

EL LUGAR COMÚN
EN LA NOVELA REALISTA
MEXICANA HACIA EL FINAL
DEL SIGLO XIX
Perfil y función

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



El lugar común en la novela realista mexicana
hacia el final del siglo XIX.
Perfil y función



COLECCIÓN INVESTIGACIONES

EL LUGAR COMÚN EN LA
NOVELA REALISTA MEXICANA
HACIA EL FINAL DEL SIGLO XIX.
PERFIL Y FUNCIÓN

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



EL COLEGIO
DE SAN LUIS

M863.309

R69651

Rodríguez González, Yliana

El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo

XIX. Perfil y función / Yliana Rodríguez González — 1ª edición. -- San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis A. C., 2015.

272 páginas; 23 cm. – (Colección Investigaciones)

Incluye bibliografía (páginas 253-269)

ISBN: 978-607- 9401-47-4

1.- Novela mexicana — Siglo XIX — Historia y crítica 2.- Ciudades y pueblos en la literatura 3.- Realismo en la literatura I. t. II. s.

Diseño de la portada: Natalia Rojas

Primera edición: 2015

D.R. © Yliana Rodríguez González

D.R. © El Colegio de San Luis

Parque de Macul 155

Fracc. Colinas del Parque

San Luis Potosí, S.L.P. 78299

ISBN 978-607-9401-47-4

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo 1. Lugar común y realismo	13
El lugar común	13
El lugar común en el siglo XIX	25
El realismo en México (1880-1910)	35
Capítulo 2. Perfil y función del lugar común realista antes de 1900....	51
El lugar común en las <i>Novelas mexicanas</i> , de Emilio Rabasa	51
El tópico lingüístico.....	57
Ciudad contra campo	60
La mujer: una dulce novia virginal, una madre santa, una mujer caída.....	67
La enfermedad como expiación	71
El amor adverso.....	74
El lugar común en <i>La parcela</i> , de José López Portillo y Rojas	78
El tópico lingüístico.....	84
La Arcadia	90
Ciudad contra campo	94
La mujer: una dulce novia virginal, una madre santa, la amiga cómplice.....	98
Los amores contrariados	105
Capítulo 3. Perfil y función del lugar común realista después de 1900.....	111
El lugar común en <i>Los parientes ricos</i> , de Rafael Delgado.....	111
Ciudad contra campo	117
El poder corruptor del dinero.....	125

La mujer: una novia virginal, una madre santa una mujer caída (la seducida)	131
El hombre: un novio romántico, un capitalista, un calavera (el seductor)	136
Los amores contrariados	140
El lugar común en <i>Santa</i> , de Federico Gamboa.....	145
El tópico lingüístico	153
Ciudad contra campo	160
Algunos personajes típicos: la prostituta, la madre santa, el seductor	168
La enfermedad como redención.....	176
El amor ciego	181
Capítulo 4. Lugares comunes realistas	189
El tópico lingüístico.....	189
Ciudad contra campo	202
Personajes típicos	216
El amor adverso	228
La enfermedad como expiación.....	239
Conclusiones.....	247
Bibliografía.....	253

INTRODUCCIÓN

Cuando Emilio Rabasa, en *El cuarto poder*, devuelve a su héroe a la provincia; cuando Ángel de Campo reintegra a Remedios Vena, la Rumba, al barrio al que debe su sobrenombre; o bien, cuando Federico Gamboa resuelve la expulsión de Santa de su paraíso, el Chimalistac de su infancia, como sanción a su falta, lo que en estos textos se revela es el lugar común en su protagonismo más eficaz. Como recurso, el lugar común o tópico —en este caso, enunciado como provincia contra ciudad— ha formado parte de la literatura de todas las épocas y ha sido considerado, durante algún tiempo, instrumento indispensable para la creación. Ningún autor se sentía inferior o poco original “por emplear, adaptar y modificar temas e imágenes conservados por la tradición y sancionados por la antigüedad [...] Trabajar dentro de una tradición dada y adoptar sus artificios [era] perfectamente compatible con la capacidad emocional y el valor artístico”.¹ Sin duda, a ello se refería Alfonso Reyes de manera indirecta cuando señalaba que la servidumbre de la ficción bien podía resumirse en esta confesión de Goethe: “¿Original yo? Yo no hago más que recomponer a mi modo lo que el mundo me presta”.²

El uso, o abuso, de esta suerte de catálogo de temas y motivos repetidos en la literatura universal es un fenómeno ordinario; lo atestigua un sinnúmero de estudios dedicados a rastrear motivos y comparar variantes, o a encontrar el origen de los lugares comunes más repetidos. Sin embargo, en este análisis no me sumaré a ellos, es decir, no es mi objetivo en esta investigación distinguir variantes y sólo dar cuenta de ellas; como tampoco lo será rastrear el origen de los motivos

¹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1966, p. 312.

² *Apud El deslinde*, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, vol. 15, p. 205.

(de los estudiosos que lo han hecho echaré mano cuando sea necesario).³ En cambio, me interesa indagar cómo opera el lugar común en los textos, qué función singular desempeña en ellos, qué intención mueve a cada uno de los autores propuestos a usar un lugar común en particular (cómo, para qué, por qué), todo ello, claro está, sin dejar de reconocer que la relación entre las diversas variantes y su sentido, si los hay, ayuda a determinar estas nociones. Aunque el lugar común encabece el título de mi trabajo, privilegio en el análisis los textos y lo que ellos dicen. El *corpus* que propongo está formado por cuatro novelas que serán examinadas como un todo en sí mismas; de ahí que el estudio irá de lo particular a lo general para reconocer los temas repetidos por el realismo y las particularidades de que los dotan cada uno de los autores elegidos, pero, en principio, se identificará esa red de correspondencias interiores en cada obra.⁴ Convencida de que el lugar común da señales que pueden guiar la glosa del texto, sostengo que el lugar común reitera el mensaje y por ello constituye una clave de lectura sumamente valiosa.

En este trabajo identifico los lugares comunes compartidos por la narrativa realista para caracterizarlos, en el nivel de la formulación interna de las obras, y establecer su función en el texto y en relación con el *corpus*. En suma, mi propósito es explicar el realismo mexicano desde sus lugares comunes. Las preguntas que guían la investigación se pueden enunciar como sigue: ¿cuáles fueron los lugares comunes más señalados en la época y cómo los ilustran estas novelas?, ¿qué lugares comunes eligió cada autor y por qué razón lo hizo?, ¿cómo los trabajó y cómo operan en cada obra?, ¿qué lugar ocupa este elemento en los textos?, todavía más, ¿qué dice la obra por medio del lugar común?

³ Hay, por ejemplo, algunos diccionarios dedicados a recoger la inabarcable (adjetivo discutible) diversidad de motivos universales, como el de Elisabeth Frenzel (cit. *infra*, n. 5), y el de Stith Thompson, *Motif-index of literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington, Indiana University, 1955-1958.

⁴ Respecto a esta idea de red de correspondencias que soporta una obra literaria, Roland Borneuf y Réal Ouellet sostienen precisamente que “la novela, de forma global, se presenta [...] como una red más o menos compacta de correspondencias interiores, de llamadas de atención, de ecos que el analista se empeña en desvelar para comprender su unidad orgánica” (R. Borneuf y R. Ouellet, *La novela*, traducción y notas de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1989, p. 80).

y ¿qué relación hay entre los lugares comunes y su función en cada novela respecto al *corpus*? La tentación, la caída, el arrepentimiento, la redención, el paraíso terrenal, el camino del héroe, menosprecio de corte y alabanza de aldea, la metamorfosis, el conflicto amoroso debido al origen, el seductor y la seducida, etc., son elementos temáticos que, además, “pueden funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental”.⁵ Como se ve, el sitio que ocupan y la razón por la que lo hacen son de igual modo significativos y también operan como huellas en la interpretación de los textos.

En el primer capítulo de este libro determino un marco teórico general que me permite definir el concepto fundamental de mi trabajo y establecer, así, los principios del análisis (distinguiendo las diferentes advocaciones del lugar común, léase motivo, tema, tópico, frase formula-ria, cliché, etc.); asimismo, planteo un marco histórico, de base literaria, en el que puedo situar los textos: los dos apartados que lo constituyen son “El lugar común” y “El realismo en México (1880-1910)”. En el capítulo 2, “Perfil y función del lugar común realista antes de 1900”, estudio el lugar común en las *Novelas mexicanas*, de Emilio Rabasa, y en *La parcela*, de José López Portillo y Rojas; de modo que el capítulo 3 lo dedico a definir el perfil y la función del lugar común realista después de 1900; ahí trato el lugar común en *Los parientes ricos*, de Rafael Delgado, y en *Santa*, de Federico Gamboa. La división cronológica de los textos no es gratuita, demuestro con ella una suerte de parteaguas en el modo de expresión de los lugares comunes y en la propia elección de ellos entre ambos grupos de autores. Cada par forma de manera natural un sistema de correspondencias temáticas y ésta es la razón principal por la que me es posible agruparlos bajo un criterio cronológico. Se trata, además, de cuatro textos emblemáticos del realismo de fin de siglo —convengamos en que el fin de siglo se verificó algunos años más allá de 1900, quizá cerca de 1911, en coin-

⁵ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Abella Martín, Madrid, Gredos, 1980, p. viii.

cidencia con el inicio de la revolución—, cuatro autores, sin duda, representativos.⁶

Para terminar, una vez singularizado el fenómeno en la obra de los escritores elegidos, me pareció indispensable establecer contraste con un esquema general que me permitiera repetir el ejercicio de los capítulos anteriores, trasladando las correspondencias internas al exterior para confrontar obras de una misma corriente y época, como si todas formaran un único y enorme texto. Para ello, trabajé con los lugares comunes que ahora llamo realistas, es decir, los temas repetidos más habituales a esta corriente que derivan del examen de los textos sugeridos. Así, en el capítulo 4, “Lugares comunes realistas”, examino tópicos reiterados: “el lugar común lingüístico”, “campo contra ciudad”, “personajes tópicos”, “el amor adverso” y “enfermedad como expiación”.

Un análisis centrado en discernir el lugar común en el texto literario, es decir, en identificar huellas de tradición literaria, ha de tener en cuenta por necesidad la discusión relativa a la modernidad y la originalidad. Debo decir que soy consciente de que la identificación del lugar común, su perfil y función pueden ser útiles al ubicar los textos en el mapa literario nacional con un sentido histórico.⁷ Si bien en este trabajo no me guía de manera primordial un afán histórico, es verdad que la validez de los objetivos de mi investigación y su utilidad se relacionan de forma directa con él. En lo que atañe al vínculo entre originalidad y lugar común, estoy persuadida de que el ejercicio literario pleno y auténtico no se contrapone obligatoriamente con aquel que ejerce el usuario del catálogo de lugares comunes y fórmulas, consciente de su método; en todo caso, este principio es claro, como se verá, en la literatura del periodo que estudio. Sé que con esta afirmación implico, sin que ésta sea mi intención, que el empleo del lugar común es imperativo en el

⁶ El criterio cronológico se sostiene aun a pesar de mi convicción de que la literatura decimonónica permeó todavía el principio del siglo xx. Y no sólo se sostiene sino que se sustenta en esta idea: la poética realista, a lo largo de su vigencia, adopta distintas formas y una de ellas es la que se verifica, precisamente, a principios del siglo xx, y sobre la que me detendré en su momento.

⁷ A propósito de la historia literaria y la tradición, Wellek y Warren sostuvieron la idea de que la “fijación del puesto exacto de cada obra en una tradición es la primera tarea de la historia literaria” (*op. cit.*, p. 312).

ejercicio literario, desestimando con ello el valor de la espontaneidad en el proceso creativo.⁸ Sin duda, este falso dilema constituye el origen de la idea negativa, y generalizada, que subyace al lugar común: que sólo es capaz de petrificar al texto. Con este trabajo me propongo, sobre todo, matizar ese lugar común.

⁸ Véase José María Viña Liste, “Variaciones sobre el motivo o tópico del llanto en el *Libro del cavallero Zifar*”, *La Corónica*, vol. 27, núm. 3, 1999, p. 212.



CAPÍTULO 1. LUGAR COMÚN Y REALISMO

EL LUGAR COMÚN

Para alcanzar una noción clara a propósito del lugar común hay que acudir a la idea de tópico, su antecedente terminológico. En el texto utilizaré la expresión *tópico* como sinónimo de lugar común, pero se verá que privilegio lugar común porque la carga conceptual del vocablo *tópico* —término que desarrollo en este capítulo— puede entorpecer el análisis y oscurecer el propósito de este trabajo.

El tópico como concepto nació de una idea en apariencia simple, sostenida por Aristóteles, que derivó en una noción ciertamente compleja. Aristóteles afirmaba que para recordar las cosas sólo hacía falta evocar el lugar en el que se hallaban,¹ y la palabra *tópico* viene justamente del griego *τοπικός*, cuyo origen es *τόπος*, que significa ‘lugar’. Si estamos de acuerdo en que el dicho aristotélico es el origen del término, podemos reconocer como uno de sus fundamentos la memoria,² y si recordamos que la memoria es, nada menos, la guardiana del tesoro retórico, podremos hacernos una idea de la riqueza significativa del término. Conviene notar, además, que el adjetivo que acompaña a lugar y lo califica es *común*, y que aquí este término no quiere decir ‘usado muchas

¹ El lugar es “un elemento de asociación de ideas, de un condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica, los lugares no son, pues, los argumentos en sí mismos, sino los compartimentos en que éstos están colocados” (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991, s.v. “topos”).

² En su *Diccionario de retórica y poética* (México, Porrúa, 2001), Helena Beristáin justamente trata el tema bajo la voz *memoria* porque sostiene que a la memoria “le corresponde el aprendizaje de las ideas fundamentales del *discurso*, o bien de éste ya elaborado, ya prescrita su formulación elocutiva, mediante la ayuda mnemotécnica de un esquema ordenador, habitual entre los oradores [...] y que consiste en la distribución regular de un espacio evocado o imaginario al que corresponden los *loci* o lugares” (s.v.).

veces' sino 'válido para muchos asuntos',³ de modo que la memoria se vincula ahora con la utilidad y la versatilidad. Advirtamos, por último, que el tópico forma parte de esa disciplina conocida como retórica, para distinguir también el lenguaje en su esencia. Memoria, utilidad y lenguaje no implican poca cosa; por lo pronto, recurso comunicativo con afán de eficiencia, método e intención; en el fondo, también, orden y estructura. Adelante veremos que estos elementos comparten, en el lugar común, un mismo objetivo: la creación (literaria, para el interés de este trabajo), y que el discurso donde el tópico desempeña algún papel tiene aspiraciones estéticas (y asimismo extraliterarias) bien definidas.

Aristóteles⁴ creía con firmeza en el valor del discurso artístico, al que reconocía como hijo de la retórica y de la temible sofística.⁵ Según las ideas expuestas por el filósofo, el objetivo último de su tratado era hallar un método con cuyo socorro pudiéramos formar silogismos sobre cualquier género de cuestiones, partiendo de proposiciones postulables de manera lógica.⁶ Gracias a sus meditaciones es posible pensar en los

³ Véase Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 25. Los lugares "reciben el apelativo de 'comunes' por una doble razón: porque pertenecen al conocimiento común o general de todos los hombres, aunque no sean doctos en ciencia alguna, y porque son, efectivamente, comunes a los tres géneros retóricos. El adecuado conocimiento de los 'lugares específicos' y su uso correcto constituyen la tarea de los especialistas de las diferentes disciplinas particulares" (José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 35). En lo que toca a la distinción, si la hay, entre tópico y lugar común, A. Azaustre y J. Casas proponen que "el *lugar común* (*locus communis*) es una idea general, un pensamiento infinito que se utiliza como colofón que refrenda e incluso ornamenta las ideas concretas (los *tópicos*) usadas en el discurso [...] En definitiva, el *lugar común* es una categoría específica de *tópicos* cuya esencia es la infinitud" (*op. cit.*, p. 25).

⁴ En cuyas manos el tema del tópico tuvo un importante desarrollo, sobre todo en "Tópicos" y en "Refutaciones sofísticas".

⁵ A pesar de que Platón rechazó la retórica y la sofística con argumentos de base filosófica y pedagógica —poniendo en duda el fin ético detrás de la sofística, de usos compartidos con la retórica—, Aristóteles quiso probar con sus tratados que esta disciplina "tenía tanta razón de ser como la dialéctica, que según Platón, era la ciencia suprema" (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 101).

