

MANUEL ACUÑA Y LOS ABISMOS DEL PENSAMIENTO

Evodio Escalante*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: ERRORES EDITORIALES, LITERATURA NACIONAL, MANUEL ACUÑA, POESÍA, ROMANTICISMO MEXICANO

Resumen: En este artículo se cuestionan los juicios emitidos por la crítica a lo largo de la historia literaria que señalan defectos en la poesía de Manuel Acuña que van desde carencias de carácter ideológico, confusiones y errores métricos, los cuales son comúnmente tachados como lagunas en la educación del poeta. Sin embargo, una revisión denota que los errores que la crítica ha imputado por años a Acuña, como defectos, no son sino errores de quienes han estado a cargo de la edición de sus textos ya que Acuña no publicó nada en vida y no le fue posible cuidar la edición de sus obras.

Abstract: *In this article there question the judgments expressed by the critique along the literary history that indicate faults in Manuel Acuña's poetry that they go from lacks of ideological character, confusions and metric mistakes, which are corrected commonly as lagoons in the education of the poet. Nevertheless, a review denotes that the mistakes that the critique has imputed for years to Acuña as faults of editors because he not published in life and him it was not possible to take care of the edition of his works.*

* evos@xanum.uam.mx

Sobre el suelo de la tradición, la ola de las generaciones destruye y edifica, descarta y selecciona, deforma y entroniza. Lo mismo estatuye prestigios que los borra. Lo mismo encumbra venerables figuras del pasado inmediato que las sepulta en el descrédito o en el más pavoroso de los olvidos. Hay que tener en mente el automatismo de este doble movimiento que singulariza la actividad, o si se prefiere, el *activismo* cultural de las generaciones en el momento de abordar una figura singular del Romanticismo mexicano como lo es Manuel Acuña. Me parece que incluso habría que retroceder un poco y someter a consideración nuestra visión de conjunto. Es decir: los *teneres* previos que se nos han heredado, aquellos en los que hemos crecido y que a menudo reciclamos sin parpadear. El *movimiento romántico* es esa visión de conjunto cuya valoración solicita una nueva mirada crítica. Por razones que sería demasiado prolijo explorar, pero de cuya eficacia hermenéutica existen pruebas más que sobradas, el Romanticismo mexicano pasa por ser una de las etapas más discutidas, más endebles y más saturadas de defectos de toda la historia de la literatura mexicana. Se entiende de inmediato por qué. La conquista de la Independencia política lograda por Iturbide en 1821 llevaba aparejada la exigencia de obtener una segunda independencia de tipo *espiritual* cuyas consecuencias habrían de sentirse en el plano de la cultura y de la creación artística y literaria. Al principal promotor de esta segunda independencia, Ignacio Manuel Altamirano, se atribuye haber declarado en una de las sesiones del Liceo Hidalgo que “así como en México había habido un Hidalgo, el cual en lo político nos hizo independientes de España, debía haber otro Hidalgo respecto del lenguaje”.¹ Lo anterior presupone un momento auroral. La exigencia de Altamirano implica que una literatura propiamente nacional todavía no existía, por lo que se hacía necesario proceder a su constitución.

La génesis o la formación de una literatura nacional precisaba un cambio de actitud, adoptar una nueva posición de valor. En su diagnóstico del estado de salud de las letras patrias, Altamirano no vacilaba en indicar la causa del atraso: la propensión a la imitación. La copia servil de los modelos tanto españoles como franceses, nos hacían extraviar el rumbo. Observaba al respecto Altamirano: “Este no es un defecto exclusivo de nuestra actual generación literaria; es un vicio hereditario, es una manía adquirida en el colegio, o inspirada por consejeros poco ilustrados o meticulosos” (*Obras completas*, XII, 191). Cuando menos en una ocasión, por los términos en que lo formula, se diría que el diagnóstico de Altamirano se convierte casi en una invectiva: “Nosotros todavía tenemos mucho

¹ Citado por José Luis Martínez (“México en busca de su expresión” 1060).

apego a esa *literatura hermafrodita* que se ha formado de la *mezcla monstruosa* de las escuelas española y francesa en que hemos aprendido” (37. Énfasis mío).²

No debe perderse de vista, por otro lado, que nuestro siglo XIX es un periodo de convulsión incesante. No bien habíamos salido de la guerra de Independencia, se dieron en intrincada sucesión las calamidades de la guerra civil entre liberales y conservadores, la invasión del ejército estadounidense que tomó la Ciudad de México e hizo ondear su bandera en Palacio Nacional y a través de ciertos contratos de compraventa se anexionó una parte sensible de nuestro territorio, la guerra con Francia, el fugaz imperio de Maximiliano de Habsburgo, sin dejar de contar los avatares de la República Restaurada. En estas fragorosas condiciones, juzga el lugar común, era difícil que nuestros escritores se pusieran en serio a hacer literatura.

Divididos entre las exigencias de la política y la supervivencia, envueltos en una lucha interminable de facciones que los inclinaba de modo inmediato a la diatriba y el panfleto, a la exaltación de la bandera propia y a la denostación de la del enemigo, mal podían los escritores mexicanos trabajar de manera fructífera en lo que se supone era lo que tenían que hacer: una literatura de alta calidad estética. Se diría que en el pecado llevaban la penitencia. Si bien esto obliga a los críticos y estudiosos a elogiar la actitud política de nuestros románticos, que destacan en tanto formadores de la conciencia nacional, como contraparte estiman de modo general que sus esfuerzos literarios resultaron erráticos y poco afortunados. Tal opinión canónica, revestida de un prestigio inercial, la articula Octavio Paz en el ensayo con el que inicia *Las peras del olmo* (1957). No me queda más remedio que citarlo en extenso:

El siglo XIX es un periodo de luchas intestinas y de guerras exteriores. La nación sufre dos invasiones extranjeras y una larga guerra civil, que termina con la victoria del partido liberal. La *inteligencia* mexicana participa en la

²No sería remoto que esta estentórea declaración de Altamirano haya sido la fuente que llevó a José Gorostiza a sostener, en semejante plan autocrítico, y utilizando palabras muy similares, que esta misma compulsión imitativa tendría que ser la causa del estancamiento del grupo de los Contemporáneos, lo que contribuye a que

[...] todavía en la actualidad, a ciento veinte años de la independencia política, la *inteligencia* bizca de México tenga un ojo en la tradición española y otro en la francesa, y trate de caber un poco idealmente en ellas, en lugar de esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana. (Véase "Hacia una literatura mediocre", *Prosa* 154)

Evodio Escalante

política y en la batalla. Defender el país y, en cierto sentido, hacerlo, inventarlo casi, es tarea que desvela a Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y a muchos otros. En ese clima exaltado se inicia la influencia romántica. Los poetas escriben. Escriben sin cesar, pero sobre todo combaten, también sin descanso. La admiración que nos producen sus vidas ardientes y dramáticas —Acuña se suicida a los 24 años, Flores muere ciego y pobre— no impide que nos demos cuenta de sus debilidades y de sus insuficiencias. Ninguno de ellos —con la excepción, quizá, de Flores, que sí tuvo visión poética aunque careció de originalidad expresiva— tiene conciencia de lo que significaba realmente el romanticismo. Así, lo prolongan en sus aspectos más superficiales y se entregan a una literatura elocuente y sentimental, falsa en su sinceridad epidérmica y pobre en su mismo énfasis. (“Introducción a la poesía mexicana”, *Las peras del olmo* 19-20)

La radicalidad del dictamen de Paz, tal y como consta en las últimas líneas de la cita, podría deberse no tanto a las virtudes de una *exotopía* bajtiniana, es decir, a un *exceso* de conciencia que trabajaría —dada la distancia temporal transcurrida— en favor riguroso del crítico, sino a que no cuesta demasiado trabajo llevar hasta sus extremos un lugar común aceptado por todos. Pero me pregunto, ¿se podría sostener de verdad que ni Ramírez, Altamirano, Prieto, Acuña, Flores ni Rodríguez Galván tenían “conciencia de lo que significaba realmente el romanticismo”? ¿No es esto convertirlos en unos pobres fantasmas carentes de razón y de objeto? Con todos sus altibajos, como sin duda los tuvieron, no me parece tampoco que podamos calificarlos sin más como escritores *superficiales*, cuando menos no a todos ellos, ni que podamos decir que estaban entregados a “una literatura elocuente y sentimental, falsa en su sinceridad epidérmica y pobre en su mismo énfasis”.

