

El Ateneo de la Juventud y el suicidio: tres momentos de una convivencia oculta

Gabriel Wolfson
Universidad de las Américas Puebla

Resumen

Este artículo procura analizar la compleja situación de transición entre la bohemia literaria del modernismo literario mexicano y la generación “clasicista” del Ateneo de la Juventud. *El suicida*, libro pocas veces analizado de Alfonso Reyes, ejemplifica en la primera parte del artículo esta situación: la atracción ejercida por el caos de la bohemia, la autodisciplina que se le opone. Carlos Díaz Dufoo Jr., autor marginado y poco publicado, nos sirve, en la segunda parte del artículo, para exponer una contra-posición resultado de la dicotomía descrita: el silencio, la depuración hasta el extremo de una obra que, deliberadamente, se aísla en medio de la escena literaria mexicana de las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Ateneo de la Juventud, Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., bohemia literaria.

Abstract

This article tries to analyze the complex situation of the transition between Mexican modernism and its bohemia and the new “classically” inspired generation of the Ateneo de la Juventud. Alfonso Reyes’ book *El suicida*

exemplifies in the first part of the article the tensions experienced because of the attractive modernist chaos and the self-imposed discipline of the Ateneo. In the second part, the literary outcast Carlos Díaz Dufoo Jr. helps us to understand another position as a result of the described dichotomies: silence and the extreme purification of a work resulting in complete isolation in midst of the literary scene in Mexico during the first decades of twentieth century.

Keywords: Ateneo de la Juventud, Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., literary bohemia.

En el principio hay un suicidio, o muchos: los que pueblan las páginas de algunos escritores mexicanos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el régimen de Porfirio Díaz pasa de la esplendorosa unidad de su élite liberal a los primeros signos de su resquebrajamiento.¹ En esos años, como apunta Sergio González Rodríguez, “la bohemia y los antros representaban un subsuelo ambivalente de vitalidad y peligro, rondado por enfermedades, locura, suicidio o muerte” (40), ambivalencia que derivó tanto a estudios “científicos” de los positivistas mexicanos,² como a la conformación de un grupo que, al menos desde 1893, comienza a hablar de un “invernadero decadentista” (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002: XXII).³ La ambigüe-

¹ Los signos comienzan ya en 1900 a partir de que Díaz nombra a Bernardo Reyes ministro de Guerra, pero se intensifican en 1908, con la famosa entrevista de Díaz con James Creelman y la fundación del Partido Democrático.

² Ejemplos clásicos: *La génesis del crimen en México* (1901), de Julio Guerrero, o *La prostitución en México* (1908), de Luis Lara Pardo.

³ Aunque puede discutirse la inclusión o exclusión de algunos nombres, la nómina básica del grupo estaría constituida por Tablada, Alberto Leduc, Bernardo Couto, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela, Jesús Urueta, Nervo, Rubén M. Campos, Francisco de Olaguíbel, Balbino Dávalos y el pintor y dibujante Julio Ruelas.

dad signó desde el inicio la recepción de los decadentes: así, en una breve polémica entre Tablada y Jesús Urueta, en 1893, el término decadencia puede significar vanguardia artística o bien consecuencia nefasta del desarreglo mental, la hipersensibilidad y la degeneración moral de los escritores.⁴ En todo caso, en el cruce de fuerzas restrictivas e impulsoras —los saberes positivistas, el mecenazgo estatal, las *buenas costumbres*, las bravatas de los artistas jóvenes, el ideal social de Díaz— se gesta un espacio que podríamos llamar con propiedad el de la bohemia,⁵ de donde se extraerá el material para numerosas historias, ya escritas o vividas.

En un extremo, la figura arquetípica de Bernardo Couto Castillo, quien a distancia del suicido romántico de Manuel Acuña, termina sus días, según la leyenda, en un prostíbulo o quizá en un manicomio, tras una vertiginosa espiral autodestructiva (González Rodríguez, 1990: 42).⁶ Tal vez por ello, por ser el más radicalmente consecuente con la mitología decadentista, en su lienzo “Llegada de Jesús Luján a la *Revista Moderna*” Julio Ruelas no pinta a Couto igual que al resto del grupo, como centauro o fauno, sino como un atroz

⁴ Alberto Leduc definió así la decadencia: “más que una forma literaria es un estado del espíritu [...], un verdadero estado de absoluto e irremisible desaliento” (Clark de Lara y Zavala Díaz: 133 y 135).

