDER, Arno, "Construyendo una nueva relación con el Estado: el crecimiento y consolidación del diario *Excélsior* (1932-1968)", en *Secuencia*, núm. 73 (ene.-abr. 2008), p. 87-104.
- _____, "El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario *Excélsior* (1916-1932)", en *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 4 (2009), p. 1369-1418.
- CAMPOS, Rubén M. *El Bar. La vida literaria en México en 1900*. México: UNAM, 1996.
- CEBALLOS, Ciro B. *Panorama mexicano, 1890-1910 (Memorias)*. Ed. crítica de América Viveros Anaya. México: UNAM, 2006.
- _____. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Ed. crítica, notas e índices de América Viveros Anaya. México: UNAM, 2010.
- CHÁVEZ LARA, María Emilia. *La canción del Hada Verde. El ajenjo en la literatura mexicana, 1887-1902*. México: UNAM, 2009 (Tesis de maestría en Letras).
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz. *La construcción del modernismo* (Antología). Intr. y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Los bajos fondos: el antro, la bohemia y el café*. 3ª ed. México: Cal y Arena, 1990.
- GUSDORF, George, "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 9-18.
- MASSEY, Doreen, "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones", en Leonor Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós: Buenos Aires, 2005, p. 101-127.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Trad. de Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005 (Colección Claves).
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1996.
- NAVARRETE MAYA, Laura. *Excélsior en la vida nacional (1917-1925)*. México: UNAM, 2007.
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XIX, 2004, p. 493-500.

- VALDÉS, Héctor, “Estudio preliminar”, en *Índice de la Revista Moderna*. México: UNAM, 1967.
- VASCONCELOS, José. *Cartas políticas (Primera serie, 1924-1936)*. Preámbulo y notas de Alfonso Taracena. México: Editora Librera, 1959.
- VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral, “Estudio introductorio”, a *Edición crítica de la obra de Bernardo Couto Castillo*. México: UNAM, 2012 (Tesis de maestría en Letras).
- VIVEROS ANAYA, Luz América, “Estudio introductorio”, a Ciro B. Ceballos. *Panorama mexicano, 1890-1910 (Memorias)*. Ed. crítica de América Viveros Anaya. México: UNAM, 2006, p. 7-30.
- _____, “Estudio preliminar”, a Ciro B. Ceballos. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Ed. crítica de Luz América Viveros Anaya. México: UNAM, 2010, p. XI-LXVIII.
- WEINTRAUB, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, en *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p.18-33.