No intentaré rebatir estas afirmaciones. Basta con consignarlas para dejar testimonio de una actitud extremosa que acaso sería adecuado revisar, siempre que lo que nos importe sea comprender los impulsos y los alcances que marcan el horizonte de nuestra, a veces tan calumniada, generación romántica.

Si la visión de conjunto está sujeta a estas inercias de la crítica, que son producto cuando menos en parte —aventuro esta hipótesis— de la tajante reacción de ciertos poetas modernistas que habiéndose iniciado como *románticos* tuvieron que renegar de esta estética, como parte misma de su proceso de maduración, según lo indican los casos muy connotados de Manuel José Othón, y sobre todo, de Salvador Díaz Mirón, quien desconoció todo lo que había publicado antes de *Lascas* (1901), no corre con mejor suerte la figura solitaria de Acuña. Bastaría

con decir que incluso quienes se han tomado el cuidado de redactar su biografía o de recopilar su obra poética, a la hora de escribir los prólogos pertinentes o de abordar los vericuetos de su existencia no han dejado de señalarle sus defectos emotivos, sus pretendidas confusiones intelectuales y hasta —por si esto no fuera suficiente— sus ocasionales y también supuestas fallas de métrica y musicalidad.

Sea el caso de José Rojas Garcidueñas. En su libro *Manuel Acuña, poeta y hombre de su tiempo*, el autor sostiene que al “pobre muchacho” de Saltillo le tocó formarse en una época caracterizada por una extrema penuria intelectual, lo cual volvería explicables sus desaciertos y confusiones en el terreno del pensamiento. Razona de esta manera el autor del libro: “le tocó una de las peores épocas del Colegio de San Ildefonso: aquella absoluta decadencia que, afortunadamente, acabó por una reforma total, la que realizó don Gabino Barrera al crear la preparatoria comtiana” (XXI). El secreto ha sido revelado. La inconsistencia de la poesía de Acuña, su falta de solidez ideológica, su nerviosa movilidad que denota ausencia de criterio, se deberían todas ellas a una falla escolar muy propia de la época. Como el Colegio de San Ildefonso estaba en crisis, sus egresados tenían que ser poco menos que un fraude. Rojas Garcidueñas se engolosina citando unas memoraciones de Justo Sierra, condiscípulo del poeta:

Los colegiales cantábamos las canciones de guerra reformistas, urdíamos para las sabatinas toscos argumentos patrióticos en latín de seminario —¡perdón, padre Horacio; padre Virgilio, perdón!—, y todo ello andaba mezclado con jirones viejos de metafísicas escolásticas, aprendidas de coro. (XXXII)

La conclusión de Rojas Garcidueñas se antoja impecable: “Sobre esos malos cimientos no era posible edificar nada bueno, y Acuña no tuvo tiempo ni empeño en mejorarlos”. Llevado por la incuria y por su agnosticismo, “inerte para capear los temporales y recias corrientes de una época intelectual en violenta transformación, pronto habría de perder el timón y la brújula y su barco quedó al garete”.

De cualquier forma, uno podría preguntarse, creo que con algo de sensatez: ¿Si la culpa la tuvo la escuela, por qué Justo Sierra, en lugar de malograrse, fue la lumbrera que fue? ¿No estaremos incurriendo en un grosero reduccionismo? Por otra parte, ¿no es esto concederle demasiada eficacia a la institución escolar? Antes y después del Colegio de San Ildefonso, Acuña era también un producto del ambiente en que vivía. De manera particular, habría que tomar en cuenta que en ese ambiente ambulaban figuras tremendas como Altamirano, como Guillermo Prieto, y quizá de manera todavía más decisiva, como Ignacio Ramírez *El Nigromante* quien sorprendía a propios y extraños con sus rutilantes tesis materialistas

Evodio Escalante

sustentadas en la Academia de Letrán, y de las que todos se hacían voces. Hay indicios muy claros de que este último personaje lo influyó muchísimo, como lo podría mostrar uno de sus poemas más celebrados por la crítica, “Ante un cadáver”. Aunque hay otros textos en los que puede documentarse la adscripción materialista del autor, como la décima que titula simplemente “Dios”, el primer texto citado no sólo es una pieza maestra desde el punto de vista literario, sino una de las formulaciones más convincentes acerca del autotelismo y la perennidad de la materia cósmica. Nada impide pensar, más bien al contrario, que “Ante un cadáver” es la versión poética de la tesis de inspiración científica que Ramírez defendiera en la Academia y que versaba toda sobre este escueto principio: *No hay Dios; los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos.*³

Tampoco pienso que la tesis *ad hominem* de Rojas Garcidueñas pueda sostenerse. ¿Acuña, un tipo *inerme*? ¿Un medroso incapaz, un desprotegido al que las exigentes musas o bien los vendavales de la época lanzaban de una orilla a la otra, como si se tratara de un trapo? No parece haber testimonios de estos supuestos bandazos en su ebullente poesía.

De alguna forma, José Luis Martínez se hace eco de las afirmaciones de Rojas Garcidueñas, aunque hay que reconocer que amplía en cuando menos tres planos el espectro de sus inconformidades. Para empezar, sostiene que Acuña se quedó en mera posibilidad. Al suicidarse cuando apenas contaba con 24 años, Acuña habría frustrado de manera trágica la promesa del gran poeta que ya empezaba a anunciarse. Para decirlo con una metáfora de Hegel: Acuña se habría quedado en la noche de las promesas, sin pasar al día de los logros. Así lo explica José Luis Martínez en el prólogo de su *Poesía romántica*: el Liceo Hidalgo “dio dos frutos, uno de ellos reducido a posibilidad, y otro con características de gran poeta: el primero era Manuel Acuña, y el segundo Manuel María Flores”. Para mala fortuna, Acuña murió, puntualiza el crítico literario, “cuando su obra iniciaba los primeros brotes seguros que presagiaban la aparición, tarde o temprano, de un gran poeta” (XVI).

A esto hay que agregar una valoración general del romanticismo que sin duda afecta también a Acuña, el más desesperado y a la vez el más precoz de sus re-

³ Este fue, según la reseña de don Hilarión Frías y Soto, que Altamirano recoge, el lema que defendió Ignacio Ramírez en su discurso de ingreso a la Academia. Véase *Obras completas*, XIII (111-112). Ahí mismo el reseñista comenta: Ramírez dedujo “de una serie inflexible de verdades experimentales la conclusión, inaudita hasta entonces, de que la materia es indestructible, y por consiguiente eterna: en este sistema, podía suprimirse, por tanto, un Dios creador y conservador”. Es muy probable que

presentantes en nuestro país. Según José Luis Martínez, el romanticismo mexicano no resiste la comparación con su homólogo español. El nuestro —derivativo, mimético, acaso hasta titubeante— no hace sino medrar a la sombra de los logros de los poetas peninsulares, a los que en vano pretende emular. De aquí se deduce un axioma de tipo general: el mexicano es “un romanticismo frenado; nunca extrema las notas y no añade por su cuenta ningún tema propio” (XXIV).⁴

Al igual que Rojas Garcidueñas, Martínez también propone que Acuña era desde el punto de vista ideológico un desorientado, un confuso, un adolescente que habría perdido la brújula y el timón. Por eso asegura, sin titubear: “Acuña ha llegado a representar en su obra el tipo ideal del poeta estudiantil, con su peculiar indigestión científica y filosófica” (“Prólogo”, *Obras: poesía y prosa* XVII).⁵ Aunque más peyorativo no podía ser Martínez, al denunciar una pretendida “indigestión científica y filosófica” que mantendría colapsada la mente del poeta, ahí mismo agrega, matizando y hasta suavizando un tanto la afirmación de que Acuña se habría quedado en una pura posibilidad carente de resultados: “Tenía evidentemente un vigoroso sentido poético y un don de versificador, pero su corta vida no le bastó para madurar totalmente sus concepciones en poesía”.