⁵ Escribe González Rodríguez: “En sentido amplio, los bajos fondos designan una geografía simbólica y de la realidad creada por el crimen y las sexualidades prohibidas, unida al mundo urbano aunque en conflicto con este” (24), bajos fondos en los que cabrían, además de los poetas decadentistas, “excéntricos, visionarios, extremistas políticos, desclasados y pobres [...], tragafuegos, cantantes, declamadores, músicos, cazadores de perros y gatos, noctámbulos, saltimbanquis y acróbatas” (39).

⁶ En la edición preparada por Ángel Muñoz Fernández: *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*, México, Factoría, 2001, pp. 343-350, se precisa la causa oficial de su muerte (neumonía) y el lugar más probable donde ocurrió (la casa de Amparo, su amante).

y harapiento niño no pasado por el tamiz de la caricaturización.⁷ El grupo de la *Revista Moderna* construye, pues, una “imagen idealizada de su persona social” (Ramírez, 2005: 258), una fantasía antiburguesa que Couto encarna sin reparos, pero que en otros casos se reveló como tal cuando hubo que transigir con los valores burgueses para hallar acomodo (por ejemplo cuando Ruelas tuvo que ilustrar un librito que narraba las hazañas de don Porfirio) o cuando la bohemia enseñó sus riesgos. En el otro extremo, entonces, una figura como Nervo, quien toma suficiente distancia de la fantasía decadentista como para dejar de vivirla y empezar a ilustrarla en sus relatos: así en “El bachiller”, que comienza con una frase sintomática: “Nació enfermo...” (185) y concluye con una aparatosa escena de autocastración; o más aun, en “El donador de almas”, texto delirante donde más fácilmente puede percibirse la carcajada irónica de Nervo por detrás de los disparatados diálogos de sus personajes.⁸ Otro ejemplo de distancia frente a la idealización bohemia lo constituye Carlos Díaz Dufoo, periodista, diputado y empresario, fundador de diarios en Veracruz y la ciudad de México (entre otros, *El Imparcial*, junto a Reyes Spíndola), quien publicó en 1901 sus *Cuentos nerviosos*, volumen donde se dan la mano temas como la prostitución, el alcohol, la molicie espiritual y el suicidio. Pero al amparo de la autoconciencia del grupo modernista, los reacomodos políticos en la primera década

⁷ Sigo en esto el análisis de Andreas Kurz, para quien Couto representa la figura que menos distinguió lo que tenía de ficción la sacralización del artista en la estética de su época, confusión plasmada en su obra y llevada en su vida hasta sus últimas consecuencias. En *Estética finisecular en la narrativa modernista. Sobre la idea del poeta-creador y lo romántico del modernismo literario* (tesis), México, UDLA, 2002, en especial pp. 58-64 y 152-158.

⁸ Para Monsiváis, “*El donador de almas*, un enredijo impresionante, es uno de los textos más originales y desconocidos del México decimonónico. Nervo no volverá a escribir una narración con ese vigor”. En *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*, México, Raya en el agua, 2007, p. 89.

del xx, la recepción de las obras decadentistas por parte del público burgués y su consiguiente “normalización” e incluso, de las novedosas prácticas deportivas que contrarrestan los excesos nocturnos, en varios autores aparecen signos del inicio del fin de la bohemia, de su descrédito. Díaz Dufoo escribe:

La Bohemia me huele a ajeno, se me antoja la glorificación de un estado morbo del arte, de un parasitismo deprimente y malsano. [...] Esa experiencia artificial, esa vida extraña ha menester regeneración. Por allí se va a la tisis, se va al manicomio, se va al anfiteatro del hospital; es preciso que el trabajo, el trabajo fecundo y saludable, sea el patrimonio de nuestra generación artística (Pérez Gay: internet).

No tan preocupado por la regeneración moral, Nervo también alerta:

La locura, con sus ojos rodeados de antimonio, acecha en una encrucijada. Ten miedo de ti mismo. Algo, desde los íntimos repliegues de tu ser, sube a tu conciencia, y la sombra que ese algo enigmático proyecta es más oscura que todas: se diría una sombra que lleva luto. Como Midas, embriaga al sátiro que hay dentro de ti, para que se duerma; y cuando le hayas dormido, bebe el agua austera del desengaño (1481).

Tiempo después, un político ya de la siguiente generación, Nemesio García Naranjo, recordaría esos primeros años del siglo XX como aquellos donde la bohemia perdió sus rasgos radicales y se convirtió, para decirlo pronto, en una moda juvenil: “Había que llorar porque el que no lloraba no podía ser considerado como poeta [...] Y además de perderse en el dolor, había que perderse también en el vicio, porque sin él ¿cómo aproximarse a Lord Byron? ¿Cómo no procurar los paraísos artificiales de Baudelaire? Si no se era un perverso había que aparentarlo” (Quintanilla, 1990: 63).