⁶ Véase Aristóteles, "Tópicos", en *Tratados de lógica. (El Órganon)*, estudio, introducción, preámbulos a los tratados y notas al texto de F. Larroyo, México, Porrúa, 1993, p. 223. Por silogismos entiende "la enunciación en la que, una vez sentadas ciertas proposiciones, se concluye necesariamente una proposición diferente de las proposiciones admitidas, mediante el auxilio de estas mismas proposiciones... el silogismo dialéctico [que es el que en verdad interesa

tópicos como “reglas que rigen el encadenamiento en el discurso. Los *τόποι* son principios y convicciones de tipo cultural que subyacen no sólo en la organización del orden de las cosas de una sociedad como parte de su axiología, sino que, sobre todo, condicionan y determinan su capacidad argumentativa”.⁷ Como se ve, los conceptos de orden y sistema en la estructuración del discurso son auxiliares para la comprensión de la función del tópico (ya he dicho que están ligados de forma estrecha con memoria y lenguaje). El uso de los tópicos se rige, de origen, por una operación lógica que establece las necesidades del discurso y la eficacia comunicativa de los elementos utilizados en su desarrollo. Hay que subrayar, además, la función condicionante y determinante de los tópicos en lo que toca a la habilidad en la argumentación de una sociedad, pues ello significa que el tópico es, si no fuera otra cosa, clave de interpretación textual valiosa.

Aristóteles entiende la tópica como una búsqueda encaminada a reagrupar bajo un número restringido de puntos (los tópicos) los argumentos que se encuentran en varias ciencias o partes de una misma ciencia. Detrás de los postulados aristotélicos está la noción de fijar las infinitas opciones que surgen en la creación, limitarlas y ordenarlas, de modo que el proceso se especialice con este conocimiento. Aristóteles concibe la tópica como un inventario posible, con fines prácticos evidentes: debatir sobre un asunto, cualquiera que sea, de manera eficaz sin exceder el terreno de lo probable.⁸ No cabe duda de que la importancia de la reflexión aristotélica está en haber distinguido la capacidad del lenguaje para persuadir y crear;⁹ y, precisamente, el nacimiento de

a Aristóteles en el caso de la *topica*] es el que saca su conclusión de proposiciones simplemente probables” (*idem*).

⁷ Herón Pérez Martínez, “La investigación paremiológica en México”, en Herón Pérez Martínez y R. E. González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 248-249.

⁸ Francisco Larroyo afirma que la tópica aristotélica es un método por medio del cual somos capaces de “descubrir los puntos de vista apropiados, los lugares comunes eficaces para discurrir sobre un tema cuya solución no rebasa el campo de lo probable” (Aristóteles, *op. cit.*, p. 217). Lo mismo opina H. Beristáin, quien apunta que para Aristóteles los *topica* son un “método, un conjunto de recursos para hallar fácil y rápidamente los argumentos en los *loci*, al formular las preguntas: ‘*quis? quid? ubi? quibus auxilius? cur? quomodo? quando?*’” (H. Beristáin, *op. cit.*, s.v., “memoria”).

⁹ Como demuestra H. Pérez Martínez en su art. cit.

la retórica va de la mano de la reflexión sobre la lengua: retórica quiere decir “ciencia del habla”.¹⁰ Hay implícito, en la consideración de la lengua, un escrutinio a su valor cognoscitivo y didáctico. La retórica nació, pues, como un repertorio de utilidad para el ejercicio de la oratoria.¹¹ Su utilidad, fundamentada en que la defensa por la palabra sólo pueden ejercerla los hombres pues toca su parte espiritual, puede resumirse en cuatro puntos —expuestos de modo sintético por Alfonso Reyes—, a saber: que la verdad convence gracias a la técnica; que la técnica permite que la verdad descienda hasta el común de la gente y que la gente común ascienda hasta la verdad; que las pequeñas cosas ordinarias de la vida son opinables o simplemente verosímiles y que es indispensable desarrollar la habilidad del habla para la defensa.¹² La retórica supone, así, un fin ético; al contrario de lo que sostenía Platón.

Topoi, loci, elementa son, entonces, un modo de distribución que la retórica propuso para dar cuenta de la *vis et natura omnium rerum*, un universo en algún sentido inabarcable que, organizado, era capaz de dar cuerpo a la materia narrativa y hacer de su comunicación un arte. La imagen con que Curtius ilustra este fenómeno es inmejorable: “La tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y

¹⁰ Alfonso Reyes afirma enfático: “La retórica persuade, y se dirige a todos los hombres [...] ha de fundarse en el pensamiento y en el discurso, en la idea y en la palabra” (A. Reyes, *La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 99). Por su parte, Curtius estima que “el goce de la palabra hablada, y de la palabra artísticamente hablada, es patrimonio natural de los griegos [...] el don oratorio se consideraba [...] regalo de los dioses” (E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 40).

¹¹ H. Beristáin, *op. cit.*, s.v. “memoria”. Algunos críticos opinan que el dominio de la oratoria exige, para su cabal comprensión, deslindar dos niveles: “De un lado, el sistema y criterios que organizan en compartimentos las ideas; de otro, algunas de las más importantes de éstas, usadas en cada uno de esos troncos”. Es decir, la tópica se divide en un grupo de ideas organizadas en un sistema, como una “red de referencias al servicio del orador para facilitar su tarea de *invenire*” y un grupo de ideas específicas “que se han consagrado como de uso tradicional” (sistema pedagógico y normativo y tópica histórica, para Curtius) (véase A. Azaustre y J. Casas, *op. cit.*, p. 24). Estos autores dedican buena parte del segundo capítulo a las fases elaborativas del discurso y, en particular, a la *inventio*, donde los tópicos actúan de manera directa. Para una revisión del sistema oratorio de los *loci* en lugares de persona (*loci a persona*) de cosa (*loci a re*), así como de los tópicos tradicionales (también de persona y cosa), véase pp. 21-69.

¹² Véase A. Reyes, *op. cit.*, pp. 40-41.

en todos los escritos”.¹³ La función de la tónica se ejerce en la *inventio*¹⁴ porque ésta abastece de “indicaciones para el hallazgo de las ideas apropiadas al asunto y a la utilidad de la causa, esto es, del contenido”.¹⁵ Se trata de dar con los argumentos de utilidad que auxilién para convencer.

Conviene ahora subrayar el componente temporal del tónico, pues él determina el estilo en que se expresará en el texto o la pieza oratoria. El lugar común estará siempre condicionado de modo histórico;¹⁶ su tiempo de vida es relativo, bien puede disfrutar de éxito durante un largo periodo, desaparecer en otro o resurgir más tarde. El tónico responde, así, con alteraciones, a las demandas del tiempo, y su maleabilidad le permite adaptarse a las necesidades expresivas del momento. Puesto que los tónicos en su origen eran medios utilizados para elaborar discursos (en palabras de Quintiliano, “asientos del argumento”), su propósito era, en pureza, sólo práctico. Ante la desaparición, en la vida política, de cierto tipo de discursos para refugiarse en la retórica, esta última extravió su dirección inicial.¹⁷ Enfrentados a la pérdida del sentido pri-

¹³ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 122. Curtius dedica un capítulo a explorar el uso del tónico en la antigüedad clásica (“Tónica”, *op. cit.*, cap. 5, pp. 122-159). En ese capítulo da cuenta de algunos de ellos: la falsa modestia, invocación a la naturaleza, el mundo al revés, el niño y el anciano, la anciana y la moza; en general, como veremos adelante, su obra se dedica a la revisión histórica del uso del tónico en la literatura.

¹⁴ Vale la pena explicar, antes de seguir adelante, y de manera muy sucinta, la estructura de la disciplina. *Inventio*, *dispositio*, *ilocutio* y *actio* son las cuatro “operaciones casi simultáneas mediante las cuales se elabora y pronuncia el discurso oratorio”. H. Beristáin afirma que la *inventio* abarca lo relativo a la concepción del discurso, al hallazgo de las ideas generales, los argumentos, los recursos persuasivos; la *dispositio*, por su parte, organiza lo hallado en la *inventio*; la *elocutio*, a su vez, vierte la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas con el objeto de que logren causar un impacto psicológico que conduzca a la persuasión y, por último, la *actio* pone en escena el discurso del orador (véase, H. Beristáin, *op. cit.*, s.v. “retórica”). La *memoria*, incluida por Quintiliano, sería la cuarta de las partes de la retórica tradicional antes de la *acción*.

¹⁵ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Rioseco, Madrid, Gredos, 1966, p. 312. Para Lausberg, “el resultado es que el orador en una *quaestio finita* concreta e individual [...] no tiene que buscar a ciegas, sino que puede encontrar argumentos apropiados a la *quaestio finita* (argumentos que, aunque se ajusten a la *causa finita*, sin embargo no son exclusivamente de ella, dada la significación general que entrañan), y puede encontrar esos argumentos en sitios determinados y fijos, pues el trabajo de la búsqueda se facilita mediante una ordenación sistemática del conjunto de los *loci*” (*op. cit.*, pp. 312-313).

¹⁶ Véase E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷ Véase A. Carballo Picazo, “Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas”, *Revista de Literatura*, núm. 15, 1955, p. 55. Para una breve

mero de los diversos discursos producidos por la oratoria clásica,¹⁸ y el consecuente predominio de los usos de la retórica en la literatura, los tópicos adquirieron una nueva función al mudarse en clichés literarios, susceptibles de ser utilizados en todas las circunstancias, dispersos por el espacio de “la vida literariamente concebida y formada”.¹⁹

En los siglos XVI y XVII, el anhelo de orden y fijación aristotélica de algún modo se materializó, con fines de creación puramente literaria, en los repertorios o *polianteas*. Los humanistas estaban atentos, lo dijeran o no, a las fuentes de la invención en forma de *polianteas*, volúmenes

historia del término, véanse pp. 54-56. Carballo Picazo va desde la primera retórica, hermana de la sofística, pasando por la división de retórica y poética hasta el cambio de nomenclatura por literatura preceptiva o preceptiva literaria. La retórica, al perder su sentido original y su “meta primitiva [...] penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de las formas de la literatura” (E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 109).

¹⁸ Para explicar este extravío y el encuentro con la retórica, habrá que acudir de nuevo a Alfonso Reyes. En *La antigua retórica*, Reyes zanja la cuestión del debatido origen de esta disciplina al sostener que “alambican” los que suponen que la retórica nació de la primera defensa, ¿por qué no —pregunta—, del primer ataque o del primer encomio?: “Es mucho más cierto afirmar simplemente que la naturaleza nos dio el lenguaje, y la observación del lenguaje nos dio la retórica” (p. 183). Por su parte, Curtius considera que la retórica nació en el Ática, después de las Guerras Médicas, con las oraciones fúnebres dedicadas a glorificar a los guerreros caídos. De acuerdo con él, el género político y forense se desarrolló después, a raíz de la creciente participación de los ciudadanos en la vida pública. Para muchos autores, incluido él, ciertos versos de la *Odisea* son prueba de que Homero es el verdadero padre de la disciplina. Como sea, los especialistas están de acuerdo en afirmar que la retórica, como técnica forense, se transmutó en técnica literaria gracias a Gorgias (cuando llegó como embajador a Atenas en 427 a. C.). Este siciliano introdujo “una innovación rica en consecuencias: el aprovechamiento consciente de la homofonía para lograr un efecto poético-musical, la retórica se convirt[ió] así en ciencia del estilo [...] [y] surgió [...] al mismo tiempo que la sofística y gracias a ella” (p. 101). Sin embargo, el primer manual de retórica de la historia está fechado en Sicilia, cerca de 476 a. C., Córax de Siracusa es, de acuerdo con la tradición, el autor de este texto, el primero escrito sobre el asunto (aunque Empédocles de Agrigento sea considerado el padre reconocido de la disciplina). No podemos perder de vista que la intención del manual de Córax era ofrecer, a ciudadanos agraviados, reglas provechosas para disponer su discurso durante la defensa en los tribunales. Se trataba de un manual, en toda la extensión de la palabra, que proveía “de forma clara y sistematizada [...] técnicas sencillas de argumentación y [...] métodos prácticos de debate” (véase J. A. Hernández y M. del C. García, *op. cit.*, p. 17). El arte de Córax, como se ve, tuvo origen en la defensa ciudadana frente a la injusticia; no en balde, algunos críticos sostienen que la retórica es “hija de la democracia y el derecho” (como Antonio López Eire en su *Esencia y objeto de la retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, entre otros).

¹⁹ E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 108-109.

que anhelaban contener el conocimiento de las fuentes obligadas para la *inventio oratoria* y ser el soporte de poetas, oradores y escritores en prosa erudita.²⁰ Los instrumentos de que disponían en estos siglos servían lo mismo para ayuda exegética, para el aderezo del discurso, como censores —pues las citas extraídas de ellos daban *auctoritas* al texto—, como guía para acudir, a la postre, a las fuentes primarias, o para “utilizar sus textos seleccionados como motivos de *inventio* o fuentes de *imitatio*”.²¹ Las funciones de estos repertorios son, como se ve, muy cercanas a las que cumple el tópico; detrás suyo se adivina un método de trabajo. Los inventarios de ayuda para los escritores revelan el deseo de descifrar el universo ordenándolo, sujetándolo.²² Estos repertorios muestran una noción de mundo donde rige el convencimiento de que en el universo existe, ciertamente, una disposición incógnita susceptible de ser descubierta y un sitio dónde determinarla y fijarla. Y aquí volvemos al punto de partida: el orden que, unido a la memoria y al lenguaje, dan sentido y forma al tópico. Debajo del tópico yace el afán por entender el mundo, por la palabra que pueda dar origen y expresión a las ideas, por las ideas que sean capaces de seducir y, en fin, por la creación sancionada por la tradición y las normas.

En nuestros días, en el ámbito de la semántica pragmática, Osvald Ducrot y Jean-Claude Anscombre han propuesto una joven noción del viejo concepto de *topos*, partiendo desde luego de la que siglos antes expuso Aristóteles. En *La argumentación en la lengua* establecen que “el τόπος... [es] una especie de acuerdo tácito entre los hablantes de un grupo humano, que funciona aunque no se le invoque explícitamente”.²³ El punto de vista sociológico comparte en principio este concepto.

²⁰ Véase Sagrario López Poza, “Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, núm. 4, 2000, p. 194.

²¹ *Ibid.*, p. 207. López Poza insiste en la importancia del conocimiento de estos repertorios para la lectura y edición de textos de los Siglos de Oro. Es fundamental tenerlos en cuenta, opina, “para apreciar cabalmente las formas de trabajar de los autores que nos interesan” (*idem*).

²² “sus autores desean someter a estructuras lógicas el orden oculto del Universo” (*ibid.*, p. 195).

²³ H. Pérez Martínez, art. cit., p. 245. Estos lingüistas elaboran, a decir de Pérez Martínez, una nueva noción del término a partir de las ideas originales de Aristóteles. Ellos sostienen que “evidenciar los *topoi* permite dar una forma más precisa a la idea central que rige toda la teoría de la argumentación en la lengua. Esta teoría [...] plantea que las palabras y las estructuras frásticas (en otros términos, la lengua) constriñen los encadenamientos argumentativos inde-

El tópico es, pues, la manifestación del sentir común e impersonalizado respecto de ciertos temas y “representa el mínimo de coincidencia irreflexiva de todos los que componen una determinada comunidad”;²⁴ aquí, en la coincidencia irreflexiva compartida, innegable como esencia, el tópico justifica su leyenda negra. En sentido puramente literario, y

pendientemente de los contenidos informativos que portan los enunciados. Ahora podemos indicar el lugar preciso en donde se ejerce la construcción, es decir, el punto de articulación entre la lengua y el discurso argumentativo: se trata de los *topoi* utilizados en ese discurso”. Los lingüistas le atribuyen tres caracteres principales: “Son creencias presentadas como *comunes* a cierta colectividad [...] se supone que los interlocutores [las] comparten [...] incluso antes del discurso [que las] emplea [...] no se considera al *topos* como una aportación, sino como un soporte del discurso argumentativo [...] el *topos* se presenta como *general*, en el sentido de que vale para una multitud de situaciones diferentes de la situación particular en la que el discurso lo utiliza [...] Diciendo [‘Hace calor. Vayamos a la playa’], se supone no sólo que el buen tiempo del día del que se habla hace que, ese día, la playa resulte agradable, sino que, en general, el calor es, para la playa, un factor de agrado [...] por último, el *topos* es *gradual*” (Osvald Ducrot y Jean-Claude Anscombe, *La argumentación en la lengua*, versión española de Julia Sevilla y M. Tordesillas, introducción de M. Tordesillas, Madrid, Gredos, 1994, p. 217). Algunas de estas ideas, útiles para el análisis del discurso, vienen, como se ve, de los *tópicos* argumentativos propuestos por Aristóteles e ilustran, sin que esto signifique que me ciña a ellas para el análisis, más claramente el concepto que aquí intento deslindar.