¿Qué juicio le merece Acuña desde un estricto punto de vista poético? No le va muy bien que digamos. “Le faltó tiempo”, éste es el dictamen de la época al que José Luis Martínez se acoge sin mayor dilación. Si el crítico se conformara con repetir y acaso con dilatar este dictamen, no me parecería nada del otro mundo. Parto de lo que todos saben. Al suicidarse cuando contaba apenas con 24 años, Acuña truncó de un golpe aquello que le reservaba el porvenir. Esto da pie a conjeturas casi infinitas. ¿Qué hubiese sucedido si Acuña hubiera vivido otros veinte años? ¿Qué obras no hubieran surgido de su talento indiscutible? ¿Qué textos esmerilados por la fuerza de la experiencia y el tesón del estilo no hubieran brotado de su numen? Estas especulaciones, empero, acerca de lo que pudo haber escrito y no llegó a escribir son completamente ociosas: no llevan a ningún

la tesis de Ramírez se base en los descubrimientos de Lavoisier, uno de los fundadores de la ciencia moderna.

⁴ Un romanticismo *frenado*, quiere decir, detenido, como quien aplasta el pedal del freno en el automóvil. La terminología mecánica de que hace uso Martínez es ya bastante sintomática. Pero no sólo se trata de un asunto de *frenos*, de *cautela* discursiva para evitar la aceleración; Martínez va mucho más allá cuando tajante dictamina que “no añade por su cuenta ningún tema propio”. Lo que quiere decir que le parece repetitivo y a la vez estéril.

⁵ Me pregunto si en el caso de que Acuña hubiera sido un clerical consumado, apegado a los dogmas de la jerarquía católica, el crítico mantendría tan tajante opinión.

Evodio Escalante

lado. Por otra parte, la existencia meteórica de Acuña, lejos de ser la excepción, no hace sino hermanarlo con algunos de los más conspicuos artistas del periodo. José María Heredia, el poeta cubano vecindado en México que todos consideran como el primer promotor del romanticismo en nuestro país, murió cuando tenía 32 años. Nuestro infortunado Ignacio Rodríguez Galván, murió de fiebre amarilla en Cuba a los 26. Juan José Díaz Covarrubias, poeta y pasante de medicina, murió fusilado en Tacubaya por los conservadores cuando tenía 22. La lista puede continuar.⁶

Según José Luis Martínez, al poeta Acuña le habría faltado madurar. Aunque reconoce en términos muy positivos la amplia variedad de metros y de formas estróficas empleadas en sus composiciones, aspecto en el que lo reconoce superior a la mayoría de sus contemporáneos, también atreve una severa censura relacionada con el *métier*; al afirmar que su oído literario no era muy bueno y que pueden detectarse en algunos de sus versos fallas técnicas relacionadas con la métrica. Cito en extenso el dictamen del crítico:

Su versificación revela esa misma precocidad que se advierte en sus concepciones poéticas. El repertorio de las formas que empleó es más extenso que los de la mayoría de sus contemporáneos y, aunque no llegó, por ejemplo, a dominar las formas estróficas más cerradas, casi nunca le faltó habilidad y soltura. En sus poemas más ambiciosos usó la silva, los tercetos y los quintetos alejandrinos; y sus demás poemas los compuso en sonetos, serventesios, décimas, quintillas, coplas de pie quebrado, romances octosílabos, octavillas, estrofas sáfico-adónicas y estrofas sueltas. *Su oído no era muy fino y le hacía incurrir a menudo en errores en la cuenta silábica.* (“Prólogo”, *Obras: poesía y prosa* xvii. Énfasis mío)

No se trata, por supuesto, de defender a ultranza las habilidades técnicas de Acuña. ¿Fallas de oído? Acaso en alguna rara ocasión, sí, ¿por qué no? En el verso final de uno de sus mejores poemas, “A Laura”, dedicado a su amante la también poeta Laura Méndez, los críticos agudos han señalado que hay una palabra que desdora la música del verso, una palabra que estiman más propia de la tribuna o del periodismo que de la santa poesía. Me refiero a la voz oscurantismo. Reproduzco la estrofa de referencia para ilustrar al lector en la prédica exhortativa a que podía entregarse Acuña:

⁶ En el texto “México en busca de su expresión”, José Luis Martínez (1037-1038) menciona otros tantos infortunados que cayeron víctimas de la enfermedad, los asaltos de los bandoleros o las discordias civiles.

Manuel Acuña y los abismos...

Sí, Laura... que tu espíritu despierte
para cumplir con su misión sublime,
y que hallemos en ti a la mujer fuerte
que del oscurantismo se redime. (62)⁷

¿Acaso el joven poeta debió emplear otra palabra mejor? Pero, ¿la había? “Oscurantismo” es sin duda una palabra de ideólogos y hasta de panfletistas, pero también era el término que subsumía el credo progresista e ilustrado del poeta, que lo empujaba en contra de la Iglesia y del fanatismo en todas sus manifestaciones. No me parece fácil encontrarle un sinónimo capaz de sustituirlo con ventajas. Paso a otro ejemplo. En uno de sus poemas más célebres “La ramera”, y más del gusto del populacho, habría que agregar, también podría detectarse otra *falta* en contra del oído. Transcribo el oratorio arranque del poema:

Humanidad pigmea,
tú que proclamas la verdad y el Cristo,
mintiendo caridad en cada idea;
tú que, de orgullo el *corazón beodo*,
por mirar a la altura
te olvidas de que marchas sobre lodo. (19)

La expresión que subrayo me suena a un rechinado de trombones... el mal gusto es evidente aquí. Con todo, en mínima defensa de Acuña debo recordar dos cosas. Primero, que los románticos mexicanos, a diferencia de nosotros, no habían educado sus oídos leyendo a las cumbres del simbolismo y de la poesía pura, llámense Mallarmé, Valéry o Juan Ramón Jiménez, que sí leyeron por ejemplo los poetas de la generación de Contemporáneos, que son los que marcan una pauta de excelencia para todos nosotros. Segundo, que la fealdad intrínseca del tema —una humanidad hipócrita, pigmea, que disgusta moralmente al poeta— invitaba de algún modo a este uso chirriante de la expresión. El *mal gusto*, hasta cierto punto, estaba justificado.

Por lo demás, habiendo muerto tan joven, varios de los poemas que integran la desigual obra de Acuña no son, hay que reconocerlo, otra cosa que ejercicios de estilo, trabajos de aprendizaje para afinar la pluma. Existe un agravante que hay que reconocer: un sector no despreciable de su producción literaria intenta moverse

⁷ Todas las citas de poemas de Acuña estarán tomadas de Manuel Acuña, *Obras: poesía y prosa*.

Evodio Escalante

dentro de los esquemas de un costumbrismo extraño a la idea que hoy tenemos de la poesía y que lo obliga a incorporar, sin anteponer un filtro, palabras vulgares, términos callejeros carentes de todo prestigio, frases hechas, voces comunes de la conversación que no tendrían por qué parecernos refinadas. Algunos de estos textos, para colmo, tienen una obvia contextura irónica. Como el poema “Al campo”, en el que se burla de la tradición pastoril en poesía y da a entender lo obsoleto que resultan esas prédicas trasnochadas que nos invitan a renegar de la vida citadina y a que nos regresemos a vivir en el campo, conviviendo con los ruidos pero sanos campesinos y durmiendo en la proximidad de los cerdos y las vacas, como si esto representara el ideal de una vida superior, más armónica y perfecta. O como la composición titulada “Los beodos”, en la que reproduce la insensata discusión entre dos borrachos en las inmediaciones de una pulquería. Otras composiciones, mal podía dejar de hacerlo siendo romántico, cantan la vida de un personaje de la guerra de Independencia, o bien, adoptan temas cívicos y patriotas, como la composición “Cinco de mayo”; entronizan la gloria de un liberal ilustrado como Ocampo, utilizando versos de un explicable didactismo, como cuando dice:

Ya es tiempo de rasgar el negro abismo
que oculta la verdad a la existencia,
y cambiar por el dios del fanatismo
el dios de la razón y la conciencia; (35)

o bien simplemente constituyen saluciones en verso a alguna asociación de médicos, como lo atestigua su texto titulado “A la sociedad filoiátrica en su instalación”, donde por cierto da muestras de una certera visión antiautoritaria que se niega a llamar reyes a quienes no son otra cosa que verdugos.