Los escritores del Ateneo de la Juventud se formaron justo en esos años, cuando la bohemia es una pose estudiantil y cuando algunos mayores, como Gómez Robelo, están listos para mostrar las fuentes de la poesía al mismo tiempo que el camino de los burdeles. Es fácil hallar la línea que lleva de las citas anteriores a las palabras que el adolescente Reyes les dirigió a sus compañeros de la preparatoria:

La Escuela es lo mejor que tenemos [...] y sólo en ella se logra vivir con la pura inteligencia, aparte de obligaciones mezquinas; [...] aparte de todo lo que no sea labor del intelecto. [...] Nunca seáis adustos. Antes bien, sed risueños, sed audaces, sed libres, y sobre todo, no seáis *bohémios*. Ya sé, ya sé que esta idea lanzada así, intempestivamente, me ha valido la desaprobación de algunos que hasta hace un instante me aprobaban. Pero yo he de apoyar mis convicciones pese a los sentimentalismos seudorománticos y pese a los que pretenden barnizar de poesía la tosca madera del abandono, de la ociosidad y del vicio (1996: 314 y 319).

Si bien no todos los ateneístas optarán por el recogimiento, la bohemia sí cambia de signo en ellos: ya no es una forma de vida sino un escenario al cual puede irse de excursión: paseos por los exóticos bajos fondos para encontrar ahí un paisaje digno de estudio, una estampa de la colonia detenida.⁹ Más quizá que la famosa “batalla contra el positivismo” es este rechazo a la vida bohemia el que el Ateneo esgrime como principal rasgo distintivo frente a la generación modernista —un ámbito, el de las elites porfiristas, del que no tenían mayor urgencia por deslindarse. Si algo revela la noción de amistad que se puede desprender de los epistolarios de Reyes con Henríquez

⁹ Ejemplo paradigmático: Jesús T. Acevedo, despreciado por Henríquez Ureña por su afición a los burdeles y a las correrías nocturnas, extraerá de sus caminatas el material para los ensayos que conformarán su libro póstumo, *Disertaciones de un arquitecto*, anticipos de la pasión por lo colonial que se desata en la segunda década del siglo XX.

Ureña y Julio Torri es que muy poco tiene que ver con los placeres o las confidencias íntimas y sí, en cambio, con un espíritu de trabajo a toda prueba, como si retomaran la fe de Díaz Dufoo sobre el trabajo como conjura contra la bohemia. En los ateneístas no ha variado, ni mucho menos, la idea de que artistas y escritores conforman una “aristocracia espiritual”, pero esta élite observará una fuerte orientación pública: ser artista no consistirá únicamente en un privilegio que aisla en la cima del espacio social, sino también en las demandas de una vocación cívica. De hecho, prefieren el término *intelectual* al de *artista*, *poeta* u *hombre de letras*; así, Henríquez Ureña es muy claro cuando aconseja a Reyes, tras de que su padre no ha visto con buenos ojos su vocación literaria: “Debías haberle dicho a tu padre que ese mundo (el de las letras) [...] es uno de los modos más lógicos y prácticos de vivir. Por supuesto, que no me refiero exclusivamente al ‘cultivo de las letras’, sino a la concepción intelectual general de la vida, que es en realidad una de las formas de *poder*” (Reyes y Henríquez Ureña: 120). La labor futura de ambos tenderá hacia una recuperación del prestigio letrado en la mirada social: rehabilitar el oficio intelectual alejándolo de la bohemia, el ocio y la pobreza.

Reyes publica *El suicida* en 1917, pero esta vez no se trata de esa “práctica literaria que gira en torno del artículo periodístico y de la recopilación posterior de las páginas que así se van acumulando en un volumen” (Martínez Carrizales: internet), método de trabajo que signa los demás libros de esa década. Empieza a rumiar los temas de *El suicida* a fines de 1913, en sus primeros meses en París, en la misma carta donde también asienta: “Paso por el más agudo periodo de crisis de mi vida. Nunca he sufrido tanto ni con tanta crudeza. Mi situación es por demás inestable” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986: 238).¹⁰ No se ha