²⁴ Enrique Tierno Galván, “El tópico, fenómeno sociológico”, *Revista de Estudios Políticos*, núm. 45, 1952, p. 116. El sociólogo establece distinciones entre algunos términos que pueden parecer sinónimos del tópico; cito ahora sus definiciones porque me serán de gran utilidad adelante. Lugar común es, para Tierno Galván, “la opinión admitida por todos como indiscutiblemente válida, dentro de una determinada situación histórico-sociológico-cultural, para desde ella formular juicios y adoptar actitudes” (art. cit., p. 112); frase hecha, “una opinión cargada de convencimiento en la que participa un conjunto amplio de personas y que se manifiesta convencionalmente por medio de expresiones ya consagradas para formular tal convencimiento” (p. 113); el *slogan* “es una frase hecha que expresa con la mayor fidelidad la importancia vital de un sentimiento común” (p. 114); el cliché “es la solución formularia que la opinión considera imprescindible para determinados temas que se repite con la pretensión de ser original [...] acusa cierta consciencia crítica frente a lo tópico” (*idem*); por último, la fórmula “el recurso verbal consagrado por la opinión para sustituir la vacuidad [...] es el resultado de la opinión frente a cierta vacuidad; pero [...] denuncia que la opinión misma está, además, vacía” (p. 115). He de repetir que en mi estudio prefiero usar, por un simple asunto práctico, tópico y lugar común como sinónimos, y que también echaré mano del concepto de *frase hecha* que ofrece Tierno Galván. Este “hilado fino” sobre el tópico y sus diversas manifestaciones es sumamente sugerente, pero estoy convencida de que para los fines de mi trabajo no aporta tanto como puede complicar el análisis.

dicho de modo muy simple, el t3pico es una idea o un procedimiento estil3stico muy repetido.²⁵

Punto de partida para la creaci3n, rastro de apego o rechazo de una tradici3n, inercia inventiva, f3rmula vac3a, el estudio del t3pico en este trabajo quiere ser la posibilidad de reconstrucci3n de una tradici3n literaria a partir del examen de su uso. Por mi parte, estoy convencida de que la naturaleza del t3pico no desaparece en la singularidad de la obra; al contrario, es m3s clara: bien reitera una idea convencional, bien la vuelve sobre s3 y en ello manifiesta una intenci3n contraria al t3pico. La propia hostilidad a lo nuevo es, a pesar suyo, reveladora de movimiento. El cat3logo de los t3picos es infinito, y por necesidad var3a en la historia (de otro modo se negar3a la existencia misma del t3pico); el tiempo lo sujeta. Esta variaci3n es, en s3, justificaci3n suficiente para creer en la riqueza de interpretaciones que surgen de su estudio, y en la construcci3n, incipiente si se quiere, de una historia literaria desde las entra3as de la literatura.

Pero esta idea no ha sido compartida por todo el mundo. Mar3a Rosa Lida de Malkiel (en una extensa rese3a que dedica a la *Literatura europea*, de Curtius) afirma, por ejemplo, que el lugar com3n es lo inerte, lo muerto en la transmisi3n literaria, que cobra valor cuando se lo recrea y diversifica, esto es, cuando deja de ser t3pico. Un inventario de t3picos, seg3n ella, marcar3a el rastro de la inercia espiritual y no de la unidad creadora. El peligro de este tipo de an3lisis, sostiene, es ignorar la diversidad irreductible de la obra de arte e intentar la fragmentaci3n en 3tomos conjeturales de su esencial unidad.²⁶ Es evidente que Lida,

²⁵ Ana Mar3a Platas Tasende, *Diccionario de t3rminos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, s.v. La autora abunda: "Son t3picos literarios la fugacidad de la vida, la vida-r3o, la vida-teatro, la vida-viaje, la vida-sue3o, el sue3o-muerte, el *Ubi sunt...?*, el *Carpe diem*, el *Sic transit...*, el *locus amoenus*, el *locus eremus*, el *mundo al rev3s*, la *Edad de Oro...* Hay grandes t3picos que caracterizan toda una 3poca, como algunos de los citados, y otros muchos: ciertos *epitetos* abusivamente usados, las dicotom3as renacentistas armas/letras, corte/aldea, el prototipo rubio de belleza femenina frente a la mujer morena (vigente hasta el *Romanticismo*), el paisaje idealizado en el *Renacimiento*, el paisaje aborrescado, reflejo de los sentimientos del hombre rom3ntico...". A. Marchese y J. Forradellas se3alan: "El *topos* es un motivo o la configuraci3n estable de motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan 'materiales gen3ricos', de hallazgo f3cil" (*op. cit.*, s.v. "topos").

²⁶ V3ase Mar3a Rosa Lida de Malkiel, *La tradici3n cl3sica de Espa3a*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 305-306.

por medio de su comentario a la propuesta de Curtius, descalifica, para empezar, el estudio literario basado en el análisis de los tópicos. Por otro lado, estas afirmaciones permiten concluir que lo que para algunos críticos puede concebirse como motivo, para otros es nada más un tópico desfuncionalizado. Me pregunto si la diferencia entre tópico y motivo —suponiendo que existe ese corte quirúrgico entre ambos términos— me auxiliará a delimitar el concepto para los usos de este estudio y, puesto que ambas nociones suelen usarse de modo indistinto, y para evitar una posible confusión más adelante, me ocupo de esta divergencia ahora. La idea de imposibilidad absoluta de un tópico revitalizado o variado es, desde luego, contraria a la que alienta mi trabajo. Estoy convencida de que es prácticamente improbable que el tópico permanezca uno e inmutable (en sus formas de significado y significante) como elemento constitutivo de un texto literario. Hago notar que la función que desempeña es, por consecuencia, variable.

Aunque para mí es claro que la función que estos elementos cumplen en la estructura literaria los distingue de forma nítida entre sí, vale la pena detenernos brevemente en el tema de la funcionalidad porque puede resultar problemático más adelante. Si bien Vladimir Propp introduce el concepto de *función* como intercambiable con el de *motivo* en su tarea de “unificación” de un *corpus* de cuentos fantásticos, también es cierto que la funcionalidad que él considera no es “puntual, verificada en el texto, sino [...] general, válida para grupos de textos de estructura análoga”.²⁷ Mi intención en este trabajo es, contrario a lo que propone Propp, señalar la funcionalidad puntual del tópico en textos literarios específicos, de una misma tradición, para, a partir de esa caracterización, establecer puntos en común con otras obras, pero, sobre todo, discrepancias fundamentales entre ellas que me ayuden a seguir la evolución de la poética realista en México hacia el final del siglo XIX. Parto, sobre todo, de mi convicción de que el análisis de la función de los mismos tópicos en diferentes textos es evidencia de variación o de inercia, pero sobre todo de desarrollo.

²⁷ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Prado de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, p. 116.

Algunos críticos han descrito la divergencia entre tópico y motivo desde, justamente, su funcionalidad. Para José María Viña Liste, por ejemplo, el tópico es un motivo que se cristaliza “formulado en un sintagma breve, constituido en cada caso por parecidas palabras esenciales [...] es comprensible que las fronteras entre tópico y motivo, así como entre ambos y la fórmula o ‘frase formularia’ no siempre puedan ser delimitadas con precisión”,²⁸ de manera que, para evitar arduas disquisiciones teóricas, el crítico decide utilizar motivo y tópico como sinónimos, idea con la que no puedo estar de acuerdo. El tópico es, a su juicio, un “tema o motivo convencional utilizado en el texto de modo reiterado como recurso literario o retórico”.²⁹ El motivo ha sido descrito, en rigor, como el elemento más pequeño de la narración que tiene la virtud de mantenerse en la tradición. En realidad, la definición de este concepto sigue siendo debatible: su segmentación, su propia condición y el nivel textual en el que opera están todavía a discusión. Para Elisabeth Frenzel, por ejemplo, el motivo es una partícula que nada al lado de otras en la corriente de los argumentos. La estudiosa declara al respecto: “El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde [...] el motivo con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas.”³⁰ Un motivo necesita, para gozar de esa categoría, fuerza germinadora y elástica.³¹ Cesare Segre asegura que motivos y temas son el lenguaje de nuestro contacto cognoscitivo con el mundo del hombre, traducido en palabras, frases, esquemas sintácticos. Tema y motivo son, después de una extensa revisión de la historia del concepto hecha por Segre, “unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes [...] Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores y pueden es-

²⁸ J. M. Viña Liste, “Variaciones sobre el motivo o tópico de llanto en *El libro del caballero Zifar*”, *La Corónica*, 27, 1999, pp. 208-209.

²⁹ *Ibid.*, p. 208.

³⁰ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Abella Martín, Madrid, Gredos, 1980, p. vii.

³¹ *Ibid.*, p. viii. Es decir, es flexible para la lectura y sugerente para la creación.

tar presentes en un número incluso elevado”.³² Hasta este momento es claro que los motivos forman parte del tema y que ambos actúan en un mismo sentido, o mejor, ejercen su función en conjunto, si bien los detalles de su forma pueden alejarlos en definitiva.³³

H. Beristáin, por otro lado, aprovecha una analogía con la música para explicar la diferencia entre tópico y motivo: “La repetición de un motivo da lugar a la aparición del *leitmotiv*, y una ‘configuración estable’, formada por motivos, es un *tópico*.”³⁴ Por mi parte sostengo, apoyada en esta última definición, que no todo motivo es un tópico (como tampoco todo tema lo es), pero que un tópico sí puede ser un motivo o un conjunto de motivos, repetido, estable y expresado, con variaciones en el tratamiento, en un grupo de obras literarias que comparten una misma tradición. Tengo que insistir que, respecto a la condición de invariabilidad del tópico,³⁵ ésta no es absoluta ni se verifica en todos sus niveles: si bien su significado esencial no puede modificarse de forma radical, su manipulación en cada obra puede transformarlo en diversos grados respecto a su función; al contrario de Propp, creo que la variante del tópico se verifica no en la expresión de su sentido, insisto, esencial, sino en la función que ese sentido desempeña en el texto. Hay que decir, además, que gracias a su naturaleza expresa sin duda un rastro de coincidencia entre autor y lector en la exégesis de la obra, pues subyace de modo necesario al contrato de lectura establecido entre ambos. Más

³² Adelante, traslada la distinción al lenguaje musical, en la oposición de complejo a simple, de articulado a unitario, véase *op. cit.*, pp. 366 y 357-358.

³³ Algunos especialistas hacen una precisión importante respecto a la condición narrativa del motivo: se trata de una “unidad narrativa mínima, esto es, no segmentable, y con una relación de significación entre dos planos (discurso-intriga), el motivo será entonces una unidad significativa que acepta posibilidades de variación tanto en el significante como en el significado” (Aurelio González, “El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero”, en P. M. Piñero *et al.*, *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo xx*, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989, pp. 54-55). Es decir, se discierne entre objetos, ubicaciones, acciones o personajes (véase A. González, “El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 1990, pp. 87-889).

³⁴ H. Beristáin, *op. cit.*, s.v., “motivo”. Antes ha dicho que el motivo en los relatos es la unidad “sintáctico/temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del *lugar común*” (*idem*).

³⁵ Vladimir Propp le llamaría invariante porque la función, idéntica siempre, priva por encima de la forma.

allá, representa un diálogo intertextual donde lectura y creación son dos caras de una misma moneda.³⁶ El lugar común ejerce su función en los diversos niveles del texto; gracias a ello se puede expresar bien en formas, temas o enunciaciones. Para los usos de este trabajo utilizaré, entonces, únicamente, los términos tópico y lugar común.

El estudio del lugar común en una obra literaria específica (dentro de un *corpus* definido) nos puede llevar a descubrir la inercia creativa (espiritual, de acuerdo con Lida de Malkiel), pero, siguiendo en esto a Curtius, la tópica está determinada de forma histórica y puede, a pesar de parecer paradójico, sufrir variaciones de tratamiento en manos y tiempos diversos; ésa es su riqueza.³⁷ Estudiar la reelaboración de los lugares comunes implica reconocer la voluntad de adhesión o transformación de una tradición específica, desde su vida *en* la historia. Hay una posibilidad de renovación que responde al hecho de que el lugar común “está arraigado en lo más profundo del alma, y pertenece a las imágenes arcaicas del inconsciente colectivo”.³⁸ Frente al desaliento que provocan en Curtius las historias literarias como catálogos de obras, el crítico propone, a cambio, la reconstitución de la tradición literaria europea a partir de la revisión, precisamente, del uso de los tópicos. Encuentra en ellos un valor que Lida de Malkiel ignora en su crítica y que es fundamento de este libro: por medio del tópico se reconoce el testimonio de un método de trabajo y los rastros de la herencia que lo determinan.

El lugar común en el siglo XIX

Me importa tratar las retóricas decimonónicas, mejor conocidas como preceptivas, que los autores del periodo que estudio consultaron porque, como expondré más tarde, estoy convencida de que ellas son el medio que estimula la presencia del lugar común en el realismo.

³⁶ Véase Emilio José Sales Dasí, “Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 55, 2007, p. 395. A esta sugerente conclusión llega el crítico después de analizar cómo el tópico revela al lector detrás del escritor.

³⁷ Lida de Malkiel cree que la tópica histórica es, al final de cuentas, “un catálogo de átomos de aquellas obras, hostil a lo nuevo y más atento a la persistencia que a la renovación de lo viejo” (*op. cit.*, p. 325).

³⁸ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 158.

Es posible afirmar que había conciencia del lugar común entre los escritores del periodo; la hubo con toda claridad en Benito Pérez Galdós³⁹ y en Gustave Flaubert, por ejemplo, quien tuvo la intención, en algún momento, de componer un *Dictionnaire des idées reçues* (traducido literalmente al español es *Diccionario de ideas recibidas*, pero se le llamó *Diccionario de tópicos*, *Diccionario de prejuicios* o incluso *de convencionalismos*) para vengarse de modo moral, decía, de la sociedad en la que escribía.⁴⁰ El lugar común en el siglo XIX parecía cumplir con una función dictatorial. No se puede negar que detrás del propósito de Flaubert yace un miedo, fundado ciertamente, de que los lugares comunes se reprodujeran de manera desordenada y acecharan la inteligencia, de que “[había] que continuar en la tarea de su desmitificación”.⁴¹ El término *tópico* como tal no aparece, por lo menos en las dos preceptivas de que hablaré adelante, pero también es cierto que en muchos de sus principios subyace la idea del apego a una tradición, de la sanción de las autoridades y de la verosimilitud realista que, como veremos, echa mano del lugar común para su concreción. La frase formularia, lugar común o tópico en el siglo XIX varió de manera radical en su función en algunos casos: de ser una fórmula vacía con intenciones de ornato pasó a convertirse en el sentido todo del texto al que daba forma, sin perder por ello la univocidad de su sentido. El problema para el análisis

³⁹ Véase, si no, los trabajos de Stephen Gilman (“La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 15, 1961, pp. 542-560) y de Joaquín Gimeno Casalduero (“El tópico en Galdós”, *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, enero-abril de 1956, que no he podido localizar).

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Diccionario de lugares comunes*, traducción de A. Ciria, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966. El autor alcanzó a reunir algunas entradas, pero no las vio publicadas. La primera edición de este texto, en 1911, fue resultado de la edición de notas dispersas en su archivo. Flaubert declaró más: su diccionario sería “la glorificación histórica de todo lo que se aprueba. Demostrar[ía] en él que las mayorías siempre han tenido la razón y las minorías no. Sacrificar[ía] a los grandes hombres en aras de todos los imbéciles” (citado por A. Izquierdo, “Prólogo”, en Gustave Flaubert, *Estupidario. Diccionario de prejuicios*, prólogo y traducción de A. Izquierdo, Madrid, Valdemar, 2000, pp. 10-11).