Entiendo muy bien que los oídos contemporáneos exigen una distinción, y me atengo a ella: una cosa es ser un versificador, y se lo puede ser excelente, y otra muy distinta ser de verdad un poeta. Muchas de las composiciones que hoy conservamos de Acuña pertenecen sin ninguna duda al primer género. Hay muchos, quizá demasiados versos “de ocasión”, es cierto. Pero también es cierto que en unos pocos pero definitivos poemas sigue brillando la fuerza de su indiscutible talento. ¿Errores en la métrica? ¿Errores en el conteo silábico de los versos, como asegura José Luis Martínez? La acusación es grave, pero por más que reviso los textos no le encuentro justificación. Me parece incongruente que el mismo crítico que reconoce la extensa variedad tanto métrica como estrófica de

las composiciones de Acuña, en las que casi no hay nadie que pueda hacerle competencia, detecte unas supuestas fallas en lo que es sin duda lo más elemental: el conteo silábico. Hubiera sido muy oportuno que Martínez pusiera al menos un ejemplo de estos errores, tan de primaria, que no los comete ni un versificador de pueblo. Como no es así, no nos queda a los lectores más que hacer conjeturas. O bien desestimar ese dictamen al que no acompaña ninguna prueba.

De entrada, lo que hay que dejar muy en claro... es el carácter inédito del poeta. Debe recordarse que Acuña no publicó un solo libro en vida. Su fama de poeta romántico le venía de las veladas bohemias con sus amigos artistas y de lo que publicaba en los periódicos. Esto quiere decir que Acuña no pudo cuidar la edición en libro de sus poemas, no tuvo tiempo para ello y quizá tampoco interés; lo cual abre el espectro a la corrupción de los textos. Puedo decirlo con todas sus letras: no contamos con una edición crítica de la poesía de Acuña, y las que circulan tienen algunas manchas onerosas que tendrían que atribuirse a obvios descuidos de los linotipistas... o de los responsables de la edición. Entre ellas, de manera muy destacada, la que preparó el propio José Luis Martínez que es la que utilizo para redactar este ensayo. El siguiente ejemplo no me deja mentir. En el poema titulado “El hombre”, que Acuña dedica a Ignacio Manuel Altamirano, uno de sus admirados mentores, el cuarto verso presenta una anomalía. Cito el arranque del texto para que se capte mejor el infarto métrico que quiero mostrar:

Allá va... como un átomo perdido
que se alza, que se mece,
que luce y que después desvanecido
se pierde entre lo negro y *desaparece*. (23)

El último verso, en lugar de tener once sílabas como exige la métrica de la estrofa... tiene doce, lo cual da al traste con el ritmo y con la musicalidad. ¿Esto confirma que Acuña, un verdadero ignaro, no sabía calcular las sílabas? No, lo que esto quiere decir es que el tipógrafo y el editor estaban pestañeando cuando pasaron por el verso. Lo puedo decir abusando de la retórica: el error no es de Acuña sino de José Luis Martínez, que agregó sin darse cuenta una sílaba de más, o que repitió sin reparar en ello un error anterior que se pierde en la oscuridad de los tiempos.

Muy simple: en lugar de *desaparece*, el verso debió decir *desparece*. Basta este cambio ligerísimo que elimina una “a” para que la métrica del endecasílabo quede restituida y todo vuelva a su lugar. ¿Y cómo sé yo que esta es la opción correcta? No sólo por sentido común, sino porque unas páginas atrás el mismo

Evodio Escalante

Acuña había redactado este otro endecasílabo que puede servirnos de modelo: “que hasta la infamia misma desaparece” (“A la sociedad filoiátrica...” 5).⁸

No es pues que Acuña, como si reprobado por Pitágoras, no supiera contar: es que las ediciones de sus textos exhiben descuidos que sería cruel atribuir a una falta o un exceso de inspiración. Estos descuidos infestan no sólo sus poemas, sino incluso su única obra de teatro “El pasado”, por la que recibió unos laureles de reconocimiento, también incluida por José Luis Martínez en la edición que menciono. Doy un ejemplo de diálogo dislocado, carente de *sindéresis*, que pasó inadvertido para el editor: “David: Tú no eres tan miserable para dejarte vencer por la preocupación. Manuel: Prescindo del *qué dirán*”. Léase con cuidado: no hay enlace entre un parlamento y el otro. La errata salta a la vista. En lugar de “preocupación” el texto debe decir “murmuración”, que es la palabra que vuelve a emplearse más tarde en la página 318, y la que exige el contexto del diálogo que he citado. Manuel asegura que él prescinde del *qué dirán*, esto es, de las murmuraciones de la gente. Por supuesto que sería una aberración que con base en este obvio error de tipografía los críticos concluyeran que Acuña desconocía los rudimentos de la sintaxis.

La fama de Acuña se debe al “Nocturno” (a Rosario). En este texto se traban el impulso amoroso, llevado hasta la exasperación, la nostalgia por el solar natal, y su conocida obsesión por el suicidio, que no era sólo una pose literaria, como podría llegar a pensarse, sino el eje ciertamente macabro sobre el que giraba su atormentada cosmovisión. Pocos poemas tan citados y tan maltratados como éste, que además ha dado lugar —como una prolongación a menudo aberrante

⁸ Otro poema en el que surge a primera vista un aparente problema métrico es el que se titula “Ocampo”. Este texto rima “fulgores” con “condores”. La última palabra, en un uso que no estimo arbitrario, y que podría documentarse en otros poetas del siglo XIX, es para Acuña (cuando menos en este contexto) una palabra grave. Sólo de esta manera puede existir una rima consonante entre los términos mencionados que constituyen cada uno de ellos final de verso. El tipógrafo, o bien el editor, o los dos juntos, al dar por buena la acentuación esdrújula de la palabra, y transcribir “cóndores” en lugar de “condores”, arruinan no sólo la rima sino también la métrica del endecasílabo. La “Oda” dedicada a la muerte del Dr. José B. de Villagrán, documenta otro verso corrupto. “Sigue viviendo aún en el ocaso”, tendría que decir el endecasílabo; los tipógrafos añaden una palabra totalmente ociosa que desarticula la métrica, por lo que el verso queda así: “Sigue viviendo aún en el *mismo* ocaso” (98). Muy parecido es el caso del verso “ni la pálida nube que importuna” de la “Oda” que Acuña dedica a la notable poeta cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda; el descuido del editor rompe el endecasílabo al transcribir “ni la pálida nube que *inoportuna*”. Aquí lo único “inoportuno” ha sido el descuido del editor (133).

Manuel Acuña y los abismos...

de su fama— a innumerables imitaciones y parodias. Su música es pegajosa y su sentido ha sido calificado por muchos como intrascendente y banal. Según un crítico destacado “carece estrictamente de auténtico temblor lírico; sus versos están desprovistos de belleza formal” (“Prólogo”, *Poesía romántica* XIII). El suicidio de Acuña, pocos meses después de conocido el poema, le otorga un aura adicional: con él Acuña se despide a la vez del amor, de la literatura y de la vida. Hay además un *facilismo* discursivo en él que aborrecen los críticos. No es extraño que muchos piensen que se trata de un texto retórico y superficial, carente de médula pero también de forma artística. Nada más fácil que tacharlo de cursi y sensiblero. El poeta y crítico Marco Antonio Campos, en un estudio reciente en el que invita a una revaloración, ha escrito:

El «Nocturno», leído a partir del suicidio, ha impedido leer con ojos críticos la poesía de Acuña y ha dejado una imagen maltrecha de un poeta de corazón oscuro y de alma rota que por otras vías consiguió lo que en vida le fue negado: que Rosario fuera suya en el infinito vacío de la posteridad. (Manuel Acuña, *La desdicha fue mi Dios* 31)⁹

Empero, la extraña permanencia del poema en nuestra memoria literaria, algo ha de significar. Por eso el mismo Marco Antonio Campos se pregunta (y le pregunta al lector) en seguida:

[...] ¿de veras usted cree que el «Nocturno», con sus sortilegio rítmico, con su sinceridad desgarrada y con esa continua conciencia pavorosa que crea en el lector de la próxima precipitación del joven poeta al fondo del abismo, usted cree, de veras, que el poema es cursi?¹⁰

Esta es la acuciante pregunta que formula *al aire* Campos, y a la que los renglones que siguen no quieren ser sino una contestación. Sí, sin duda es un poema sensiblero y cursi, empalagoso e infestado de lugares comunes, sin embargo,

⁹ Esta edición de Campos recoge un texto de José Martí del que reproduzco tres líneas: “Hoy lamento su muerte: no escribo su vida; hoy leo su ‘Nocturno a Rosario’, página última de su existencia verdadera, y lloro sobre él, y no leo nada. Se rompió aquella alma cuando estalló en aquel quejido de dolor”.