¹⁰ La salida de México en 1913 es traumática por haberla causado la muerte de su padre en la Decena Trágica, pero también, como lo revela el epistolario con Henríquez Ureña, por alejarlo no sólo de un país sino del estable y protector mi-

estudiado lo suficiente la singularidad de este libro de crisis, verdadero parteaguas en su trayectoria, confrontación de sus creencias juveniles y de sus inseguridades presentes. *El suicida* se ofrece como un ensayo literario canónico, de saltos caprichosos, un “libro de divagaciones” y “pesadillas líricas” (Reyes, 1995: 303): de hecho comienza con el texto sobre la figura del suicida, que debería cerrar el libro y termina con páginas dedicadas al título, la composición tipográfica y la dedicatoria. Pero tal inversión perfecta, tal insistencia en lo “amorfo” del volumen (Reyes, 1995: 294) resalta el deseo de simular desorganización y caos, o más bien la lucha entre una materia conflictiva y una conciencia encauzadora, que se manifiesta sobre todo a través de diversas estrategias retóricas. No es momento de ahondar en ellas, pero sí puede apuntarse rápidamente cómo Reyes asimila, concilia y neutraliza distintos y contradictorios discursos que lo rodean (el naturalismo, la vanguardia futurista, el cristianismo, el escepticismo diletante, el donjuanismo)¹¹ mediante un ejercicio filológico: reconstruye los orígenes de una idea o una frase, fija una interpretación y la integra al catálogo de la cultura occidental. Así, por ejemplo, en las páginas donde Reyes distingue el “libro amorfo” del “clásico”, primero alude a la poética antigua, de acuerdo con la cual “las obras deben satisfacer ciertas condiciones exteriores, deben ajustarse a preceptos” (1995: 295); después se sitúa en el ahora, en el presente de la creación literaria occidental, en donde las “nuevas corrientes” adoptan el dinamismo de la nueva psicología y donde la retórica y la preceptiva “pierden toda su autoridad” (296). Las frases de Reyes se hacen afirmativas y generalizadoras, como un concepto inferido después de examinar algunos casos concretos: “Los libros dejan de tener principio y fin: son una perspectiva indefinida”.

crocosmos porfiriano, por hacerle conocer de golpe la pobreza material, la soledad y la guerra. Véanse las páginas 89, 420 y 449.

¹¹ Véanse ejemplos de estas neutralizaciones en las páginas 223, 243, 274, 280 y 289.

Pero entonces los ejemplos que trae a colación de esas nuevas corrientes no son, digamos, los de las nacientes vanguardias que lo rodean (en este mismo libro Reyes consigna su lectura de Marinetti), sino el *Segundo Fausto* y el de *El doctor Lañuela*, de Ros de Olano (1995: 296). De esta forma las vanguardias, con sus estridentes gestos de ruptura con la tradición han sido reintegradas apaciblemente a ésta.

De esta manera Reyes modela para sí una posición omnicomprendensiva, que siempre queda por encima de las disputas, que lima las divergencias y rehúye la discusión abierta con esas otras posiciones. Reyes, como apunté, tiene conciencia de la crisis, pero hace todo lo posible para que ésta no llegue hasta su lenguaje, que no sea crisis de los signos, pues es a partir de ellos que se propone sortear su crisis personal: “En el torbellino de la duda, queda, como último reducto, la conciencia del yo. [...] Si el mundo tiende a convertirse en espíritu, es a través de la intelección y de la invención. Y la tierra se redime por sus benéficos dioscuros: el poeta, el crítico” (1995: 283). En la base de este ejercicio está el *ethos* escolar bajo el que Reyes se había formado, donde, como apunta Leonardo Martínez Carrizales, “las letras todavía no se apartaban de la tradición retórica y de sus presupuestos ideológicos, donde el aprendizaje de las obras consagradas por la tradición debía fortalecer el temple del ‘ciudadano’ [...] En consecuencia, el equilibrio de la persona que aspira a la salud en todos los órdenes de su vida se duplica en el estilo” (internet).¹² En este sentido, Reyes apuesta en *El suicida* por la tradición de lo que Claudio Magris ha llamado los escritores del “gran estilo”, aquellos que “confían en el signo y

¹² Para Martínez Carrizales la escritura como “purga de las emociones” aparece en Reyes desde uno de sus primeros textos, el dedicado a la catarsis en el teatro ateniense (incluido en el libro debutante *Cuestiones estéticas*), y halla su culminación en el poema dramático *Ifigenia cruel*. Intento resaltar, sin embargo, cómo este mecanismo, evidente en *Ifigenia cruel* o en la *Oración del 9 de febrero* se revela más conflictivo y quizá significativo en *El suicida*.

en su capacidad de fijar la vida; [y que] muestran preferencia por un lenguaje ‘comprimido, lacónico, cerrado, no disperso’, que busca la abstracción y la tipicidad” (Reyes, 1995: 18-19).¹³ Magris agrega que este gran estilo se propone encauzar, reducir, constreñir lo múltiple y violentarlo en pos de un significado, pero que puede manifestarse en un discurso fragmentado —como en *El suicida*— si la fragmentación expresa “el esfuerzo por lograr un orden” (21). De hecho, como Magris añade, “No es el registro estilístico lo que importa, sino la unidad de tono —a cualquier nivel—, quien infunde significado a la multiplicidad de la existencia” (35).