⁴¹ Véase A. Ciria, “Introducción” a G. Flaubert, *op. cit.*, p. 10. En carta enviada a Louis Bouilhet, Flaubert expresa la idea central de su anhelado repertorio: “Este libro, introducido por un buen prefacio donde se indicaría que el trabajo se preparó con el propósito de vincular al público con la tradición, con el orden, con la convención general, y dispuesto de tal manera que el lector no termine de saber si uno se burla de él, o no, sería quizá una obra extraña y capaz de tener éxito, ya que asumiría una completa actualidad” (*ibid.*, pp. 7-8).

es identificar hasta qué punto estos lugares comunes tienen un significado profundo en la novela y se les puede interpretar más allá que como meras figuras de ornato, y hasta qué punto son sólo adorno, elementos indispensables obligados por una tradición censora, pero no influyentes en el nivel de sentido del texto.

La idea que considera el siglo XIX como un periodo alérgico a la retórica se ha repetido una buena cantidad de veces. Vale la pena matizarla. Es verdad que la retórica sufrió un enorme desprestigio durante el siglo XIX, a pesar de que muchos críticos la consideran presente en casi todos los ámbitos: en política, en literatura, en pintura,⁴² pero también es cierto que se había convertido en algo que ella misma no reconocía. Su naturaleza, objetivos y razón de ser se transmutaron hasta deformarse por completo, pues su nuevo carácter pragmático, que halla su origen en la separación de la prosa y la poesía, con la oratoria como género dominante, era por completo contrario a su historia y sus fines originales.⁴³ Abandonada en su sentido más puro y, en muchos casos, denominada preceptiva, la disciplina tuvo una buena cantidad de exponentes hispánicos en ese siglo, si bien permaneció al margen de cualquier impulso de renovación: hay una interesante cantidad de manuales, pero nula originalidad.⁴⁴ Un rasgo que caracteriza a la retórica decimonónica es su apoyatura en la estética. Los diversos manuales que se publicaron en la época se empeñaron en definir los rudimentos del discurso sustentados en “los principios formulados en la nueva ciencia de la belleza”.⁴⁵

La posibilidad de compartir, por medio de un tratado de preceptiva, los criterios de reconocimiento de lo bello y artístico provocó una suerte de “unificación transtemporal y transgrupal de los criterios humanos. De este modo se genera una ‘tradición’ en la cual pueden enraizarse

⁴² Véase A. Carballo Picazo, *op. cit.*, p. 55. Dice más, en España, por ejemplo, “el 98 termina con el estilo hinchado, los gerundios, los relativos, el párrafo vacilante y diluido. Retórica designa, de esta manera, lo superfluo, la hojarasca” (*idem*).

⁴³ Véase J. Entrambasaguas, *La llamada “preceptiva literaria” y su enseñanza en España*, vol. 1, Publicaciones del Instituto de Segunda Enseñanza de Castellón, 1933, *apud* A. Carballo Picazo, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁴ Véase A. Carballo Picazo, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ J. A. Hernández Guerrero y M. del C. García Tejera, *op. cit.*, p. 150.

producciones estéticas diversas”.⁴⁶ Se trata, señala Nicole Giron, de reafirmar la tradición en la que se inscribirán las obras literarias. La intención de las preceptivas no era describir un mapa literario existente, real, palpable, sino ofrecer un esquema ideal para elaborar una carta literaria inexistente todavía, virtual si se quiere, ejemplar en todo caso.

En México, la preocupación por hablar y escribir bien ha sido constante a lo largo de su historia. Si bien algunos escritores mexicanos dedicaron su tiempo a componer sus artes poéticas,⁴⁷ la influencia de ciertos retores, no mexicanos, sancionados, y sus preceptivas es, si no ostensible, sí comprobable. Dos manuales me parecen fundamentales al respecto: el *Arte de hablar en prosa y verso*, de Josef Gómez Hermosilla; y la *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, de Narciso Campillo.⁴⁸ Mi elección se basa en que sus obras tuvieron enorme influencia en el siglo XIX en México y ese peso lo demuestran sus múltiples ediciones,⁴⁹ aunque, como afirma Luis Mario Schneider:

Es imposible determinar exactamente [su] influencia [...] en México, pues su mismo carácter de vademécum, de ser un texto de consulta, de auxilio, se inscribe más en esta categoría de libro fantasma que se utiliza y jamás

⁴⁶ Nicole Giron, “A modo de posfacio. ¿Por qué interesarse en los preceptistas decimonónicos?”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 371.

⁴⁷ Pienso, por ejemplo, en Francisco Zarco y su *Arte poética* (1851) que, aunque parodia de las preceptivas normativas que privilegiaban la técnica por encima del genio, es, al final, un manual que resalta el genio pero reconoce el valor de la técnica heredada de los clásicos; en Ignacio Ramírez y sus *Lecciones de literatura* (1884), que hace un análisis fisiológico de la lengua para explicar después los mecanismos de la invención literaria, y en Rafael Delgado y sus *Lecciones de literatura* (1901), un libro de naturaleza didáctica que salió, precisamente, de las aulas veracruzanas donde Delgado impartió cátedra durante la mayor parte de su vida.

⁴⁸ No ignoro que la obra de Hugo Blair (*Lecciones sobre la retórica de las bellas letras*, publicada en México en 1834) desempeñó un papel central también en la reflexión sobre el hecho literario, pero puesto que las obras de Hermosilla y Campillo están escritas por retores españoles para los escritores de lengua española, prefiero referirme a ellos de manera exclusiva. Hay que añadir que Blair y Hermosilla representan dos posiciones contrarias en la retórica: al primero se le considera ilustrado; al segundo, puro (véase Jorge Ruedas de la Serna, “Prólogo” a J. Ruedas de la Serna [coord.], *op. cit.*, p. 12. Ruedas de la Serna se refiere también, ampliamente, al *Arte poética* de Zarco, en *op. cit.*, pp. 9-20). En este estudio es claro cómo Blair fue, sobre todo, influencia para los románticos y Hermosilla para los realistas. Ésta es otra razón más para mi elección.

⁴⁹ Trece, ambas, la de Hermosilla y la de Campillo.

se nombra. Que se conocía, que había aprovechamiento de él se afirma en las ediciones que existen en la Biblioteca Nacional, desde la primera de 1826 hasta la última de Buenos Aires de 1943.⁵⁰

Schneider, convencido del éxito de Hermosilla en México sabe que el fenómeno tiene consecuencias estéticas: “Es resultante de una conceptualidad del arte como producto inmóvil, tieso, fuera de todo espacio, de todo tiempo.”⁵¹ Para comprender de manera más clara los preceptos de Hermosilla a los que se refiere Schneider, habrá que extraer algunas ideas de su obra.

Para Hermosilla,⁵² el género novela alcanzó la perfección cuando hizo suyas moralidad y utilidad. Doctrina a la que no es ajeno, en el ámbito literario nacional, el ideario que Ignacio Manuel Altamirano impulsó como maestro intelectual de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX. En 1868, con sus *Revistas literarias*, Altamirano sostiene que la moral y la utilidad son los valores fundamentales de la novela. La novela, a decir suyo, es “el libro de las masas [...] quizá [...] no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se la da para el sacerdocio del

⁵⁰ Luis Mario Schneider, “Gómez Hermosilla o la retórica a destiempo”, en J. Ruedas de la Serna (coord.), *op. cit.*, p. 277. No está de más apuntar un texto de Gutiérrez Nájera titulado “La Academia Mexicana” en que cita de manera explícita, y en son de crítica, precisamente a Hermosilla: “La iniciativa, el entusiasmo, el impulso, parten siempre de las escuelas liberales. En las reaccionarias sólo se cultivan la imitación de los clásicos, la crítica al pormenor o menudeo, a semejanza de la crítica de Hermosilla” (en *La Libertad*, 29 de julio de 1884, año VII, núm. 169, p. 2, recogido en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 40).

⁵¹ L. M. Schneider, *art. cit.*, p. 277.

⁵² J. Gómez Hermosilla (1771-1837) publicó su *Arte de hablar en prosa y verso* en 1826. Hermosilla fue un humanista ortodoxo: estudió latinidad, retórica, teología, y fue profesor de teología, griego (tradujo la *Iliada* en 1831) y retórica. Estuvo exiliado en Francia algunos años (que dedicó a la docencia) y volvió para servir a Fernando VII como secretario de la Inspección General de Estudios y secretario real. Hasta su muerte, ocupó el cargo de secretario de la Academia Grecolatina de Madrid. El *Arte* de Hermosilla encontró sus bases en la razón, la imitación de la naturaleza (en lo que toca al principio generador del arte y sus fundamentos), el bueno gusto y la utilidad (véase Isabel M. Sonia Sardón Navarro, “Preceptiva neoclásica: el *Arte de hablar en prosa y verso* de Josef Gómez Hermosilla”, en Isabel Paraíso [coord.], *Retóricas y poéticas españolas [siglos XVI-XIX]: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Valladolid, Universidad, 2000, p. 173).

porvenir [...] El hecho es que la novela instruye y deleita a ese pobre pueblo que no tiene bibliotecas, y que aun teniéndolas, no poseería su clave”.⁵³ Convencido de que la novela tiene influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos, que difunde el amor a lo bello y ataca los vicios y defiende la moral, Altamirano se acerca, sin duda, al trasfondo ético y pragmático de los preceptores más consultados en esta segunda mitad del siglo XIX mexicano.

Instruir es, pues, la regla básica que debe observar el género; aunque no hay que ignorar que los sucesos narrados deben interesar “vivamente la atención” y mantenerla “despierta”.⁵⁴ A ello sigue la verosimilitud de lo narrado, la habilidad en la pintura de los caracteres, la unidad de la obra, el estilo elegante y el conocimiento de todos los elementos del arte de hablar, todos ellos constituyen el conjunto de preceptos que el autor está obligado a observar.⁵⁵ Hermosilla cree que la novela (que denomina, para los usos de su manual como “Historias ficticias”) es una verdadera lección de moral:

Por medio de ingeniosas ficciones se trata de inspirar amor a la virtud y horror al vicio, de disipar las ilusiones de las pasiones, y de corregir los defectos menos graves y aun las solas ridiculeces de los hombres; es necesario que *ante todas las cosas reine en ellas constantemente la moral más pura*, que sus autores no se permitan la menor liviandad, ni siembren máximas, que de cualquier modo puedan ser opuestas a las buenas costumbres, que no autoricen errores peligrosos en ningún género, y que, al contrario, procuren combatir las erradas opiniones de la multitud y las supersticiones populares.⁵⁶

Es imposible ignorar estas últimas afirmaciones de Hermosilla porque en ellas se halla el germen de la “topiquización” o, si se quiere, de la pro-

⁵³ “Revistas literarias de México [1821-1867]”, en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*, vol. 12: *Escritos de literatura y arte 1*, selección de José Luis Martínez, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 56.

⁵⁴ Véase J. Gómez Hermosilla y V. Salvá, *Arte de hablar en prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943, pp. 367-371 (en adelante cito por esta edición), donde expone estas ideas bajo el apartado, “Reglas de la historia ficticia”.

⁵⁵ Véase I. M. S. Sardón Navarro, art. cit., p. 168.

⁵⁶ J. Gómez Hermosilla y V. Salvá, *op. cit.*, p. 368.

liferación del lugar común (de que hablaré más adelante) en la novela realista con acentos naturalistas. Sin duda, se trata de una idea ilustrada que, por extraño que parezca, viene bien al positivismo.⁵⁷ Hermosilla sostiene que las reglas que gobiernan “el arte de hablar bien” deben acomodarse al objetivo ambicionado; y sabe que, por encima de cualquier intención, está la de provocar en el receptor un fin específico (subyace a su tesis la idea de la persuasión que hereda del primer texto considerado retórico). Es obligación del creador, por tanto, recoger y refundir las reglas que le sean útiles al componer obras literarias. He aquí la cadena de razonamientos en Hermosilla para armar su preceptiva: arte es “colección de reglas para hacer una cosa bien”; las reglas son “ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer, y lo que está obligado a evitar para que sus obras tengan toda la perfección posible”; de manera que su *Arte de hablar* es “una colección o serie de principios verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre, los cuales nos enseñan lo que debemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos”.⁵⁸ Estructura con orden y objetivo —ético— en la comunicación funda-

⁵⁷ Respecto a la historia del positivismo en México, recordemos que en 1867 Gabino Barreda pronunció en Guanajuato su famosa “Oración cívica” en la que expuso por primera vez la doctrina positiva, aludiendo de modo fundamental a las ideas de Augusto Comte. Más tarde, Juárez lo invitó a incorporarse a una comisión encargada de la reorganización educativa del país, pues las ideas propuestas en aquel discurso encajaban en la directriz de la lucha liberal. A los liberales entonces les convenía la sustitución de la religión católica por la positiva para separarse de un sistema colonial con el que discrepaban de forma rotunda y que seguía vigente en las ideas del partido conservador. Las máximas del positivismo eran orden y progreso, aunque “Gabino Barreda alteraría la divisa comtiana *Amor, Orden y Progreso*, o simplemente *Orden y Progreso*, diciendo ‘*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base, y el progreso como fin’. *Libertad* era la categoría con la que Barreda alteraba la divisa de Comte. En esta categoría expresaba Barreda el ideal liberal. La ideología de los liberales mexicanos quedaba recogida en la divisa adoptada por Barreda. En torno a este concepto habrían de enfrentarse liberales y positivistas” (Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 69).

⁵⁸ Véase, como ilustración, el “Plan general de esta obra” que Hermosilla ofrece al principio de su *Arte*, donde estas ideas aparecen aquí y allá (*op. cit.*, pp. 19-21). Los preceptistas decimonónicos sostenían, de manera general, que “para hacernos entender [era] suficiente [...] seguir las reglas de la gramática; para obrar en el ánimo del interlocutor e impulsarlo a actuar según nuestros deseos, [era] menester dominar la retórica” (Rubén Lozano Herrera, “Formar e informar con la retórica”, en J. Ruedas de la Serna [coord.], *op. cit.*, p. 308).

mentan estos principios. La literatura aquí es un sistema dispuesto a ser descrito, acotado, definido, determinado, condicionado.

La *Literatura preceptiva*, de Narciso Campillo y Correa,⁵⁹ no es muy diferente. Su texto agotó, según testimonio del autor, ocho ediciones (la primera de ellas está fechada en Madrid, en 1872), y fue, lo mismo que el de Hermosilla, manual escolar obligado en la época.⁶⁰ Una idea gobierna su texto: para Campillo, una obra literaria es “toda serie de pensamientos enlazada lógicamente, dirigida a un fin, y expresada por medio del lenguaje”,⁶¹ en esto no se aleja demasiado de Hermosilla, pero sí es, con mucho, más explícito en los objetivos: “Tres principales fines pueden proponerse las obras literarias: conmover y deleitar, investigar y enseñar verdades, dirigir la voluntad hacia al bien.”⁶² Como documento humano, el valor de la literatura y de su estudio es evidente para Campillo: “Nos pone a la vista en vasto panorama el espectáculo siempre instructivo de los intereses, pasiones, costumbres y creencias que han impreso a cada edad, fisonomía y sello distintivos indelebles.”⁶³ La moral, lo mismo que en Hermosilla, se funde con el arte literario: el filósofo busca —estima Campillo— y desentraña en su lectura vicios, virtudes, creencias, debilidades y preocupaciones de diversos pueblos y épocas.⁶⁴ En su preceptiva hay, pues, la idea de guía para escribir y leer con *buenos* fines, esto es fundamental. Pensar, ejecutar y leer bien están detrás, asimismo, de una escuela que, sobre todo en Hispanoamérica,

⁵⁹ N. Campillo (1838-1900), español, fue poeta y autor de varias obras didácticas, entre ellas una *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, que vio la luz en 1872 (cito por la edición puesta al día, con notas y adiciones de Alfredo Huerta García, México, Ediciones Botas, 1950). María Teresa Solórzano Ponce confirma esta idea: “La sexta edición publicada en México [...] data de 1895; después le han seguido una larga cadena de ediciones hasta contar trece de ellas, siendo la última de 1969. Así, la prolongada existencia de este texto abarca una centuria, tiempo en el que ha contribuido en la enseñanza y formación literaria” en México (M. T. Solórzano Ponce, “*Retórica y poética* o *Literatura preceptiva* de Narciso Campillo y Correa”, en J. Ruedas de la Serna [coord.], *op. cit.*, p. 324).