¹⁰ En otro estudio de eminente naturaleza historiográfica, el propio Marco Antonio Campos sostiene: “la pieza supera todos sus defectos, sobre todo de cursilería profusa, de pobreza de lenguaje y de rimas comunes”. Véase *Manuel Acuña en la ciudad...* (40).

Evodio Escalante

a pesar de los pesares, sigue siendo un poema sumamente efectivo. Quiero decir que no puede uno leerlo despacio y no acabar sintiendo escalofríos.

La superficialidad del texto es sólo aparente, un resultado de la facilidad retórica que transpira. El texto, de hecho, encierra complejidades que han pasado inadvertidas incluso por críticos competentes. Sin dar un solo antecedente, de modo abrupto e inesperado, Acuña introduce en el poema la densidad del sueño. Empieza a ver visiones: imagina la ceremonia matrimonial, ahí, en el terruño; a la vez que se le aparecen jirones de la amada provincia en la que transcurrió su infancia. La imagen de su madre se incorpora a esta visión del deseo cumplido para santificar esta unión que es también de modo enfático un retorno al solar natal, siempre añorado por el poeta. Tan se trata de un sueño, que se atreve a llamar a Rosario “mi santa prometida”. Se supone que el verso molestó a la mujer de carne y hueso, quizá con razón, pero la expresión sólo tiene sentido si se entiende que el poeta tuvo un sueño y que Rosario jugaba en este sueño el papel de la novia aquiescente. Es a esta mujer del sueño a la que se refiere Acuña.

La ominosa presencia de la madre, cuyo cuerpo parece interponerse entre la pareja de recién casados ha sido interpretada como una trama edípica no resuelta por el autor. Es fácil ridiculizar esta presencia que por supuesto daría al traste con la relación amorosa, al menos desde la perspectiva moderna en la que nos movemos. Pero quizá se trata de algo más. José Rojas Garcidueñas ha observado que:

Por debajo de los gestos arrebatados del romántico vivía el muchacho sencillo, anheloso de regresar a la burguesa medianía de su pequeño y sosegado mundo familiar, fuera del cual todo le resultaba oscuridad, tristeza y desorientación. (*Manuel Acuña, poeta...* XXI)

Si lo que se escucha en el poema es la nostalgia por el solar natal y por el ambiente de la familia a la que había abandonado para venirse a estudiar a la capital, los rasgos edípicos quedan un tanto relativizados. O agigantados, como podrían decir Deleuze y Guattari, pues no es la madre el objeto particular del deseo, sino el bloque familiar en su totalidad.¹¹ De este apego casi desmesurado a la familia profesado por el autor, y en especial, a la figura de los padres, hay

¹¹ Según Marco Antonio Campos, una lectura atenta del “Nocturno” tendría que desplazar la importancia de la mujer amada: “si se analiza bien el «Nocturno» se percibirá una segunda lectura donde Rosario pasa a un segundo plano. Es un poema de la culpa: el hijo no ha vuelto al terruño ni ha visitado a su madre en ocho años”. Véase *Manuel Acuña en la ciudad...* 41n.

prueba en otros poemas. Baste constatar el sentido texto que escribe Acuña con motivo del fallecimiento de su padre, al que ni siquiera puede acompañar durante su sepelio, para advertir hasta qué punto los lazos de familia eran en él especialmente fuertes. Esto me lleva a sugerir que si el padre no estuviera por entonces muerto, el “Nocturno” no sólo aludiría a la madre sino de igual manera al padre, lo que quizás escandalizaría por partida doble a los lectores de hoy.

Transcribo dos de las estrofas más conocidas del poema:

¡Qué hermoso hubiera sido
vivir bajo aquel techo,
los dos unidos siempre
y amándonos los dos;
tú siempre enamorada,
yo siempre satisfecho,
los dos una sola alma,
los dos un solo pecho,
y en medio de nosotros,
mi madre como un dios!

¡Figúrate que hermosas
las horas de esa vida!
¡Qué dulce y bello el viaje
por una tierra así!
Y yo soñaba en eso,
mi santa prometida,
y al delirar en eso
con la alma estremecida,
pensaba yo en ser bueno,
por ti, nomás por ti.

Para que no quede duda de que lo anterior es una visión fantástica, producto de los delirios o las imaginaciones del personaje, Acuña escribe en seguida: “¡Bien sabe Dios que ese era/ mi más hermoso sueño...!” Mas como la esperanza queda trunca, y como a sus fulgores “se opone el hondo abismo/ que existe entre los dos” el poeta decide despedirse de todos y de todo. “Adiós por la vez última”, exclama, y así se despide con un solo gesto, que resultará trágico, del amor, de la poesía y de la vida.

Este poema de Acuña ha tenido la suerte (o la desgracia) de merecer múltiples parodias, muchas de ellas ridiculizando su contenido y su dicción. Toda parodia

Evodio Escalante

es, sin embargo, bivalente e implica también un homenaje oblicuo. José Luis Martínez incluye en su edición de las poesías de Acuña un “Apéndice” en el que recoge varias de estas parodias escritas en el siglo XIX. Por alguna extraña razón, deja fuera del catálogo la única verdaderamente memorable, quiero decir, la única que tiene un auténtico valor artístico: la que escribiera Eduardo Lizalde con el título de “Para una reescritura de Acuña”, y que incluyera en su libro *Al margen de un tratado* publicado en la década de 1980. Que uno de los poetas mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX haya escrito este texto, es un indicio que lleva a pensar que el romanticismo exacerbado de Acuña es algo más que un ejemplo de cursilería trasnochada (*Nueva memoria del tigre* 267-268).

Es curioso, pero Acuña no cesaba de anunciar su suicidio. Registró tal cantidad de alusiones unas veces abiertas y otras veladas, en poemas del más diverso talante, que puedo asegurar que se trataba de una obsesión. Acuña no desaprovecha oportunidad para declarar su disgusto con la existencia y para sostener la inminencia de su partida. Varias veces se considera a sí mismo como un muerto, como un cadáver viviente, carente de objeto en esta tierra. Otras afirma que hay en él el valor para cortar los lazos que lo ligan a la existencia terrenal. En otras tantas, producto de una imaginación macabra, a la que no es ajeno, sin embargo, un poeta enorme como Rilke, imagina de plano lo que sería una vida de ultratumba. El muerto, amortajado en su sepultura, se da todavía aliento para emprender nuevos viajes en compañía de la amada.

Comienzo con uno de sus poemas más logrados: los tercetos “A Laura”. Se trata de una sentida exhortación a que la amiga cumpla con el destino de poeta que la vida le ha deparado. La escritora tiene un talento enorme y sería muy cruel que lo desperdiciara o que lo dejara languidecer. A mayor talento, mayor responsabilidad. Laura está obligada a escribir, a seguir adelante, a referirle al mundo sus experiencias siderales. Prohibido abandonarse ni a la incuria ni a las estrecheces de algún oscurantismo. Pues bien, el terceto con el que se abre la composición contiene una enfática cuanto inusitada declaración en primera persona, en la que Acuña declara, para darle mayor peso a sus ideas... que se lo dice alguien que “encierra en su pecho/ valor para romper el yugo necio/ de las preocupaciones de la tierra”. Que yo sepa, los críticos no han advertido la importancia estratégica de esta declaración.