Veinticinco años después Albert Camus comenzará *El mito de Sísifo* de la misma manera que el libro de Reyes: interrogando el acto del suicida. Pero lo que en aquél aparece como un exilio del mundo, que constituye “propiamente el sentimiento de lo absurdo” (18), en éste se presenta como la posibilidad de una vuelta a casa, una “reconciliación”, como la llamaría Camus, un salto de retorno a la salud donde el suicidio deje de ser un significante mudo o delirante: “Sobre cada tumba de suicida [escribe Reyes] debiera abrirse una información a perpetuidad. Sobre cada uno, escribirse un grueso volumen de investigaciones cuidadosas: así conviene al valor de la vida y a la orientación de nuestras almas” (1995: 228-29). Sirva esta apresurada comparación con Camus para resaltar cómo, en vez de la renuncia o el combate, Reyes termina abogando por la colaboración con el mundo, lo que en su libro supone el ascenso al orden social: a la conversación, a la praxis pública.¹⁴ Porque si algo aparece como el límite infranqueable en los cuestionamientos agónicos de *El suicida* es el sujeto, la sólida y

¹³ Otro rasgo del gran estilo, que también hemos apuntado rápidamente para *El suicida*, consiste en “una perspectiva desde lo alto” donde el sujeto se constituya como “ordenador y legislador” (1996: 10). A este respecto, Martínez Carrizales apunta sobre Reyes: “El dominio del estilo supone [...] tanto el dominio de las tecnologías de la escritura como el del propio temperamento y carácter” (internet).

confiable entidad del yo que desde siempre Henríquez Ureña le había recomendado “forjar”, “endurecer”, “dominar”, “moldear”, “construir”, “definir” y aun “petrificar”.¹⁵ Escritura, pues, de crisis: si *Cuestiones estéticas* es el libro donde se muestra un saber organizado al que Reyes quiere pertenecer, *El suicida* es aquel donde un sujeto indaga en sí mismo —por juzgar tal ejercicio una forma de sabiduría— para salir reconvertido ya, plenamente, en un sujeto hablante en la comunidad intelectual que ha ido perfilando cada vez con mayor precisión y entonces poder ofrecerle lo que, de acuerdo con su propia clasificación, él mismo juzgaría libros “clásicos” (*Ifigenia cruel*, *El deslinde*, los estudios griegos, los trabajos sobre Goethe).

Es un hecho que la revolución —en especial a partir de la Decena Trágica— alteró sensiblemente los proyectos ateneístas, que ya en 1913 comenzaban a cobrar forma como grupo. Como se sabe, Reyes y Henríquez Ureña salieron de México, mientras que Vasconcelos y Guzmán se integraron a las filas revolucionarias. La revuelta vino a evidenciar la incompreensión y desconfianza que se abrían entre los sueños intelectuales del Ateneo y la compleja realidad de un país que apenas conocían. Pero tampoco puede ya negarse la labor tenaz que desde entonces ejercieron, en sus distintas posiciones, para

¹⁴ Sobre *Ifigenia cruel* Martínez Carrizales concluye que el empeño de Reyes “es el *sentido*, la reducción del caos humano a ciertos valores racionales que hacen posible el acomodo de la persona a la vida civil” (internet). Yo planteo que, si bien está latente desde sus primeros escritos, es en *El suicida* donde se juega la suerte de este empeño, que signará ya sin dudas ni altibajos el futuro de su empresa. Es muy conveniente remitirse a “El descastado”, uno de los poemas más atípicos en la producción de Reyes. Escrito en 1916 —es decir, en coincidencia con la redacción de *El suicida*—, traza una trayectoria que va de la conciencia de la crisis del *descastado*, el huérfano del mundo, a un programa de acción, de reconciliación con el mundo. En *Obras completas X. Constancia poética*, México, FCE, 1989, pp. 70-72.