⁶⁰ Como se ve, se trata de un libro afortunado, pues en 1950 alcanzó los seis mil ejemplares en su segunda edición. Con estos datos es fácil adivinar su éxito.

⁶¹ N. Campillo, *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, edición puesta al día, con notas y adiciones de Antonio Huerta García, México, Botas, 1950, p. 11.

⁶² *Ibid.*, pp. 11-12. El lenguaje actúa aquí como instrumento de persuasión, sin duda.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ Véase *ibid.*, pp. 16-17.

encontró su acento en la educación: el realismo. Habrá que señalar, además, que la preceptiva de Campillo tuvo su centro en la idea de que la tradición europea era la única e indiscutible herencia estética del arte literario universal (la medida de lo bello y lo sublime); esta idea no impidió, sin embargo, su penetración en México, a pesar de los impulsos nacionalistas que determinaron la literatura en el momento.⁶⁵

No cabe duda de que los autores del periodo compartían la convicción plena de un arte con reglas, pues aun sus propias extravagancias, que señalaré durante este estudio, están acotadas, caben en las posibilidades permitidas por una norma que priva por encima de la inspiración. Aquí está, se dice, la ruptura entre la poética realista y la romántica, aunque esto sea demasiado tajante para la época. En realidad, ambos tipos de poética simpatizaban provocando una suerte de eclecticismo que permitió “un verdadero maridaje entre equilibrio y exceso, entre universalidad normativa y particularidad creativa, eclecticismo sostenido contra viento y marea”.⁶⁶ La conciencia de los escritores de la época de una forma modélica nutrida, para ese momento, por esta preceptiva inclinada más hacia la lección que hacia el placer, abona en el mismo sentido que el resto de los recursos literarios usados entonces: producir una obra que se inscribiera en un modelo específico, o que por lo menos cumpliera con determinados elementos para hacerlo. Sin embargo, insistir en que nuestros autores sólo desempeñaron el papel de reproductores de mo-

⁶⁵ “...habría que notar cómo una preceptiva literaria de trasfondo ilustrado, en la que se descalifica a lo americano, por ser una cultura ajena y diferente a la europea, transitó, sin sufrir obstáculo alguno, a través de dos fuertes movimientos de tendencia nacionalista: la etapa de la República Restaurada, a la caída del Imperio de Maximiliano, y el periodo posrevolucionario del presente siglo; circunstancia que contribuye, hasta cierto punto, a explicar la cultura de la sociedad mexicana, siempre inmersa en una doble corriente, en la que luchan los modelos culturales impuestos desde afuera y el anhelo perenne por encontrar las raíces naturales de la nación” (M. T. Solórzano Ponce, *op. cit.*, p. 325).

⁶⁶ Felipe González Alcázar, “Inspiración frente a normativa en los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX”, *Crítica Hispánica*, núm. 26, 2004, p. 72. El crítico concluye que este análisis de la preceptiva del siglo XIX permite vislumbrar dos momentos en apariencia contrarios: un deseo de equilibrio entre ambos acentos (normativa e inspiración) y un apego claro y casi obligado al modelo clásico: “Nos sitúa en la disposición al control equilibrante, pero también ante la perspectiva de la continuidad del paradigma clasicista, intrínseco a la producción de tratados de preceptiva retórico-poética” (p. 73). Es decir, una inclinación por las definiciones y un deseo de constitución de normas generales que permitan explicar el fenómeno literario, organizándolo y jerarquizándolo en todos sus niveles y elementos.

delos literarios sería negarles su capacidad inventiva, con todo lo que ella implica de subjetividad autoral,⁶⁷ de individualidad creativa. Sólo es posible identificar el tópico literario si se desbroza de lo específico y particular que tiene cada obra, y eso también se subrayará en su momento. Cuando me refiero al poder del autor, mucho de lo que éste implica está también en su derecho a elegir y procesar, de modo único, los recursos que constituyen el sistema literario al que pertenece.

Las preceptivas decimonónicas proponen la necesidad del arte reafirmando la noción de su provecho en la vida humana (los retores están convencidos de que el arte debe tener un destino social más allá del placer solo) y “construyen un espacio social de convergencia hacia la obtención de un bien colectivo [...] una práctica literaria optimizada”.⁶⁸ Detrás de estos manuales está, no podemos olvidarlo, un afán por el decreto de una tradición considerada suprema: la occidental, cuyas raíces en la antigüedad clásica la afirman y le permiten brindar autoridad y legitimidad a las creaciones futuras.⁶⁹ La receta parecía simple, pero los beneficios eran mayúsculos. Los escritores sólo necesitaban adaptar lo propio a las categorías propuestas por la preceptiva para que su arte dejara de pertenecer nada más a la periferia de Occidente.⁷⁰ Los fundamentos pragmáticos expuestos para su uso en la preceptiva, y la tónica de la época que permeaba en el imaginario colectivo, auxiliaban al que creaba, y al que leía, para interpretar, adornar, legitimar y crear una literatura que se adhería, por medio de la imitación y el diálogo intertextual, en el mejor de los casos, a una tradición de abolengo que le otorgaba, de forma natural, autoridad y valor estético. Ahí estaba, qué duda cabe, el origen del secreto apego a una trasnochada preceptiva ilustrada, en pleno final del siglo XIX.

⁶⁷ Mercedes Blanco se refiere a este peligro interpretativo cuando señala que “la noción de estrategia supone que consideremos las determinaciones socioculturales de la obra y que no ignoremos la espontaneidad del escritor, su subjetividad y su capacidad de movilizar la fecundidad inventiva del lenguaje” (M. Blanco, “Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura”, *Bulletin Hispanique*, núm. 1, 2004, p. 220).

⁶⁸ N. Giron, art. cit., pp. 370-371.

⁶⁹ Véase, *ibid.*, p. 371.

⁷⁰ Véase *ibid.*, p. 379.

EL REALISMO EN MÉXICO (1880-1910)

Como vimos en el apartado anterior, el lugar común, la frase hecha, el *slogan*, el cliché y la fórmula son algunas formas del tópico que se expresan desde lugares y personas específicas con fines diversos. El lugar común se genera en el texto a partir de una técnica literaria tan añeja “como el arte de novelar”,⁷¹ que en el caso del realismo con acento naturalista responde a una fórmula específica: la ampliación generalizadora, es decir, la ecuación que resume lo general en lo particular. El procedimiento, que obedece en principio a un afán moralizador muy cercano al costumbrismo, se puede enunciar de la siguiente manera: “Inicial digresión sobre una especie, clase social u oficio; paso de la especie al individuo, que no hace sino expresarla y definirla a título de ejemplo particularizador”.⁷² Este método fue usual, como he dicho, entre los escritores realistas, y aunque no fue exclusivo en ellos, es verdad que constituyó una de las principales características de su escuela. Tuvo muchas otras, y en este apartado intentaré explorarlas.

En México, la novela denominada realista tuvo su apogeo entre 1880 y 1910.⁷³ Los críticos están de acuerdo en señalar que los mejores representantes del realismo en México aparecieron justo durante el porfiriato.⁷⁴ En los años que siguieron a 1867 aumentó la aceptación de las corrientes realistas en México (aunque no el ejercicio declarado de la escuela).⁷⁵ Para 1880, en Francia, donde tuvo origen el realismo, cumplía treinta años; en España, veinte, y para 1886 el escritor realista mexicano

⁷¹ M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad, 1955, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷³ Ya he dicho antes que creo que la poética realista alcanza a abarcar algunos años más allá de 1900, acaso llegue a 1911.

⁷⁴ Periodo que va de 1877 a 1910, en el que Porfirio Díaz gobernó, con una interrupción de cuatro años al principio de su mandato, cuando el régimen quedó a cargo de un incondicional suyo, Manuel González, y al que siguió su primera reelección, en 1884. Díaz gozó de siete reelecciones: 1884, 1888 (en 1890 se promulgó un artículo que permitió la reelección indefinida del gobernante), 1892, 1896, 1900, 1904 (a partir de este año el periodo de desempeño del cargo cambió de cuatro a seis años) y 1910 (Díaz renunció a esta última en 1911).

⁷⁵ John S. Brushwood, “La novela mexicana frente al porfirismo”, *Historia Mexicana*, núm. 8, 1958, p. 373. El crítico se pregunta si el ingrediente esencial del realismo, la crítica social, emergió en los escritores de la época. Sobre este tema, total, volveré en los capítulos de análisis.

podía contemplar la evolución total del estilo francés y “los ejemplos más importantes de las variantes que se produjeron en España”.⁷⁶ Ante esta perspectiva privilegiada, los escritores leyeron y trataron de asimilar en su composición las varias escuelas coexistentes, buscando darles orden, estructura y sentido en sus obras.

La emergencia de un estilo literario tiene su origen en una evolución interna que promueve la importación de las formas culturales y su modificación para adaptarse a determinadas circunstancias de tiempo y lugar.⁷⁷ No es raro entonces que la novela realista en México mantuviera un tono moralizante y diera énfasis a las costumbres locales. En Hispanoamérica, no existen los cortes quirúrgicos entre las diversas corrientes literarias. Carmen Ramos hace notar que en el entorno no sólo convivían diferentes corrientes literarias (realismo, naturalismo, costumbrismo, romanticismo y modernismo), sino también variadas estructuras económicas (la hacienda y formas capitalistas de explotación, por ejemplo);⁷⁸ no es extraña entonces esta caracterización difusa de las escuelas literarias de la época. En realidad, la naturaleza casi amorfa del realismo no es más que el reflejo del contexto social; el caso del naturalismo es interesante en este sentido. Con Zola, el realismo avanza un grado más, pero no es, en rigor, un nuevo estilo que reacciona frente al inmediato anterior. Por mi parte, estoy convencida de que el naturalismo es un nuevo modo, muy agudo, de escribir el realismo;⁷⁹ es la “intensificación

⁷⁶ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, p. 22.

⁷⁷ Véase Carmen Ramos, *Historia y literatura. Encuentros y relaciones en el México porfiriano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, s.a., p. 15.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ José Miguel Oviedo no duda en afirmar, en abono de esta idea, que ambos términos no son contradictorios: “El naturalismo es más bien un realismo, mejor dicho, una variante o radicalización del mismo, no su negación” (J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 1997, p. 138). Oviedo cree que la importancia del naturalismo radica en una actitud más enérgica frente al Romanticismo, pues extingue “la idealización romántica en el retrato del contorno social e histórico (aunque no siempre en el de los personajes) y [...] reclam[a] la atención de los autores y lectores hacia la experiencia concreta de la vida social, no en las fantasías desorbitadas del yo” (*ibid.*, p. 139). Este apunte es de gran utilidad al establecer límites (siempre discutibles y complejos, soy consciente) al periodo realista. No hay duda de que la mixtura de corrientes tuvo, sin embargo, momentos claros de rechazo entre ellas, y ahí vislumbro particularidades que me ayudan al análisis.

del realismo” y no un estilo nuevo opuesto al anterior,⁸⁰ que pone el acento en los ángulos menos favorecidos de la sociedad. Importa subrayar que esta característica última es, para muchos críticos, básica para el periodo realista;⁸¹ es un rasgo que constituye la verdadera renovación que los escritores realistas introdujeron a la novelística de fin de siglo; todavía más, el paso de lo individual a lo colectivo marcó la auténtica fisura entre romanticismo y realismo. Los temas que le interesaron al realismo son muy específicos: el dinero, el espacio urbano, el amor, las costumbres sociales y el determinismo con todo lo que ellos implican: la modernidad,⁸² la miseria, el adulterio, la prostitución, la degradación moral, la enfermedad, el materialismo, etcétera.

El placer del lector al percibir en el mundo descrito rasgos del mundo real “viene acompañado necesariamente de ese otro disfrute que procura el extrañamiento”.⁸³ No obstante, había una confianza ciega en el poder de la *representación literaria* de la realidad circundante; se creía fielmente “en la capacidad *mimética* que el texto [tenía], no sólo

⁸⁰ Véase, Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 28.

⁸¹ Para un desarrollo extenso de estas ideas, consúltense Erich Auerbach, *Mimesis. La realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 479; y J. M. Oviedo, *op. cit.*, pp. 140-141. Jean Franco sostiene asimismo esta idea: una distinción clara entre las novelas románticas y las realistas es que el realismo representó “versiones ‘degradadas’ del ideal” (J. Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 102). Franco sostiene que las fuerzas que priman en la novela realista son de naturaleza social y están siempre corrompidas.

⁸² Vale la pena anotar que, como afirma J. Franco, la producción de novelas realistas y naturalistas se concentró justamente en Buenos Aires y México debido a que fue en estas grandes ciudades donde los escritores se preocuparon en serio por el cambio y la tradición porque era allí “donde se estaba produciendo un proceso más rápido de modernización y donde se era más consciente de su propio progreso” (J. Franco, *op. cit.*, p. 104).

⁸³ *Ibid.*, p. 89. Si seguimos a Ortega y Gasset, diremos que el lector se aleja de la realidad desde el acto mismo de leer, “de la misma forma en que el acto de escribir levantó un muro entre el escritor y el mundo” (*apud* María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 89). John W. Kronik suscribe esta posición cuando afirma: “Se da la tentación de preguntar si quizás el verdadero placer del texto realista resida no tanto en su creación de grandes personajes y de mundos humanos verosímiles como en sus momentos de anulación del mimetismo” (J. W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan Lissourgues [ed.], *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 53).

de sugerirla, sino de confundirse con ella y dar una sensación total de verosimilitud [...] Lo *común*, lo *ordinario*, lo *reconocible* son los nuevos valores de la literatura”.⁸⁴ Y es justo en lo *común* donde el tópico, en la advocación que me interesa, afianza su prestigio. La idea que subyace a esta ambición de referencialidad es que entre autor y lector se establece una correspondencia plena;⁸⁵ en el fondo, el anhelo del escritor era ordenar el mundo, hacerlo abarcable, apropiarse de él “mediante un complicado proceso de interiorización y de ‘domesticación’, de la realidad exterior”.⁸⁶ Así, el realista no sólo imita, sobre todo, crea, por contradictorio que parezca,⁸⁷ crea un universo y le otorga un orden. En la obra literaria, pues, el autor es el organizador supremo, el creador de una estructura que sólo responde a sí misma.

Los estilos que conviven a un tiempo en la escritura realista le otorgan una naturaleza particular —esto es, más costumbrista o más romántica o más naturalista— que la hace menos radical y más compleja. Sin embargo, esta coexistencia de periodos y escuelas en la literatura realista mexicana —coexistencia concebida como inusual, pero en todo caso endémica de la literatura hispanoamericana del periodo— revela también un modo de lectura que, con algunos otros críticos, creo que no le ha hecho justicia, no la ha comprendido del todo. La raíz de la cuestión está, de acuerdo con Manuel Prendes, en que se le ha estudiado a partir de patrones donde periodos y escuelas se conciben puros, limitados y definidos, lecturas ordenadas por el canon europeo. Y no es que en estos modelos no existieran rastros de unos y otras a un tiempo en diversas obras, pero sí había conciencia de clara incompatibilidad entre algunas de ellas. Así, para entender la particularidad de esta literatura es preciso notar, ante todo, el “carácter subsidiario de la cultura hispanoamericana con respecto a la civilización europea (la de España

⁸⁴ J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁵ Véase *idem*.

⁸⁶ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷ J. W. Kronik explica: “en la retórica del realismo no sólo es fundamental la mimesis sino también la *poiesis*, no sólo la imitación sino también la creación. No es la naturaleza sino el autor quien ordena los elementos del mundo novelesco” (J. W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan Lissourgues [ed.], *op. cit.*, p. 55).

hasta la Independencia y, durante el XIX, la francesa principalmente)”⁸⁸ y aceptar que la convivencia de obras provenientes de diversas tendencias literarias es muy marcada en las letras hispanoamericanas.⁸⁹ Detrás de este fenómeno hay un proceso de integración que niega la noción de caos y afirma la voluntad consciente de apropiación de una tradición valiosa.⁹⁰ Cada autor y cada novela (de un mismo autor) recibe y procesa de diversas maneras las posibles influencias que le ofrece su entorno. Así, por ejemplo, habrá novelas realistas con acentos románticos más acusados y otras con tendencias críticas al romanticismo, paródicas incluso;⁹¹ algunas más cercanas al naturalismo por el tratamiento de los temas o la elección de ellos, o al modernismo por un uso particular del lenguaje en el texto.⁹²

⁸⁸ José Manuel Prendes, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 97-98.