En el poema “Gracias” encuentro una doble toma de posición. Por una parte, el poeta se declara muerto: “Yo que hace tanto tiempo que no llevo/ más que luto y tinieblas en el alma”. El de la voz cree en la verdad de lo que dice, por eso insiste aportando un nuevo matiz: “que mi espíritu muerto ya no espera”. Hasta

aquí se diría que se trata de una muerte simbólica, declarada en palabras por alguien que todavía tiene aliento. El “muerto en vida” sigue estando vivo, y por eso puede hablar de su “espíritu muerto”. De otro modo no sabríamos nada de él. La segunda toma de posición, por increíble que parezca, avanza un paso en el abismo, desbordándose en lo inverosímil. Ahora el poeta se asume *realmente* como muerto. Si la niña de sus amores solicita su consuelo, él acudirá presto a consolarla... sí, pero desde el reino de sombras de los muertos. Aparece aquí con toda claridad la referida visión escabrosa de ultratumba que impregna una parte de su poetización. Demuestro lo anterior citando el fragmento final de este poema tramado en endecasílabos:

[...]
llámame entonces, y a tu blando lecho,
mientras que tú dormitas y descansas
yo iré a velar tranquilo y satisfecho
y a encender en el fondo de tu pecho
la estrella de las dulces esperanzas;
llámame... y *cuando en vano*
tiendas la vista en tu redor sombrío,
yo iré a llevarte en el consuelo mío
los besos y el cariño de un hermano. (66)

La destinataria del poema estará imposibilitada para descubrir con su vista el cuerpo de su amigo, por eso tenderá la vista *en vano*... sin encontrar a nadie, por la sencilla razón de que el amigo estará ahí, auxiliándola, consolándola, pero en calidad de espectro, de alma en pena salida de una tumba.

Esta novelería de ultratumba es todavía más complicada en el poema “Resignación”, que parece escrito a partir de una ruptura amorosa. ¿La destinataria es Laura Méndez? Nada permite decirlo con certeza. El texto dice así:

Los dos hemos concluido,
y de tristeza y aflicción cubiertos,
ya no somos al fin sino dos muertos
que buscan la mortaja del olvido. (74)

Esta toma de posición ya la conocíamos, la novedad es que ahora se trata de una posición compartida, de una mortandad a dos. Tanto ella como él están muertos. La imaginación tétrica de Acuña no se resigna con ello. Aunque fallecidos,

Evodio Escalante

aunque tendidos en el sepulcro, continúan empero con sus aventuras, como si fuera posible vivir una vida más allá de la vida, descubriendo con ello regiones inesperadas del cosmos. Espíritus intangibles pero a la vez voluntariosos, emprenden un vuelo hacia el fondo del mundo sideral. Exhorta el poeta:

[...]

lancémonos entonces a ese mundo
en donde todo es sombras y vacío,
hagamos una Luna del recuerdo
si el Sol de nuestro amor está ya frío;
volemos, si tú quieres,
al fondo de esas mágicas regiones,
y fingiendo ilusiones y placeres,
y fingiendo esperanzas e ilusiones,
rompamos el sepulcro, y levantando
nuestro atrevido y poderoso vuelo,
formemos un cielo entre las sombras,
y seremos los duendes de ese cielo. (76)¹²

Otro texto (“Dos víctimas”) también aborda el suicidio de un par de novios frustrados, pero ahora lo hace desde una perspectiva jocosa, quitándole toda seriedad al asunto. En otro retoma el tema de la madre ausente: “Mi madre, la que vive todavía/ puesto que vivo yo...” Este extraño verso quizá contenga una referencia velada a su suicidio próximo: puesto que ahora vivo. ¿Insinúa que la madre también morirá tan pronto como él desaparezca, y ya no pueda evocarla? En este mismo poema se reitera en otro tono la noción sin duda patética del poeta muerto en vida:

Mi alma es como un santuario en cuyas ruinas,
sin lámpara y sin Dios,
evoco a la esperanza, y la esperanza
penetra en su interior,
como en el fondo de un sepulcro antiguo
las miradas del Sol... (85)¹³

¹² Si se me permite parodiar un poco la terminología de Deleuze-Guattari, diría que en ese verso de Acuña se anuncia el devenir-duende de los amantes, el convertirse en trastos del más allá.

¹³ Encuentro aquí una alusión al persistente ateísmo de Acuña: "sin lámpara y sin Dios". Adviértase que el poeta se define a sí mismo incorporándose a la imagen de un *sepulcro antiguo*.

En un soneto de 1873, el año de su muerte, se lee esta conclusión que reitera lo que ya sabemos: “si la vida a los goces es ajena,/ mejor es el sepulcro que la vida” (115). Para septiembre de ese mismo año, ya se está despidiendo de la vida, como lo demuestra su poema “Adiós”. En este texto declara premonitoriamente:

Mañana que termine
mi vida oscura y breve,
ya sólo tus recuerdos
palparán sobre él. (118)

También de 1873 son dos sonetos que dedica a su amiga Rosario Acuña. El primero se llama “A una flor”, y es una especie de *carpe diem* invertido. Transida de dolor por una pérdida de la que no sabemos nada, la mujer ha caído en una depresión espantosa. Es esto, al menos, lo que se adivina en el texto. La reacción del poeta consiste en decirle que no es justo que cuando apenas se entreabría el broche de su existencia, se doblegue abatida y sin ganas de continuar viviendo. “Resucita y levántate”, le dice. Su actitud mortecina es injusta con el Sol que ilumina su vida: “Injusto para el Sol es tu reproche,/ que esa sombra que pasa y que te ciega,/ es una sombra, pero aún no es la noche” (119).¹⁴

Rudo contraste: el poeta que ya desde hace mucho se siente un cadáver en vida, le exige a la mujer que recobre el buen ánimo y que disfrute de los dones de la existencia, prodigados de modo simbólico por la presencia del padre Sol. La contraparte, o cuando menos el complemento funerario de este texto es el siguiente soneto que el propio Acuña habría escrito en el álbum de versos de su amiga. Se trata de una nueva despedida, o mejor dicho, de un nuevo anuncio... de que pronto ya no estará en compañía de los vivos. Rosario no sólo ha declinado la declaración amorosa del poeta; también ha rechazado, al parecer de modo cortante, los laureles que Acuña había recibido en ocasión de la triunfal puesta en escena de su obra de teatro “El pasado”, y que el poeta a su vez había tratado de poner sin éxito en las manos de su adorada amiga. Este último y drástico rechazo es el asunto del soneto. Acuña le insiste que acepte los laureles, que los tome, que ellos habrán de ser el único recuerdo en el quebranto que le producirá su ausencia, anunciada por enésima ocasión sin que la dama se dé por enterada. Nuevo prodigio de la imaginación *ante mortem*, vale la pena reproducir el soneto:

¹⁴ Cabe la posibilidad que este último verso se haya corrompido en el proceso de impresión, pues se aparta de manera notoria del ritmo endecasilábico del texto. La restitución del verso al ritmo indicado daría: es una sombra, pero no es la noche.

Evodio Escalante

A ROSARIO

Esta hoja arrebatada a una corona
que la fortuna colocó en mi frente
entre el aplauso fácil e indulgente
con que el primer ensayo se perdona.