¹⁵ De la correspondencia entre ambos, véanse como ejemplos las páginas 76, 104, 111, 112, 181, 321, 327 y 336.

reintegrarse al Estado emanado de la Revolución y para intentar reconfigurar un campo letrado donde primaran el trabajo arduo, la armonía, la sociabilidad y el humanismo. En ese espacio, a la bohemia, el diletantismo o eso que Monsiváis llama “la locura en su forma de manía atesoradora” propia de los escritores colonialistas (237) se les destinaban los márgenes, las franjas de invisibilidad. Un caso ejemplar: el nulo entendimiento, el rechazo en bloque y casi sistemático del Ateneo hacia la poesía de López Velarde, un autor que, comparado con ellos, resultaba un payo sentimental que insistía en la riesgosa e improductiva vida bohemia.¹⁶

Otro ejemplo, quizá más significativo porque se gestó dentro del Ateneo: el grupo de escritores que en vez de salir del país se recluyeron en un exilio interior; ese grupo, conformado por Torri, Mariano Silva y Aceves, Xavier Icaza y Antonio Castro Leal, en el que el desfase entre su formación ateneísta y la agitación revolucionaria desembocó no en una estrategia para reubicarse sino en una sensación de indefensión a menudo candorosa. Cuenta Castro Leal: “En aquellos momentos en que la Revolución aislaba a la gente, nosotros éramos un grupo casi de anacoretas. Pensamos en alquilar una casa solitaria, para aprender griego, dialogar, leer y escribir” (392).¹⁷ Con respecto a Torri es más clara la suspicacia de los ateneístas, porque a la vez era, de aquel grupo, quien estaba más cerca de ellos. Un día Reyes le cuenta a Henríquez Ureña que soñó a Torri inyectándose morfina. “Desperté horrorizado [le escribe], pensando si no habría

¹⁶ Para la relación entre el Ateneo y López Velarde, véanse Gabriel Zaid, *Tres poetas católicos*, México, Océano, 1997 y la introducción de Alfonso García Morales, “Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional de México” a su edición de *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón*, Madrid, Hiperión, 2001.

¹⁷ Monsiváis ahonda en esta “orfandad psicológica” que se imprimió en numerosos intelectuales tras la caída de Díaz. En “No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 715-735.

algo de verdad en mis sueños, y si no sería ese el secreto de su irreducibilidad y de sus frecuentes escapatorias” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986: 316). A partir de entonces, como sugiere Gabriel Zaid, los ateneístas muestran perplejidad y recelan de la esterilidad torriana, de su inacción, de sus escasas dotes de socialización, de su pereza y sus aficiones bohemias, atributos que se oponen al régimen intelectual que perseguían (14-16).

Otro escritor estuvo adscrito por poco tiempo al grupo del exilio interior: Carlos Díaz Dufoo Jr., profesor en la Escuela Nacional Preparatoria, donde se hizo discípulo de Henríquez Ureña, dio también clases de derecho en la universidad y después, en 1918, se mudó a Tampico para trabajar en una empresa petrolera; más tarde volvería a la ciudad de México para emplearse en un despacho de abogados. De su vida se sabe poco más, pero al menos se conocen los datos suficientes para resaltar su atipicidad: ni se integró al equipo vasconcelista ni al servicio exterior, las dos ocupaciones por las que pasaron casi todos los escritores en los veinte.¹⁸ Su bibliografía es, lo mismo, tan parca como ilustrativa: publicó un par de pequeñas piezas teatrales en la revista *Contemporáneos* en 1931, y antes sólo cinco o seis ensayos en las revistas de sus amigos, como *La Nave*, *México Moderno*, *La antorcha* o *Conozca usted a México*. Junto a eso, un único libro brevísimo, *Epigramas*, de 1927, en el que estuvo trabajando quizá desde principios de la década¹⁹ y que, a tenor de los adelantos publicados en *La*

¹⁸ Sobre Díaz Dufoo Jr. pueden consultarse las notas de Julio Torri y José Luis Martínez incluidas en la edición de *Obras*, así como el prólogo de Serge I. Zaitzeff al libro (véase la bibliografía); el ensayo que ya citamos de Castro Leal y también el de E. J. Mullen: “A Note on the Plays of Carlos Diaz Dufoo, Hijo”, en *Latin American Theater Review*, vol. 4, núm. 1, otoño de 1970, pp. 51-58.

¹⁹ En una carta a Torri de julio de 1919, Xavier Icaza refiere que Díaz Dufoo Jr. tiene ya material para concluir un libro: “son pequeñísimos ensayos con impresiones personales, críticas, deseos de los que se desprende la personalidad íntima de

antorcha,²⁰ pulió hasta despojarlo de ilación y de cierta parafernalia literaria (como los epígrafes), para dejarlo convertido en un conjunto de fragmentos que el título, *Epigramas*, unifica sólo en apariencia. Me explico: en el libro encontramos, sí, textos que podrían calificarse de epigramas, ya satíricos o funerarios, y también otros próximos al aforismo, la máxima y los *caracteres*, a géneros antiguos como el epitafio o a géneros modernos como la minificción. Pero a poco que consideremos el conjunto es posible percibir que el material de Díaz Dufoo Jr., en vez de acumularse con el paso de los años, experimentó un proceso de adelgazamiento que borró, entre otras cosas, las improntas genéricas hasta dar con un texto en el que sobresale, como recurso enunciativo, la voluntaria indefinición del sujeto de las oraciones: el autor se desdobra en diversos monólogos dramáticos, en diálogos sin personajes; también, merced a la ambigüedad de la conjugación del español, ofrece oraciones que no pueden atribuirse con certeza a ésta o aquella persona gramatical, a éste o aquel modo verbal; o bien presenta frases nominales imposibles de asignar con seguridad a un sujeto o un tipo de enunciación específicos.