⁸⁹ E incluso de “rasgos de procedencia muy diversa en las páginas de una misma obra” (*idem*).

⁹⁰ Sobre este particular, Prendes acude a Federico de Onís para ilustrar sus afirmaciones; creo que vale la pena reproducir aquí, de modo directo, algunas ideas de Onís al respecto. Sostiene que en la literatura hispanoamericana coexistieron tendencias literarias que en Europa fueron fases sucesivas incompatibles unas con otras: “El escritor americano, al afirmar y realizar algo nuevo, no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado” (F. de Onís, “Sobre el concepto de modernismo”, en Cedmil Goic [ed.], *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 72).

⁹¹ “El Romanticismo puede estar presente en una obra realista, sea como una técnica asimilada, sea como un tema para criticarlo, sea como caricatura por medio de la cual se parodia tanto el tema como la técnica” (Biruté Ciplijauskaitė, “El Romanticismo como hipotexto en el realismo”, en Yvan Lissourgues [ed.], *op. cit.*, p. 91).

⁹² Para Fernando Alegría, por ejemplo, la novela realista tiene diferentes caras: la novela sentimental, el realismo romántico, la novela histórica, el realismo regionalista y el realismo naturalista, más cercano a lo que nosotros entendemos por simple realismo (F. Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, pp. 41-111). Para Alegría, los escritores devotos de esta corriente advirtieron, lo mismo que hizo Zola, que “al combatir la prostitución y defender los derechos de la familia obrera, así como al constatar la decadencia de la burguesía, no imitaban una escuela literaria francesa, sino que tomaban parte de una crisis que les comprometía directamente y que no podía dejar de influir en el rumbo de su obra creadora” (*ibid.*, p. 111). Importa señalar que para Alegría, Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas y Federico Gamboa forman parte de esta corriente; Rafael Delgado lo hace de la que él denomina novela sentimental —más costumbrista, con tendencia a una construcción artística del paisaje— y no queda muy bien parado tras su examen (*ibid.*, pp. 46-51).

En cuanto a los orígenes, el realismo se alimenta de dos fuentes: la mexicana y la española, cuyo acento está en mostrar la vida cotidiana desde su cara más débil; y la francesa, cuyo afán de objetividad los obligaba a descubrir orígenes y consecuencias de los hechos exhibidos en sus textos⁹³ (respecto a la novela romántica, comparte un antepasado común: el costumbrismo).⁹⁴ Aunque estas definiciones me son útiles, pues me permiten dibujar el mapa literario en el que se escribieron las obras que analizaré, hay que matizarlas.

Muchos son los críticos que han intentado ceñir la escuela literaria realista en características descritas con claridad. Joaquina Navarro, por ejemplo, determina el realismo en doce puntos fundamentales, no todos necesariamente presentes en cada una de las novelas del periodo. Repasemos su propuesta. De la labor del novelista afirma que deberá mostrar hasta donde le sea posible los sucesos comunes de la existencia humana; el amor no ocupará el lugar principal; nada se resistirá a la necesidad, o a la pasión, por el dinero y el interés por él bastará para explicar situaciones, sin obligación de poner en juego las emociones; las observaciones y su funcionamiento, elaboradas desde un punto de vista materialista, se dirigirán a todo aquello que es tangible o comprobable de forma fácil; se harán analogías entre sociedad y naturaleza, se estudiarán todas las especies sociales; los personajes elegidos serán los tipos (modelos) de una especie y valdrán para representar a los individuos de esa especie; el novelista determinará las leyes que rigen la sociedad y hará crítica de las instituciones, gobiernos y clases dirigentes; al final de la novela deberán deducirse importantes conclusiones; se dará importancia a la documentación científica de los hechos; se dará preponderancia a la veracidad documental sobre la moral cuando esta última sea obstáculo para presentar aquélla; la novela realista buscará una verdad más *eficaz* como documento: escogerá *casos* sobresalientes y abandonará la observación de la existencia mediocre. Los realistas que escribieron en español tuvieron, a juicio de la estudiosa, algunos rasgos propios. En principio, gran propensión al regionalismo; un rechazo importante al

⁹³ Véase J. S. Brushwood, art. cit., pp. 373-374.

⁹⁴ J. Franco, *op. cit.*, p. 102.

materialismo como modo de análisis y una vocación por la moralidad que los obligó a rechazar el trato de determinados temas.⁹⁵

Por su parte, Cedomil Goic identifica como rasgos de la generación de 1867 algunas características que podemos identificar en los autores que estudiaremos en este trabajo, aunque él no los incluya en este grupo. Dice, por ejemplo, que se trata de obras producto de la observación inmediata y la elaboración documental, que la interioridad de los personajes se representa bien mediante el diálogo, que hay una clara desidealización de la mujer, que se produce un desplazamiento de lo mítico y fantástico en favor de lo real y lo verdadero, que los personajes de estas obras están dominados por contradicciones y creencias engañosas, movidos por prejuicios o aspiraciones y sometidos a las condiciones de clase u origen y a las limitaciones que la sociedad impone a sus destinos, que estas novelas representan un mundo deformado por valores aparentes y lleno de referencias deformadoras de lo nacional.⁹⁶ Cuando se acerca al naturalismo, el asunto se complica porque muchas características pueden parecer contrarias a las que ha ofrecido antes y otras simplemente no aparecen en los novelistas mexicanos que él considera naturalistas. En estas novelas encuentra científicismo en la visión de la realidad y con ello una evidente superioridad del narrador sobre la ignorancia de los que forman el mundo que narra (y un deseo de hallar en la ciencia el fundamento de la seguridad y la felicidad del hombre, con un sentido moral), la aceptación de que la literatura tiene una función extraliteraria (como la tuvo en el romanticismo), la incorporación del llamado cuarto estado a la representación de la realidad, es decir, la aparición de los estratos populares como protagónicos (no sólo dibujados

⁹⁵ Navarro opina que la raíz española se contrapuso al natural objetivo y racional francés: “Hay que añadir un punto importante [...] la antigua tradición de gusto por el realismo que tiene la literatura española y las diferencias profundas que hay en su actitud frente a la tradición racionalista que muestra el realismo en Francia” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 31).

⁹⁶ Véase Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972, pp. 85-88. Goic concluye su descripción de este modo: “En fin, se representará un mundo activado por engaños y desengaños, donde los acontecimientos nos conducen del parecer al ser de verdad” (*ibid.*, p. 88). En esta generación, en la que cabrían sin problema los autores elegidos para nuestro trabajo, Goic sólo incluye a Ignacio Manuel Altamirano.

de modo cómico o pintoresco), y la representación de las dimensiones patológicas, morbosas o repugnantes de la realidad.⁹⁷

Los demás críticos señalan más o menos lo mismo, aunque algunos añaden observaciones provechosas. Así, se dice por ejemplo que el naturalismo es el arte de la oposición porque simboliza una reacción contra el fracaso de la revolución, representada por rasgos morales antirrománticos;⁹⁸ que uno de los temas nuevos de la generación de 1860-1880 (considerada como segunda generación romántica) es la emoción del hogar, recuperado después del destierro o de las guerras civiles.⁹⁹ Rasgos como determinismo, didactismo, materialismo, sentimentalismo, y también aquellos más cercanos al realismo como el desarrollo lineal de las acciones, descripciones prolijas y narradores de carácter omnisciente no siempre objetivos —o mejor, intrusivos al punto de la asfixia—, son características señaladas y específicas que ayudan a dibujar con claridad la literatura del periodo.¹⁰⁰ El verismo léxico y gramatical llevó al naturalismo a lograr que el americanismo y el coloquialismo

⁹⁷ Véase *ibid.*, pp. 105-111. En el naturalismo, Goic identifica tres generaciones que representan tres modos diferentes de hacer literatura: el criollismo, el modernismo y el mundonovismo (véase, pp. 109-111). En el criollismo ubica a López Portillo, Delgado y Rabasa; a Gamboa lo coloca en la corriente del modernismo, al lado de Mariano Azuela y Heriberto Frías. En realidad, me parece, las distinciones que hace entre una corriente y otra son poco claras y ninguna de carácter exclusivo respecto a los autores que estudiamos como para justificar su inclusión. Creo, como dije arriba, que las características generales que ofrece antes trazan mejor el semblante de las novelas del periodo, incluidas las mexicanas.

⁹⁸ Darío Villanueva, Gonzalo Sobejano e Yvan Lissourgues, “Realismo literario y naturalismo español”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5/1: *Romanticismo y realismo. Primer suplemento*, coordinado por I. M. Zavala, Barcelona, Crítica / Grijalbo Mondadori, 1994, p. 268. Los rasgos morales antirrománticos son “renuncia a la fuga respecto de la realidad, exigencia de exactitud en la descripción de los hechos, impersonalidad como garantía de la objetividad y de la solidaridad social, activismo encauzado a modificar el mundo, atenuamiento al presente, comprensión creciente del pueblo trabajador como víctima de la explotación de una burguesía entronizada” (*idem*).

⁹⁹ La correspondencia entre la obra de Rabasa y este nuevo tema en la novela es impecable (véase Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura latinoamericana*, vol. 1: *La Colonia. Cien años de República*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 289). A Federico Gamboa lo inserta en la generación de 1880-1895, realista con toques importantes de naturalismo, y lo considera autor de novelas “modernas”. Veremos adelante que matizo esta afirmación.

¹⁰⁰ Manuel Prendes (*op. cit.*), con referencia a la novela naturalista, se ocupa en estimar algunas de estas características que me serán útiles en el análisis que propongo; el valor de este ensayo es que demuestra sus afirmaciones con un *corpus* extenso.

alcanzaran dignidad literaria (es claro el deleite por reproducir formas orales del habla de la calle). Más allá, el afán documental, la audacia en los temas, la tendencia simbolista,¹⁰¹ el pesimismo y la eficacia de la aspiración referencial conforman, entre muchas, las características de un singular naturalismo hispanoamericano.¹⁰² Éstos son sólo algunos ejemplos paradigmáticos de los teóricos del realismo hispánico, pero de los que he extraído una buena cantidad de información para armar un perfil menos borroso del realismo mexicano. De cualquier manera, las idiosincrasias de la novela realista en México son todavía difusas y creo que la mayor parte de los principios enunciados por los estudiosos no se cumplen, en rigor, en las obras del periodo en nuestro país. Conviene señalar que con el estudio de estos principios corro el riesgo de ceñir la literatura de un momento específico a una suma inflexible de normas para ubicarla en una escuela literaria determinada, como si se tratara de una propuesta estética inmutable.

Si bien la crítica en los textos, en lo que se refiere al naturalismo mexicano, fue explícita y directa en boca de los narradores intrusivos, la tesis de Zola se sostuvo sobre todo en la voluntad por evidenciar la realidad, secreta para muchos, como respuesta a un deseo de sugerir una crítica (implícita) a las enfermedades sociales¹⁰³ (el carácter testimonial

¹⁰¹ Respecto al simbolismo, me detengo. Empiezo por la noción de ‘símbolo’, que es “una asociación inconsciente entre un objeto o concepto real y otro objeto imaginario, sin que medie entre ellos ninguna semejanza natural que sea perceptible por la razón” (José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana. [Introducción, crítica y antología]*, Madrid, Alianza, 1998, p. 35 *apud* M. Prendes, *op. cit.*, p. 283) y que los autores del periodo otorgaron a los mitos y las “realidades históricas” un sentido específico en sus obras que llegaron, incluso, a compartir con otros autores como parte de un sistema. Lo mismo que el lugar común, los símbolos (en este caso, modernistas en su mayoría) tenían un grado de accesibilidad mayor y esto se debía a que “se impuso entonces la utilización general de un repertorio de figuras que con variantes, añadimientos y restas se da de alta en casi todos los poetas de nuestro modernismo. Esta comunidad de sistema se deriva de coincidencia en ideologías y se refleja en la utilización de análogos recursos estilísticos” (Germán Gullón, “Simbolismo y modernismo”, en José Olivio Jiménez [ed.], *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p. 23). Me interesa señalar esta característica del realismo-naturalismo en particular porque, aunque es diversa la función que símbolo y lugar común desempeñan en el texto, el método de su establecimiento en un sistema de textos es muy similar y me será de utilidad.

¹⁰² *Op. cit.*, *passim*.

¹⁰³ Para ilustrar este tema, véase, Émile Zola, “La fórmula crítica aplicada a la novela”, en E. Zola, *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, se-

de la novela realista lleva consigo un modo de percepción de la realidad que la aleja de la objetividad).¹⁰⁴ El deseo de reflejar la realidad se conjugó con la potencialidad de la novela realista de ofrecerlo; fue un intento plausible (e imposible), pero un intento al fin, “condicionado, claro está, por una ideología”.¹⁰⁵ Me detengo a reflexionar aquí respecto a la correspondencia, prácticamente inexistente, entre las declaraciones del autor real acerca de su intencionalidad y las del autor implícito.¹⁰⁶ Concuero con Sabine Schlickers en que en el caso de Zola estas discrepancias entre teoría y práctica novelística “podrían ser la causa de malentendidos por parte de sus seguidores y adversarios (hispanoamericanos y europeos)”.¹⁰⁷ Es decir, no hay por necesidad una identificación absoluta entre una y otra, como tampoco la puede haber entre el modelo y la apropiación de ese modelo.¹⁰⁸ De esta idea parto para establecer mi posición con respecto a la ubicación de los escritores que estudiaré en este trabajo. Aunque no pretendo zanjar la cuestión de si hubo o no novelas naturalistas o autores naturalistas en México, porque no es el propósito de mi trabajo, sí justifico mi decisión de calificarlos como *simplemente realistas* durante mi análisis.

Si bien Gabriela Nouzeilles,¹⁰⁹ Manuel Prendes y Sabine Schlickers reviven con sus trabajos esta vieja polémica, la imposibilidad de delimitación entre una escuela y otra en las obras del periodo, e incluso en una misma novela o en la producción de un solo autor, aleja la posibilidad,

lección, introducción y notas de L. Bonet, traducción de J. Fuster, Barcelona, Península, 2002, pp. 255-261. C. Ramos afirma que la novela realista está “más preocupada por la descripción del ser de la sociedad antes que de establecer el deber ser de la misma [...] frecuentemente está cargada de un cierto contenido de objetividad” (C. Ramos, *op. cit.*, p. 5).

¹⁰⁴ Véase *idem*.

¹⁰⁵ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁶ Véase Sabine Schlickers, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2003, p. 16.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ S. Schlickers trata sólo la novela naturalista hispanoamericana, pero explica bien un fenómeno que, me parece, se reproduce en la novela realista: “A nivel de la poética, la novela naturalista pretende correlacionar las dos esferas de la modernidad, superar la experiencia de fragmentación y compensar la contingencia de la historia. Mas a nivel de la concreción textual, los novelistas fracasaron en este afán, como demuestran las contradicciones intraficcionesales” que Schlickers reconstruye (*ibid.*, p. 377).

¹⁰⁹ Véase Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

si no la cancela, de identificar los textos con exclusividad y sin margen de error, en una corriente o en otra para su análisis. Las propuestas de estos críticos son, desde luego, serias, documentadas y razonadas, y responden, más que a una simple coincidencia, a un fenómeno explicable. El estado de la investigación en torno a la novela naturalista sufría males graves: un *corpus* sin organización, poco leído; un modelo difuso y contradictorio; una apropiación, apenas considerada, del modelo, y un examen insuficiente de la recepción por parte de los contemporáneos. Algunas de las características apuntadas por los críticos son debatibles en lo que toca, en particular, al caso mexicano. El carácter científico que primó en la novelística argentina, por ejemplo, es casi inexistente en la literatura mexicana del periodo. La moralidad, la idealización de la mujer, la imagen de la provincia como una arcadia (rasgo romántico que comparte a veces con el modernismo), entre otras características muy claras del realismo mexicano, complican su definición y la hacen muy cuestionable.¹¹⁰ El eclecticismo de la literatura mexicana y la huella del romanticismo en el periodo son, por sí solos, suficiente evidencia para evitar las caracterizaciones absolutas y exclusivas. Todavía más, la opinión de los escritores del periodo respecto al método naturalista y las objeciones que a él hicieron justifican mi duda; aunque son justamente ellas el rastro de apropiación que auxilia a Schlickers, por ejemplo, para determinar el naturalismo hispanoamericano.¹¹¹

¹¹⁰ Para Manuel Pedro González, “el concepto experimental de la novela naturalista exigía el empleo de materiales humanos de ínfima calidad —degenerados, prostitutas, anormales, inadaptados, ladrones, etc.— y un ambiente en oposición franca con la moral y la hipocresía de la sociedad católica y burguesa del mundo hispano” (M. P. González, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951, pp. 71-72), lo que provocó, a su juicio, la nula aparición de una novela naturalista fiel a la teoría.