Esta hoja de un laurel que aún me emociona
como en aquella noche, dulcemente,
por más que mi razón comprende y siente
que es un laurel que el mérito no abona;

tú la viste nacer, y dulce y buena
te estremeciste como yo al encanto
que produjo al rodar sobre la escena;

guárdala, y de la ausencia en el quebranto,
que te recuerde, de mis besos llena,
al buen amigo que te quiere tanto. (120)

Todavía el poema “La gloria”, extensa composición de 440 versos, teje de nuevo el tema del desdén amoroso que esta vez enmascara a través de dos personajes, Pablo (el poeta desdénado) y Elena, encarnación de la mujer que alguna vez, así sea en un momento de ofuscamiento o de debilidad, le dispensó al poeta la miel de sus favores (no supongo nada, así lo indica el texto muy a la letra: “De manera que Pablo, que en su anhelo/ esperaba soñando con el cielo,/ *que su amante por fin le volvería/ todo el cariño y la pasión de un día*”) y que ahora por el contrario desdeña incluso la corona que éste le ofrece, la corona que se había otorgado a esa obra *que ella vió nacer* (expresión de cierto modo comprometedor, podría pensarse: ¿indicaría esto que Acuña tramó la obra dramática de referencia en casa de su amiga, y bajo su mirada?), termina con una nueva despedida. Dado que la mujer rechaza la corona, el poeta optará, remedio heroico, por... ¡mandarle su alma! (En el entendido de que a ésta no podrá rechazarla). ¿Podía haber otra alusión más clara a su suicidio próximo?¹⁵

Quizás el valor artístico de “La gloria. Pequeño poema en dos cantos” no tenga especial relieve. Lo menciono empero porque creo encontrar en él una clave inadvertida acerca de su suicidio trágico: que la dama de referencia, más allá de lo que ella misma se empeñó en divulgar entre sus conocidos, habría

¹⁵ “Pablo, pensando en la que estaba ausente,/ en lugar de un laurel, ¡le mandó su alma!” (203).

cedido alguna vez a los reclamos del pretendiente, para recobrar luego una fría distancia que acaba por propiciar el derrumbe del escritor.

La obra maestra de Acuña, “Ante un cadáver”, no tiene nada que ver empero con los arrebatados delirios de la poesía amorosa. Se trata del poema riguroso, *científico* del autor, para más señas un estudiante de medicina en el que las ideas de los ilustrados, a los que se acercaba, habían producido un poderoso efecto, grabándose en su pensamiento con una notable fuerza de convicción. Menéndez y Pelayo, que conoció ese texto, se desvivió en elogios hacia él. La visión de Acuña le pareció tan audaz, tan convincente y plena en su circularidad, que creyó encontrarle un parentesco con las filosofías de Leibnitz y de Hegel. Algunos comentaristas señalan su cercanía con Lucrecio, aunque no sería nada extraño que el ideograma de fondo derivara de modo directo de Lavoisier, uno de los fundadores de la ciencia moderna, quien habría llegado a esta sintética conclusión que quizás el día de hoy continúa siendo motivo de escándalo entre ciertas conciencias: “La materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma”.

Como se sabe, este es el axioma materialista de la ciencia moderna, y es el axioma que Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, había proclamado en su discurso de ingreso a la Academia de Letrán, como mencioné al principio de este trabajo.¹⁶ Todo indica que Acuña, un poeta al que no le iban las medias tintas, hizo suyas las ideas más radicales del sector ilustrado de su época, y que a esta radicalidad se debía en gran parte su innegable popularidad.¹⁷ Cuando hablo de su radicalismo ideológico, no me refiero sólo a su concepción *atea* del universo, de la que hay suficientes pruebas en varios pasajes de su obra, ni a su notoria simpatía por algunas de las figuras más destacadas dentro del liberalismo de la época, como Ocampo o el mismo Ignacio Manuel Altamirano, sino incluso a su visión sumamente crítica de lo que por entonces se llamaría el *problema social*. Un claro testimonio literario de ello lo tenemos en su famoso poema “La ramera” y en la celebrada obra de teatro “El pasado”, que aunque no tratan exactamente del mismo tema, exhiben una simpatía por los *caídos*, por los *orillados* de la sociedad. Enfrentando la moral hipócrita de la época, haciendo burla incluso del moralismo estrecho de la *alta sociedad*, Acuña encuentra que la prostituta no

¹⁶ Véase nota 3 acerca de los efectos del discurso de Ignacio Ramírez.

¹⁷ Una prueba de ello es la multitud apoteósica que acompañó al cuerpo de Acuña al cementerio de Campo Florido, en el que desfilaron más de 30 carruajes. En el cortejo iban varias de las figuras mayores de la literatura mexicana de la época: Altamirano, Riva Palacio, Luis G. Ortiz y por supuesto Justo Sierra quien despidió al amigo recitando unos versos.

Evodio Escalante

sólo no es una figura reprobable, sino que es la víctima de una sociedad enferma que primero mancilla a la mujer y después se asusta de lo que ella misma le ha hecho.

En el poema “La ramera”, Acuña articula una voz de protesta social, impregnada de romanticismo, es cierto, y hasta de un patetismo que ahora parece ingenuo pero que en su momento tuvo una enorme efectividad. ¿Piedad para los humillados? ¿Comiseración? Sí, puede ser, pero también una visión de escándalo, un arrojar en cara a la sociedad hipócrita esa misma hipocresía vuelta conciencia de sí. Ahora podemos intuir por qué los versos de Acuña causaban revuelo y conmoción:

¡Pobre mujer, que abandonada y sola
sobre el oscuro y negro precipicio,
en lugar de una mano que la salve
siente una mano que le impele al vicio. (19)

Los filósofos mienten, son los apóstoles engañosos de la idea... pues ellos no sólo no comprenden el sufrimiento de la prostituta, sino que han contribuido a hundirla en el fango. Para que el contraste sea más brutal, el poeta propone un cambio total: se trata de una reversión que va del ángel a la prostituta, del ser alado y celeste... a la mujer que rueda enfangada en el pecado:

¡Te acuerdas...! Lo arrancaste de la nube
donde flotaba vaporoso y bello,
y arrojándole al hambre,
sin ver su angustia ni su amor siquiera,
le convertiste de camelia en lodo:
¡Le transformaste de ángel en ramera! (21)

Después de este dicitario, y por si no bastara, el poeta lanza una maldición que seguro cimbró a las *buenas conciencias* de su tiempo: “¡Maldito tú que pasas/ junto a las frescas rosas,/ y que sus galas sin piedad les quitas!”

Aunque la heroína de “El pasado” no es una prostituta, es considerada como tal por la clase burguesa debido a que, siendo sumamente pobre, tuvo la debilidad de entregarse a un hombre mayor a cambio del dinero con el que compraría las medicinas para curar a su madre enferma. La madre, de cualquier modo, muere, como mostrando con ello la inutilidad del *sacrificio* de la hija, y para acentuar también de modo romántico lo tremendo y lo injusto de la situación. La mujer, de nombre Eugenia, se enreda con un pintor que se enamora de ella sin importar-

le estos turbios antecedentes, y que se la lleva con él a Europa durante cinco años en que se dedica a perfeccionarse como pintor. El drama comienza al regreso de la pareja, que es por supuesto objeto de intrigas y murmuraciones de alguien que en el fondo no quiere sino volver a gozar de los favores de la mujer. Acuña convierte con gran habilidad este asunto de costumbres en una invectiva en contra del orden social en su conjunto. La tesis, de algún modo incendiaria del autor, la conocemos a través del parlamento de David, del que ahora transcribo unos fragmentos:

[...] ¡Yo no condeno como la sociedad al presidiario que ha robado un pedazo de pan para sus hijos, yo no condeno a la pobre mujer sin educación y abandonada, que el día que se muere de hambre se vende en el vértigo de la miseria, por unas migajas de mendrugo!... Yo a quien condeno es a la sociedad que no da trabajo al artesano!... ¡Al que no educa a la mujer!... ¡Al que la compra! ¡Yo a quien condeno es a la sociedad que se enfanga y después se asusta de sí misma!... ¡A esa madre que arroja a sus hijos en el albañal y que después no quiere reconocerlos! (296)

Su adscripción materialista, lo que Menéndez y Pelayo llama “el novísimo sentido de las escuelas naturalistas”, campea en sus composiciones de manera que se podría decir casi sistemática. Acuña es un ateo consumado... lo que sin embargo, como he subrayado antes, no le impide elaborar tortuosas visiones de ultratumba. En un texto de 1869 parece admitir la existencia de Dios, pero no lo hace sino a través de una torsión retórica que concluye afirmando la divinidad del amor. El poema titulado “Amor” así lo certifica:

Amor es Dios, el lazo que mantiene
en constante armonía
los seres mil de la creación inmensa;
y la mujer la diosa,
la encarnación sublime y sacrosanta. (227)

En “Hojas secas”, otra de sus composiciones sostiene enfático, hablándole a la amada: “En Dios le exiges a mi fe que crea,/ y que le alce un altar dentro de mí./ ¡Ah! ¡Si basta no más con que te vea/ para que yo ame a Dios, creyendo en ti!” (181).