En *Epigramas* se inscribe, pues, una renuncia a ese medio literario mexicano de los veinte, entendido como espacio de participaciones activas, polémicas y edificadoras, pero también una renuncia al yo, a las prerrogativas de un sujeto confiado en los poderes verte-

Carlos. Es una especie de *diario*, sin las cosas que los diarios encierran. No definirá nada, pero habrá un ritmo que deje una sensación de que algo se persigue” (Zaitzeff, 1995: 65). ¿Se trataría ya de una versión primera de *Epigramas*?

²⁰ Se trata de cuatro fragmentos, tres de los cuales, con modificaciones, pasaron a integrarse en *Epigramas*. Se publicaron en una nueva época de la revista, ahora llamada *Antorcha*. *Revista mexicana de cultura moderna*, núm. 1, agosto de 1925, pp. 8-9. No se alude a ellos en las ediciones posteriores de las obras de Díaz Dufoo Jr. Agradezco a Laura Ramos haberme facilitado este material, mismo que se publicará próximamente en el número 129 de la revista *Crítica*, de la Universidad Autónoma de Puebla.

bradores de su lenguaje. De ello resulta un discurso fragmentado que, pese a los destellos de idealismo o de elitismo esteticista, ya no puede remitir a un conjunto mayor del que estas *ruinas* se hubieran desprendido. Como señala Esperanza López refiriéndose a autores como Macedonio Fernández, Ribeyro o el propio Díaz Dufoo Jr., “los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados, sin que la reflexión hermenéutica pueda utilizarlos como huella, como principio de la madeja para recuperar un mundo más amplio. [...] No hay posibilidad de rastrear tras los despojos significaciones trascendentes” (25). A diferencia de *El suicida, Epigramas*, que también registra una crisis personal, se diluye en paradojas, en ambigüedades, en posiciones críticas matizadas o cuestionadas por posiciones subsecuentes, de lo cual no derivará ninguna filosofía práctica, como sí en Reyes, porque aquí se ha optado por mantener abierta la desconfianza de teorías y de palabras. Así lo apunta Armando González Torres: “Entre la especulación y la broma, entre la gravedad y la frivolidad, entre la sonrisa cómplice y el gesto de la angustia, Díaz Dufoo ensaya una escritura cáustica que, no obstante, rechaza crear sentido y privilegia la indeterminación, la polivalencia y la sugerencia” (33).²¹ Sin relación de continuidad entre sí, se diría que los fragmentos del libro aceptan su propia ficción y su propia intrascendencia; se lee en uno de ellos, titulado “Nuestra esfinge”: “Caminante, tu destino es cruel. Mis enigmas, frutos de la duplicidad melancólica de una edad insegura, no tienen solución. Los propone el deseo, los destruye el azar” (239).

Según David Le Breton, en un régimen comunicativo como el occidental, donde el habla es más una exigencia que un derecho,

²¹ Por cierto que, para continuar con la comparación con Reyes, me remito de nuevo a Claudio Magris: frente a los autores del “gran estilo” habla de los “escritores de la perplejidad”, quienes “intentan identificarse con el fluir fragmentario y centrífugo de las cosas, dudan del signo, se abandonan al mínimo estremecimiento o al *pastiche* de citas e inserciones, al *collage* múltiple y anónimo, a la pluralidad difusa y la atomización” (35).