¹¹¹ El estudio de S. Schlickers quiere salvar la deficiencia en la crítica de nuestras letras de un estudio que considerara la novela naturalista hispanoamericana en su conjunto. La investigadora procede, además, de modo contrario a como lo hicieron sus antecesores: no reconstruye las huellas distintivas del naturalismo francés “con el fin de hacer patentes las marcas del naturalismo hispanoamericano, error de procedimiento en el cual cayó la mayoría de la investigación, puesto que llega siempre al resultado de que el naturalismo hispanoamericano es muy inferior o que ni siquiera había existido. Se trata, por el contrario, de reconstruir las marcas distintivas del naturalismo hispanoamericano y analizar sus distintas concreciones novelísticas sobre el trasfondo de la recepción del naturalismo francés en Hispanoamérica” (S. Schlickers, *op. cit.*, p. 57). Desde esta perspectiva es prácticamente imposible negar la existencia del naturalismo en

Los escritores mexicanos debatieron al respecto en el momento. Es curioso observar que las objeciones que opusieron al realismo naturalista fueron muy similares a las que más tarde enfrentaron al decadentismo. John S. Brushwood se detiene a leer lo que estos escritores entendieron por realismo y naturalismo y su revisión, me parece, ofrece ideas esclarecedoras sobre el tema. Gracias a esta lectura, el crítico establece cuatro excepciones que, según él, los mexicanos aplicaron al nuevo método: “1) los límites de la realidad; 2) el buen gusto; 3) el desarrollo narrativo, 4) el propósito didáctico”.¹¹² Debajo de estas objeciones yace la necesidad de representar el lado espiritual del ser humano, la obligatoriedad del escritor de evitar al lector escenas ofensivas —posición con la que establecían una idea estética común—, la idea de que la estructura de la novela debía mantener la atención del lector —observando no un ritmo e intensidad inalterados, sino un clímax y un desenlace atractivos—, y un propósito didáctico —definitorio de la narrativa mexicana desde el romanticismo—.¹¹³ Estos rasgos dibujan con mayor claridad el realismo mexicano con un grado, cosmético en el caso de México, de naturalismo, y me ayudan a apuntalar mi posición. Para este trabajo, pues, propongo que realismo y naturalismo son una misma cosa, y su distinción estará solamente en el acento en ciertos temas o en un tratamiento singular de unos u otros motivos. Los escritores naturalistas son, de cualquier modo, realistas por necesidad.¹¹⁴

El tópicos y la escuela realista naturalista (como la llama Brushwood) tuvieron una relación estrecha. Es posible decir que el naturalismo le

México. Insisto en señalar que el naturalismo en México se dio, además, dentro de un marco fuertemente realista; la recepción fundamenta mi dicho.

¹¹² John S. Brushwood, “Lo que los mexicanos entienden por realismo y naturalismo”, en J. S. Brushwood, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 64.

¹¹³ Véase *ibid.*, pp. 64-66. Los novelistas de la época “deseaban otorgarle la primacía del arte a la novela [pero] esperaban que ésta funcionara como algo más que una creación puramente artística” (p. 66), en consonancia con el ideario altamiranista y los principios que rigieron las preceptivas consultadas en la época.

¹¹⁴ Creo que lo que Ralph E. Warner sostuvo hace más de cincuenta años sigue vigente ahora: “No existe ninguna novela realista mexicana que no tenga resabios del movimiento anterior. El comienzo del realismo tiene que buscarse en las novelas en las que la tendencia realista es la dominante, no la única” (R. E. Warner, *Historia de la novela mexicana del siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953, p. 91).

dio un valor que no tenía y pudo, incluso, “destopiquizar” la existencia al mostrarnos que lo normal y lo excepcional en sus textos eran un todo cotidiano: lo trágico y lo trivial se hicieron costumbre.¹¹⁵ Al naturalismo le atrajo más el dato concreto, lo particular, pues aun cuando buscaba la “apoyatura generalizante”, su intención era crear seres humanos con toda legitimidad; los naturalistas hicieron alusión a gestos y costumbres condicionadas por el sexo, pero sobre todo por el oficio, la profesión y la clase social.¹¹⁶ El escritor basaba su construcción en la observación personal a la que aunaba, a pesar suyo, sus naturales prejuicios. De más está decir que el abuso del lugar común condujo, en muchos casos, a una literatura mecanizada y superficial.¹¹⁷

Por un paradójico principio que rige la fórmula del lugar común, la novela realista mexicana adquirió, con él, certificado de autenticidad;¹¹⁸ no olvidemos la premisa de Curtius: el tópico puede representar un buen punto de partida y es, quiérase o no, un principio inventivo. Además, sugiere posibilidades, es un instrumento maleable y sus referentes compartidos lo hacen accesible al lector y muy eficiente en su labor comunicadora. El uso de un lugar común puede ayudar a realzar la naturaleza literaria de un texto, haciendo hincapié en la conciencia artística del autor y en sus capacidades técnicas.¹¹⁹ Así, el uso de lugares comunes “no siempre debe verse como una enunciación convencional o como formas estereotipadas carentes de sentido y por completo superfluas, sino [...] dotadas de eficaz funcionalidad”; se trata de fórmulas vacías, aunque susceptibles de ser revitalizadas.¹²⁰

La idea de representar la realidad obligó al realismo a expresarse en términos que resultaran comunes a sus lectores. La verdad de su representación tenía que hallar su fundamento en lo común de su modo de expresión. De la misma manera que el lector reconocía en otros elementos literarios la realidad que lo rodeaba, así identificó en la forma de

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Véase M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista...*, p. 33.

¹¹⁷ M. Baquero Goyanes opina, sin embargo, que es lástima que “en tal empresa los naturalistas pusieron excesivo artificio y énfasis, quedando entonces patentes el ademán teatralizado, la retórica y el tópico” (*ibid.*, pp. 39-40).

¹¹⁸ Véase, *ibid.*, p. 40.

¹¹⁹ Véase J. M. Viña Liste, art. cit., p. 220.

¹²⁰ *Idem.* También A. Marchese y J. Forradellas, *op. cit.*, s.v. “topos”.

expresión del texto una comunicación con contenidos familiares que lo hicieron verosímil, pero no sólo eso. Con el uso del tópico se adhería a una tradición con la que procuraba otorgar valor a su obra. Habrá que decir, sin embargo, que esta tradición es algo difusa también. La idea era adherirse a la sanción de Occidente y de su literatura, pero también autoafirmarse por medio de elementos con fuerte carga simbólica que expresaran una identidad en construcción, o por lo menos poco clara. De este modo, las nociones de apego a una tradición que sostuvo, sobre todo, Altamirano —y que siguieron la mayor parte de los escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX—, relacionadas éstas con la expresión de la identidad nacional mexicana,¹²¹ se pueden calificar como *tradiciones inventadas* en el sentido en el que “establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales [...] tiene como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento”.¹²² Así, al análisis añado un elemento más: que el lugar común nacido de este impulso nacionalista pertenece, también, a una tradición inventada y se constituye, por ello, en un símbolo estereotipado con disfraz de auténtico y antiguo, sin orígenes históricos claros pero, paradójicamente, de larga vida en el ideario nacional ya no de naturaleza sólo literaria, y con una clara función afirmativa.¹²³

¹²¹ Altamirano dice al respecto: “En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa [...] La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación” (“Revistas literarias de México [1821-1867]”, en I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 36).

¹²² Eric Hobsbawm, “Introducción” a Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, traducción de Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002, p. 16.

¹²³ E. Hobsbawm reviste al estudio de las tradiciones inventadas de una enorme importancia: “No debemos dejarnos confundir por una paradoja curiosa pero comprensible: las naciones modernas y todo lo que las rodea reclama generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan ‘naturales’ que no necesiten más definición que la propia afirmación [...] Y justamente porque gran parte de lo que de forma subjetiva crea la ‘nación’ moderna consiste en tales productos y se asocia a símbolos apropiados y relativamente recientes, y con un discurso creado a la medida (como la ‘historia nacional’), los fenómenos nacionales no se pueden investigar adecuadamente sin prestar una atención cuidadosa a ‘la invención de la tradición’” (E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 21).

Aunque los tópicos sólo adquieren significado en la obra, en tanto que cada obra “posee su propio sistema de motivos y temas que hay que descifrar”,¹²⁴ un tema adquiere multiplicidad de significados cuando en el tiempo encuentra de nuevo la posibilidad de desarrollo. Sus variados mensajes remiten a la historia, a su pasado que habla también en ella, con esta nueva cara, que es también su origen.¹²⁵

¹²⁴ Como sostienen, entre otros, R. Borneuf y R. Ouellet, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁵ Un tema que “se acuerda de sus antepasados literarios y, voluntaria o involuntariamente, explícita o implícitamente, a ellos se refiere y en ellos reconoce sus raíces” (M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 72).



CAPÍTULO 2. PERFIL Y FUNCIÓN DEL LUGAR COMÚN REALISTA ANTES DE 1900

EL LUGAR COMÚN EN LAS *NOVELAS MEXICANAS*, DE EMILIO RABASA

En su momento, Emilio Rabasa¹ fue considerado el introductor del realismo en la literatura nacional. Si bien para Ralph E. Warner sería más exacto afirmar que se trata del primer realista de indiscutible valor,² el juicio es tan subjetivo, frente a nuestro desconocimiento del mapa del realismo mexicano, que no puedo suscribirlo. Sin embargo, sé que

¹ Emilio Rabasa (Ocozocoautla, Chiapas, 1856-1930) es autor de una obra literaria breve hecha en el lapso de apenas dos años (señala Emmanuel Carballo, en Emilio Rabasa, *Moneda falsa y La guerra de los tres años*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1999, “Prólogo”, p. 5), en plena juventud madura (contaba con 32 años cuando entregó a leer *La bola* a Rafael Reyes-Spíndola, compañero suyo en la carrera de leyes en Oaxaca). Usó los seudónimos de Pío Gil y Sancho Polo (sobre el origen de sus seudónimos, véase Marcia A. Hakala, “Emilio Rabasa: Modern Mexican Novelist”, tesis de doctorado, Indiana University, 1970, p. 26, n. 85 [para Pío Gil] y pp. 127-128 [para Sancho Polo]). En ambos casos, la autora considera que hay un deseo por parte de Rabasa de suavizar la crítica de sus textos y un afán de anonimato por la inseguridad que le trajo este último, bajo el que publicó su tetralogía: *Novelas mexicanas*, formada por *La bola* y *La gran ciencia*, de 1887, y *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, de 1888. Escribió una novela más, *La guerra de tres años* (1891), que dio a *El Universal* para su difusión por entregas; de ella se dice que fue su obra más acabada. Como abogado, catedrático y fundador de la Escuela Libre de Derecho, fue autor de *La constitución y la dictadura*, *La evolución histórica de México*, *El artículo 14 y Juicio constitucional*. Fue periodista activo (véase, para éstos y otros datos biográficos, el “Prólogo” de Antonio Acevedo Escobedo a Emilio Rabasa, *La bola y La gran ciencia*, México, Porrúa, 1991, pp. vii-xiii. En adelante, cito por esta edición con las siguientes siglas: *Lb* y *Lgc*, respectivamente para *La bola* y *La gran ciencia*; y *Ecp* y *Mf*, para *El cuarto poder* y *Moneda falsa*, contenidas en Emilio Rabasa, *El cuarto poder y Moneda falsa*, edición y prólogo de Antonio Acevedo Escobedo, México, Porrúa, 1990; en ambos casos, a las siglas le sigue el número de página, entre paréntesis). Fundó, al lado de Reyes-Spíndola, *El Universal* en 1888, uno de los antecedentes de *El Imparcial*; fue miembro correspondiente de la Academia Española de la Lengua y de la de Jurisprudencia, gobernador de su estado natal, senador y representante del gobierno en las Conferencias de Niagara Falls.

² R. E. Warner, *Historia de la novela mexicana del siglo XIX*, México, Antigua Librería Roldredo, 1953, p. 92.

el realismo de Rabasa es toral para entender lo poco que sabemos todavía a propósito del realismo mexicano. Para caracterizarlo, algunos de sus críticos acuden al realismo francés, a Émile Zola, por supuesto, pero también a Gustave Flaubert. La influencia fundamental es, empero, española: Benito Pérez Galdós. Otros opinan que más que a José María de Pereda y a Galdós, e incluso a Emilia Pardo Bazán, Rabasa se parece a Charles Dickens.³ Por mi parte, ni Pereda ni Bazán son tan visibles como Galdós y Dickens, y creo que esta última huella en su escritura es la más interesante por singular. De la fuente nacional, cito a José Joaquín Fernández de Lizardi,⁴ sin duda, a Luis G. Inclán y a José Tomás de Cuéllar. Respecto a su estilo, se repiten los juicios comunes sobre los escritores realistas: elegante, discreto, refinado, con un dominio explícito de la lengua castellana.⁵ Veremos que en él, estas características son distinguibles de manera fácil. Lo singulariza el humor que convierte la crítica en ironía: “Rabasa es casi el único novelista mexicano del siglo XIX que sabe reír —sonreír, mejor— y prodiga el humor generosamente”.⁶ Es probable que la característica más repetida cuando se habla de Rabasa sea la que Ángel Pola le adjudicó en una entrevista: “Es el primero que viene al mundo de las letras sin el apadrinamiento de don Ignacio Manuel Altamirano”;⁷ pero lo cierto es que ni Rabasa ni ninguno de los escritores adscritos al realismo mexicano se alejan del

³ Felipe Tena Ramírez, *Siluetas de don Emilio Rabasa*, México, Editorial Cúlvra, 1935, p. 17. Desde luego, Dickens le viene a Rabasa por medio de Galdós.

⁴ Respecto a esta influencia, Manuel Pedro González, primero en señalarla, cree que su parecido no sólo está en la forma autobiográfica, sino en “su filosofía un poco cínica y estoica a la vez, por la situación y la actitud del joven protagonista [...] como *El Periquillo*, la novela de Rabasa [fue] concebida como visión retrospectiva, ya en la madurez del protagonista, cuando se ha casado y ha abandonado la vida picaresca para convertirse en persona respetable y respetada. Tampoco es pura coincidencia la intención ejemplificadora y sermonera” (M. P. González, *Trajectoria de la novela en México*, México, Ediciones Botas, 1951, p. 65).

⁵ Véase Manuel González Ramírez, “Prólogo” a Emilio Rabasa, *Retratos y estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945, p. vii. Recordemos solamente lo que Rabasa revela a Ángel Pola durante una entrevista: “La Biblia y *Hermosilla* eran una misma cosa” (Á. Pola, “En casa de las celebridades. Emilio Rabasa”, *Diario del Hogar*, 20 de septiembre de 1888, año VIII, núm. 4, reproducido en Belem Clark, “Entrevistas de Ángel Pola a José María Ramírez y a Emilio Rabasa”, *Literatura Mexicana*, 2002, núm. 13, p. 224).

⁶ M. P. González, *op. cit.*, p. 66.