Más allá de estas sublimaciones amorosas, la verdadera posición del poeta ante el asunto de Dios queda registrada en la siguiente décima titulada precisamente “Dios”:

Evodio Escalante

Sublime y oscuro mito,
hijo del miedo del hombre
que en todas partes tu nombre
imagina ver escrito,
si tú eres el infinito
y es infinita tu esencia,
si, mostrando tu existencia,
todas las formas revistes,
¿por qué, si es cierto que existes,
no existes en mi conciencia? (235)¹⁸

“Ante un cadáver” es en una enfática meditación naturalista, inspirado sin duda por los descubrimientos de la ciencia moderna. El escenario inicial es el de la mesa de disecciones, lugar donde el cadáver convertido en objeto queda sometido a la minuciosa inspección del escalpelo de los estudiantes de medicina, quienes vulnerando el secreto de la existencia, exponen y analizan cada una de sus piezas, como si se tratara de un frío mecanismo de relojería. El presupuesto inmediato son las conquistas de la ciencia, que ensancha constantemente el horizonte del saber, eclipsando los viejos velos de la superstición y la fábula, que mantienen al hombre sumido en la ignorancia. El presupuesto mediato: la visión de la naturaleza como una fuerza vital inmanente, que no cesa de renovarse y de dar nuevos brotes dentro de la infinidad de un círculo que puede suponerse eterno. El sentido militante del texto se torna patente desde los primeros versos. Acuña forma filas entre los ilustrados, está convencido de que su tarea es combatir las cadenas de la credulidad y del oscurantismo que mantienen encerradas en un calabozo a las conciencias de su tiempo. El grito del saber y el de la libertad son uno y el mismo. Tan es así, y de modo tan absoluto, extremando las cosas, que la muerte misma es concebida como una liberación:

¡Y bien! Aquí estás ya... sobre la plancha
donde el gran horizonte de la ciencia
la extensión de sus límites ensancha.

Aquí donde la rígida experiencia
viene a dictar las leyes superiores
a que está sometida la existencia.

¹⁸ La versión que transcribo, empero, es la que da por buena Francisco Castillo Nájera (*Manuel Acuña*).

Manuel Acuña y los abismos...

Aquí donde derrama sus fulgores
ese astro a cuya luz desaparece
la distinción de esclavos y señores.

Aquí donde la fábula enmudece
y la voz de los hechos se levanta
y la superstición se desvanece. (92)

La construcción anafórica, tan de su predilección, enfatiza la gloria de esta liberación gracias a la cual el ser mortal puede ya fundirse en el ser imperecedero de la naturaleza, esa nueva diosa ensalzada por la ciencia a la que el poeta rinde tributo: “Aquí estás ya... tras de la lucha impía/ en que romper al cabo conseguiste/ la cárcel que al dolor te retenía” (92). Aquí Acuña proyecta un platonismo sincero, con el que sin duda comulga: todo ser humano, según esto, libra una lucha desigual pero quizá también *condenada* desde el punto de vista moral (y por eso la llama *lucha impía*) por liberarse de la prisión del cuerpo que lo ata a la rueda de sufrimiento. Todos, empero, tarde que temprano, habremos de salir victoriosos de esta confrontación, lo que nos permite reintegrarnos al seno natural, fuente eterna de vida. Por eso concluye Acuña sin ninguna dubitación:

La tumba sólo guarda un esqueleto,
mas la vida en su bóveda mortuoria
prosigue alimentándose en secreto.
Que al fin de esta existencia transitoria
a la que tanto nuestro afán se adhiere,
la materia, inmortal como la gloria,
cambia de formas; pero nunca muere. (95)

A Marcelino Menéndez y Pelayo esta composición le parece “una de las más vigorosas inspiraciones con que puede honrarse la poesía castellana de nuestros tiempos”. A diferencia de algunos críticos mexicanos, que piensan en Acuña como un poeta confuso e inconsistente, falto de solidez y carente de bases firmes, Menéndez y Pelayo escribe en el prólogo de su *Antología de poetas hispano-americanos* (1893) lo que es para mí el más alto de los elogios que ha merecido el saltillense:

Acuña era tan poeta que hasta la doctrina más áspera y desolada podía convertirse para él en raudal de inmortales armonías. Sentía aquel mismo género

Evodio Escalante

de embriaguez naturalista que es el alma de la inspiración de Lucrecio y de la de Diderot en su *Sueño de D'Alembert*. La materia no concebida mecánicamente sino de un modo dinámico, y abarcándola en toda la plenitud y complejidad de su desarrollo y evoluciones, no es sujeto refractario a la poesía, y puede existir y existe sin duda un género de *monismo* poético, que tiene de poesía lo que tiene de metafísica, menos distante que pudiera creerse, ya de la concepción de Leibnitz, ya de la de Hegel, puesto que realmente esa materia parece viva y llena de almas, y su incesante ebullición como que se somete y disciplina a un proceso dialéctico. (*Manuel Acuña en la ciudad...* 57)¹⁹

Por el empuje de su construcción, y por las rigurosas bases materialistas que sostienen su trama, me gustaría decir que el único texto del siglo XX mexicano que resiste y solicita una comparación con “Ante un cadáver” de Acuña es el “Canto a un dios mineral” del químico y también poeta Jorge Cuesta. Mostrar las significativas afinidades entre estos dos poemas es algo que por supuesto excede los límites del presente trabajo, por lo que me conformo con sugerir su proximidad. A riesgo de que se piense que hago demasiadas concesiones a la imaginación macabra del poeta estudiado, no me gustaría concluir este trabajo sin transcribir la cuarteta que escribiera Acuña sobre un cráneo que tenía en su buhardilla, y en el que, durante una velada con sus amigos, todos anotaron un pensamiento. El que anotó Acuña reza así:

INSCRIPCIÓN EN UN CRÁNEO
Página en que la esfinge de la muerte
con su enigma de sombra nos provoca:
¿Cómo poderte descifrar, si es poca
toda la luz del Sol para leerte?
(*Manuel Acuña. Poeta de su siglo* 233)

OBRAS CITADAS

- Acuña, Manuel. *Obras: poesía y prosa*. La Serpiente Emplumada 19. Ed., pról., y notas José Luis Martínez. México: Factoría Ediciones, 2000.
- _____. *La desdicha fue mi Dios*. Cuadernos de la Memoria 8. Comp., y estudio Marco Antonio Campos. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

¹⁹ Contrástese esta opinión con el dicerio de José Rojas Garcidueñas: “Una simple ojeada a sus poemas nos muestra la absoluta falta de solidez y de bases firmes en sus ideas” (XXII).

- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas*, XII. *Escritos de literatura y arte*. Vol. 1. Sel., y notas José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- . *Obras completas*, XIII. *Estudios de literatura y arte*. Vol. 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Campos, Marco Antonio. *Manuel Acuña en la ciudad de México*. México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2001.
- Castillo Nájera, Francisco. *Manuel Acuña*. México: Imprenta Universitaria, 1950.
- Gorostiza, José. *Prosa*. Lecturas Mexicanas (Tercera serie 97). Recopilación y notas Miguel Capistrán. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Jarnés, Benjamín. *Manuel Acuña. Poeta de su siglo*. México: Ediciones Xochitl, 1942.
- Lizalde, Eduardo. *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Martínez, José Luis, comp. *Poesía romántica*. 2ª ed. Biblioteca del Estudiante Universitario 30. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- , et al. "México en busca de su expresión". *Historia general de México*, II. México: El Colegio de México, 1976. 718-721.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México: Seix-Barral, 1971.
- Rojas Garcidueñas, José. *Manuel Acuña, poeta y hombre de su tiempo*. Biblioteca Enciclopédica Popular 217. México: Secretaría de Educación Pública, 1949.

D. R. © Evodio Escalante, México, D. F., julio-diciembre, 2008.

RECEPCIÓN: Diciembre de 2008

ACEPTACIÓN: Marzo de 2009