la reticencia y el silencio producen un malestar frente al que se reacciona clasificando al silencioso —un raro, un loco—, interpretando su mutismo y reintegrándolo al cauce del lenguaje (17-48). Cuando Martín Luis Guzmán reseñó *Epigramas*, el mismo año de su aparición, situó el libro como una especie de depuración de la atmósfera intelectual del ateneísmo (1225), una imposición de límites de sentido a aquella confusa materia generacional. En 1932, tras el suicidio de Díaz Dufoo Jr., Torri publicó una necrológica en el número inicial de la revista *Examen*, de Jorge Cuesta, donde lo relacionaba no con el Ateneo sino con una serie de escritores malogrados, y de forma muy sugerente con Bernardo Couto (Díaz Dufoo, 1981: 209).²² No parece inapropiado el espacio que demarcan estas dos lecturas: trazan un arco que va del modernismo, con su glorificación de la figura del artista, al Ateneo, que al normalizar la profesión intelectual cierra las puertas de escape. Con esa base, y en una década, la de los veinte, que privilegia la participación, las tomas de palabra sean del signo que sean (costumbristas y “afrancesados”, poesía proletaria y novela lírica, cuento vanguardista y ensayo erudito), *Epigramas* más bien parece registrar una imposibilidad de hablar. En este sentido, ilustra cómo la famosa apuesta ateneísta por el rigor, la disciplina y la prosa civilizadora (ya fuera la prosa narrativa de Guzmán o la ensayística de Reyes) se erigió no sólo como reacción frente a la improvisación y el diletantismo de sus mayores, sino como una forma de conjurar los demonios de la locura, el vicio o el suicidio propios de la bohemia mexicana, cuya atmósfera aún alcanzó a los ateneístas en sus años de aprendizaje. Como signo de la dificultad de su autor por integrarse al cauce del discurso fluido y autoformativo del ateneísmo, *Epigramas* señala los límites en la empresa de su generación.

²² Más tarde se ha preferido aproximarlos no al Ateneo sino a la generación de Contemporáneos. Así Christopher Domínguez en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1996, p. 534.

En todo caso, no haría falta buscar un epitafio: el propio Díaz Dufoo Jr. lo dejó escrito en su libro, cinco años antes de suicidarse con la pistola que, según la leyenda, su padre, el periodista del porfirato, le había incautado al atrabiliario poeta Díaz Mirón en Veracruz:²³

Extranjero, yo no tuve un nombre glorioso. Mis abuelos no combatieron en Troya. Quizá en los demos rústicos del Ática, durante los festivales dionisiacos, vendieron a los viñadores lámparas de pico corto, negras y brillantes, y pintados con las heces del vino siguieron alegres la procesión de Eleuterio, hijo de Semele. Mi voz no resonó en la asamblea para señalar los destinos de la república, ni en los *symposia* para crear mundos nuevos y sutiles. Mis acciones fueron oscuras y mis palabras insignificantes. Imítame, huye de Mnemosina, enemiga de los hombres, y mientras la hoja cae vivirás la vida de los dioses (246).

Bibliografía

- Camus, Albert, 1981, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
- Castro Leal, Antonio, 1987, *Repasos y defensas. Antología*, México, FCE.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Díaz Zavala, 2002, *La construcción del modernismo. Antología*, México, UNAM.
- Díaz Dufoo Jr., Carlos y Ricardo Gómez Robelo, 1981, *Obras*, ed. de Serge Zaitzeff, México, FCE.
- González Rodríguez, Sergio, 1990, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena.

²³ Al menos eso contaba Torri. José Emilio Pacheco recogió el testimonio en uno de sus famosos inventarios, intitulado “Cien años de Julio Torri”, en *Proceso*, núm. 660, 26 de junio de 1989, pp. 56-57.

- González Torres, Armando, 2006, “La seducción del silencio: Carlos Díaz Dufoo, hijo”, en *Tierra Adentro*, núm. 140, junio-julio, pp. 31-33.
- Guzmán, Martín Luis, 1985, *Obras completas II*, México, FCE.
- Le Breton, David, 2006, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur.
- López Parada, Esperanza, 1999, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana.
- Magris, Claudio, 1993, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península.
- Martínez Carrizales, Leonardo: “La conversación literaria: París y Madrid”; disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/martinez.htm
- Monsiváis, Carlos, 2006, *Los rituales del caos*, México, Era.
- Nervo, Amado, 1967, *Obras completas I*, Madrid, Aguilar.
- Pérez Gay, Rafael: “Mirando el abismo. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910”; disponible en http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=95540
- Quintanilla, Susana, 1990, *El Ateneo de la Juventud: balance de una generación* (tesis), México, UNAM.
- Ramírez, Fausto, 2005, “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, en Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, UNAM, pp. 239-264.
- Reyes, Alfonso, 1995, *Obras completas III*, México, FCE.
- _____, 1996, *Obras completas I*, México, FCE.
- _____ y Pedro Henríquez Ureña, 1986, *Correspondencia I. 1907-1914*, ed. de José Luis Martínez, México, FCE.

Zaid, Gabriel, 1996, “Extravagancia de los textos breves”, en Julio Torri, *De fusilamientos*, Madrid, Ave del paraíso, pp. 9-18.

Zaitzeff, Serge (ed.), 1995, *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, México, Universidad Veracruzana.