⁷ A. Pola, “En casa de...”, *apud* B. Clark, art. cit., p. 212.

todo del ideal altamirano.⁸ Rabasa sigue escribiendo para alimentar la utopía de la nación, pero desde la experiencia propia y cotidiana en esa nación; ésta es, me parece, su particularidad. No dudo que haya sido el primero que lo hizo con escepticismo absoluto, disfrazado de humor, cumpliendo así con la paradoja que consiste en imitar lo real siendo con ello desleal al afán de construir, más que de copiar, el perfil simbólico de la nación.⁹ Sus contemporáneos lo leyeron y hablaron de él de modo encomiástico; tuvo, en su momento, enorme éxito.¹⁰ Por lo demás, la popularidad de las novelas de Rabasa era evidente. Para la publicación de *Moneda falsa*, por ejemplo, Rabasa decidió colocar su nombre por encima del seudónimo, y de la última entrega de la serie se vendieron

⁸ Respecto a su probable alejamiento de Altamirano, advirtamos que Rabasa publicó, poco antes de entregar a la imprenta su tetralogía, una antología de poetas oaxaqueños donde, a decir de José Luis Martínez, afirmó “la estética nacionalista que, dentro de la tendencia establecida por Altamirano, había de guiar sus breves escritos literarios” (José Luis Martínez, *La expresión nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 312). Recordemos que Altamirano peleaba por una literatura propia, con ingredientes nacionales tan ricos para nutrir-la en lo estético, enmarcada por una naturaleza en verdad nacional y que narrara temas originales, que sólo en manos mexicanas adquirirían sentido artístico, su idea era, en suma, elevar a categoría artística el ser mexicano expresado en su literatura: “La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación [...] la literatura tendrá hoy una misión patriótica del más alto interés, y justamente es la época de hacerse útil cumpliendo con ella [...] Es la ocasión de hacer de la bella literatura una arma de defensa. Hay campo, hay riquezas, hay tiempo, es preciso que haya voluntad [...] Todo es accesible al genio mexicano” (“Revistas literarias de México [1821-1867]”, en I. M. Altamirano, *Obras completas*, vol. 12: *Escritos de literatura y arte*, selección de José Luis Martínez, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, pp. 36-38).

⁹ Véase G. Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, pp. 12-13. No puedo dejar de aludir aquí, al hablar de la identidad simbólica mexicana, a la figura de Guillermo Prieto, el poeta mexicano por excelencia, según Altamirano, quien vio en él la encarnación de la epopeya nacional. Lo definen el dibujo pintoresco, la verdad histórica y el afán por hallar la esencia de lo mexicano —heredado sin duda del ideario lateranense—; sin negar que Prieto es un autor fundamental, precursor en el tema. Hay que recordar que su obra está sobre todo en la crónica histórica y la poesía, y que la novela, como género, tuvo un poder de penetración del que no gozaron, en la misma medida, esos otros géneros.

¹⁰ Enrique González Martínez hace referencia a este éxito en el prólogo que le dedica a la edición de 1919 de *La bola*: “Hay pocos ejemplos de notoriedad más rápida que la alcanzada por el autor de *La bola*. El éxito de su primer volumen lo hizo popular en pocos días, y aún llegó a asegurarse que en aquel escritor [...] estaba en germen el primer novelista mexicano” (*apud* M. A. Hakala, *op. cit.*, p. 119).

mil ejemplares en la primera semana. *La bola* y *La gran ciencia* vieron, en 1888, una segunda edición.¹¹

La mayor parte de los juicios críticos de sus contemporáneos, si no es que todos, se dedican a *La bola*. Sobre ella, Manuel Gutiérrez Nájera asentó: “es buen novelista [Sancho Polo]. Esta cualidad, rara en todas partes, es en México extraordinaria”.¹² Para José López Portillo, Rabasa representaba la inauguración de una nueva era en la literatura, más rica y más floreciente.¹³ Justo Sierra y Joaquín Arcadio Pagaza coincidieron en pensar que se trataba de un autor notable, de buena escritura.¹⁴

Por razones más bien políticas, es claro que su obra fue relegada de la historia de la literatura. Su olvido se debió, en parte, al poco interés que Rabasa mostró en la literatura y al juicio general que durante la tercera edición de sus novelas, en 1919, se hizo de su actuación en los gobiernos de Díaz y Huerta.¹⁵ En 1930, cuando Victoriano Salado Álvarez decidió publicar *La guerra de tres años* como libro, la obra de Rabasa y su nombre se reintegraron a las historias de la literatura mexicana. En una de ellas, Carlos González Peña lo considera un estudioso de los caracteres, capaz de otorgar a la novela trascendencia política y social.¹⁶ Para Fernando Alegría, Rabasa echa mano de la técnica picaresca en sus *Novelas mexicanas*.¹⁷ Si bien Mariano Azuela sostiene que no deja de existir un afán moralizador en sus textos, es notable que, como narrador, evita las largas parrafadas didácticas: “En sus novelas trata de la clase media, y ve en ésta la mejor posibilidad de corregir los males de la sociedad mexicana”.¹⁸ Azuela cree en las dotes de sociólogo del autor

¹¹ Véase Lorum H. Stratton, *Emilio Rabasa: Life and Works*, tesis de doctorado, The University of Arizona, 1971, pp. 141-142.

¹² “Humoradas dominicales”, *El Partido Liberal*, 31 de julio de 1887, p. 2, *apud* L. H. Stratton, *op. cit.*, p. 139.

¹³ Véase “La novela en México. *La bola* por Sancho Polo”, *La República Literaria*, vol. 3, 1887-1888, pp. 439 y 443, *apud* L. H. Stratton, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴ Citados por A. Pola, “En casa de...”, *apud* B. Clark de Lara, art. cit., p. 213.

¹⁵ Véase L. H. Stratton, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁶ Véase Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1998, p. 220.

¹⁷ F. Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 92. Alegría, como se ve, opina en el mismo sentido que M. P. González.

¹⁸ Así piensan John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas (*Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones De Andrea, 1959, p. 43).

que lo convierten en precursor al tratar problemas políticos y sociales que otros escritores manejaron con torpeza.¹⁹ Otro tanto dicen de él los especialistas, aunque mucho de lo discutido esté en discernir si la obra de Rabasa criticaba o ensalzaba la administración de Porfirio Díaz.²⁰ Otros han leído la obra desde los conceptos del Rabasa jurista, y han llegado a la conclusión de que la idea central de su obra novelística es salvar la gran distancia que hay entre la ley y los ciudadanos.²¹ Por mi parte creo que la obra de Rabasa merece releerse desde el uso de ciertos procedimientos, como la apropiación del lugar común, para adelantar en la historia del recurso que me propongo hacer aquí y para aluzar en algo su poética.

Debido a que los temas en la tetralogía que analizo, *Novelas mexicanas*,²² tienen un desarrollo y una consecuencia en el total de las novelas de la serie, las consideraré una unidad.²³ Para los estudiosos que se han acercado a la obra de Rabasa, es posible identificar un tema central:

¹⁹ Véase Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*, México, Botas, 1947, p. 169.

²⁰ Como bien observa Elliot S. Glass (*México en las obras de Emilio Rabasa*, traducción de Nicolás Pizarro Suárez, México, Diana, 1975, p. 19).

²¹ J. S. Brushwood lo afirma con claridad: “El punto principal de las novelas de Emilio Rabasa es precisamente ese abismo que se abría entre las intenciones de la ley y las necesidades de la gente” (*México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 230). Por su parte, E. S. Glass sostiene: “Rabasa dedicó la mayor parte de su vida tratando de convencer a sus conciudadanos de que alteraran, a través de la legislación y de las reformas constitucionales, lo que pensaba que eran tradiciones ruinosas” (*op. cit.*, p. 148).

²² Rabasa cuenta que la idea de escribir estas novelas cortas nació en San Cristóbal: “En Oaxaca manifesté la idea a Rafael [Reyes-Spíndola]. Y aquí me la recordó, y pusimos manos a la obra” (A. Pola, “En casa de...”, *apud* B. Clark de Lara, art. cit., p. 224).

²³ Carmen Ramos cree que la correlación establecida entre las novelas de la serie no impide que “puedan ser apreciadas individualmente” (“Prólogo” a Emilio Rabasa, *Novelas mexicanas: La bola. La gran ciencia. El cuarto poder. Moneda falsa*, México, Promexa, 1979, p. ix). Para Fernando Alegría, se trata de una novela dividida en cuatro partes (*op. cit.*, p. 92). Mariano Azuela afirma que “*La bola* no es más que el primer tomo de una serie de cuatro con distinto nombre cada uno. Si el error no fue del autor, debió serlo de los editores que crearon una confusión al no advertir la dependencia estrecha de esos cuatro libros como una sola novela” (*op. cit.*, p. 168). Para José Luis Martínez, el asunto es claro: Rabasa escribió una novela en cuatro pequeños volúmenes (*La expresión nacional*, México, Conaculta, 1993, p. 310). Joaquina Navarro, por su parte, sostiene que “la novela hay que buscarla en la serie completa de los cuatro títulos, porque estos son, únicamente, los nombres de cuatro etapas de un mismo problema. La publicación por separado confundió un poco esta idea de unidad y mucho más que un poco el concepto que la crítica posterior ha tenido para la obra de Rabasa” (*La novela realista mexicana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, pp. 45-46).

la vida pública en México,²⁴ de modo que su estudio como una sola obra no nada más es posible sino deseable. El proceso de enseñanza en la obra de Rabasa parte de la experiencia y llega “a lo general por lo particular”;²⁵ el procedimiento es familiar en lo que toca a este trabajo. Algunas ideas vertidas en torno a la recepción de la obra de Rabasa me ayudan a corroborar esta percepción. Para Manuel González Ramírez, por ejemplo, las ficciones del autor tienen “la virtud de compartir en algo nuestra propia existencia; se nutren de ella y constituyen, recíprocamente, el germen de muchos de nuestros pensamientos y sentimientos colectivos. Son, para decirlo con brevedad, parte de nuestra tradición”.²⁶ Este germen, que parece constituir la tradición en la forma de sensibilidades y reflexiones comunes es la raíz también de las ideas tópicas a las que se les conceden sentidos y matices convencionales,²⁷ lo que permite que los juicios expresados como valores en las obras sean comunicados de manera fácil.²⁸ Las novelas de Rabasa son fruto de la observación dedicada y la experiencia directa de un autor que, pese a una innegable influencia romántica idealizadora que trataré adelante, está hablando desde una realidad que los lectores reconocen ya como deseo, ya como idea, o como un hecho constatable.²⁹ El éxito de la serie

²⁴ En cuatro aspectos diversos, como opina J. S. Brushwood (*op. cit.*, pp. 230-231). Rabasa sitúa sus novelas en diferentes espacios: su personaje va del pueblo a la capital de la provincia y, de ahí, a la capital del país, finalmente, vuelve al pueblo.

²⁵ E. Carballo, “Prólogo” a E. Rabasa, *Moneda falsa*, ed. cit., p. 5. Como si eso particular implicara la ausencia de tipos, que sí los hay, como veremos.

²⁶ M. González Ramírez, “Prólogo” a E. Rabasa, *Retratos y estudios*, ed. cit., pp xvi-xvii.

²⁷ Véase S. Gilman, “La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm.15, 1961, p. 548.

²⁸ “Así, la relación entre el lector y el escritor se produce en una dirección bipolar: el lector se identifica con los problemas, las situaciones y los personajes ‘ficticios’ que la novela le presenta, internalizando al mismo tiempo los valores sociales, políticos, estéticos, que el escritor propone a través de los personajes. Al mismo tiempo, el escritor, como producto de su medio, refleja los valores que son socialmente aceptados y sancionados por su tiempo y por su grupo social. Esto resulta particularmente claro en el caso de Rabasa: sus personajes surgen en buena medida de sus propias experiencias, reflejan un medio que conoce y al mismo tiempo su obra va dirigida a un público cuya sensibilidad y gustos le son familiares” (C. Ramos, “Prólogo” a E. Rabasa, *Novelas mexicanas*, ed. cit., p. xix).

²⁹ Recordemos a este respecto lo que Victoriano Salado Álvarez opinaba, en referencia a *La guerra de tres años*. El crítico sostenía que la novela reflejaba “gustos, ideas y opiniones que en la literatura corrían entonces como de recibo” (V. Salado Álvarez, “Una novela inédita de Rabasa”,

se explica, pues, en la correspondencia casi perfecta entre autor y lector. Rabasa trata temas comunes, pero hay que señalar que lo hace desde el desencanto.

El tópico lingüístico

La gran ciencia trata de la política y en ella se relata el proceso educativo por el que el protagonista tiene que pasar, en uno de los cuatro estadios que ofrece la serie. Juanito Quiñones, narrador y héroe de la tetralogía, se apresta a aprender “la gran ciencia” que es moverse en la política con acierto y provecho; el texto que ofrece es un despliegue de verborrea y componendas políticas deshonestas y vacías. Rabasa logra introducir, con este ejercicio, “un elemento humorístico a su obra, particularmente en lo que hace al lenguaje político, cuyo discurso cae en una palabrería excesiva que lejos de aclarar conceptos los vacía de contenido, precisamente porque los han bañado en la ola de lugares comunes y vaguedades que ahoga la vida política mexicana”.³⁰ En estas novelas, la política, lo mismo que el periodismo, son inmorales *per se*. Ronda, entonces, a la novela, la idea de despolitizar a la sociedad “para moralizar al país”,³¹ llenarlo de virtud. Todavía más, ronda también, desde la poética, la idea de una narrativa que, en su búsqueda de identidad, se aleja de forma programática del discurso teológico y del judicial; una poética que colabora en la construcción de la autonomía de la ficción.³²

Desde la primera novela de la serie, *La bola*, se señalan de manera particular las frases que parecen típicas de los personajes que se relacionan con la política y la prensa. Joaquina Navarro opina que “si se hiciera una clasificación detallada de dicho tipo de lenguaje, se reuniría material suficiente para un manual, para uso de políticos y periodistas”.³³ Vale la pena hacer un recuento de las frases que se citan en la novela y reproducir algunas que serán útiles para el análisis.

en *La guerra de tres años*, maderas originales de Isidro Ocampo, capitulares de Ignacio Paco M., México, Ediciones Cvltvra, 1931, p. 10).

³⁰ C. Ramos, “Prólogo” a E. Rabasa, *Novelas mexicanas...*, ed. cit., pp. xix-xx.

³¹ *Ibid.*, p. xxii.

³² Agradezco a José Ramón Ruisánchez Serra el haberme sugerido esta reflexión.

³³ J. Navarro, *op. cit.*, p. 62.

Al principio de la serie, Juanito se apresta a celebrar, junto con su pueblo, el 16 de septiembre. Tratándose de ocasión tan significativa, las autoridades de San Martín de la Piedra, su pueblo natal, han organizado un festejo cívico para cuya descripción hace necesario el despliegue de un vocabulario especializado: *templete*, *paseo cívico de costumbre* (*Lb*, p. 6), *discurso cívico* y *altar de la patria* (*Lb*, p. 22), *excelsas virtudes*, *patricio*, *nave del Estado* (*Lgc*, p. 197), “*benemérito de la clase obrera*” (*Lgc*, p. 259), éstas son algunas palabras que el narrador consigna en cursivas como si se tratara de vocablos incomprensibles, pertenecientes sólo a la jerga de un grupo particular y de significado oscuro para los extraños. Más adelante, nos entrega un muestrario riquísimo de lugares comunes para elaborar discursos. Conviene anotar que todas estas frases son introducidas por algún comentario irónico de parte del narrador-protagonista, mientras escucha el discurso cívico que brinda Severo, empleado del juzgado y orador del pueblo, a los asistentes: “¡Conciudadanos! [...] Tres centurias sufrió Anáhuac el yugo ominoso de la tiranía [...] Y aquel humilde anciano arrojó el guante a los tiranos, dando el grito de libertad el 15 de septiembre de 1810” (*Lb*, p. 23), “Morelos... Allende... Aldama... Abasolo... Guerrero... Mina... Rayón... Bravo... y tantos y tantos otros que regaron con su sangre el árbol sagrado de la libertad [...] Imitemos a los héroes que a costa de su sangre nos dieron patria” (*Lb*, p. 24). La mejor es la última, porque Quiñones le atribuye el carácter de novedad: “Reunamos nuestros esfuerzos, y levantemos del abatimiento esta patria bendita *tan digna de mejor suerte!*” (*Lb*, p. 24). Reflexionando sobre esta idea, Quiñones concluye que, tras leer esa misma frase, después, repetida en artículos *de fondo*, y escucharla en discursos cívicos, ha terminado por convencerse de que quizá aquellas gentes merecían mejor suerte de la que llevaban: “¡Vaya usted a oponerse a la corriente de la opinión general!” (*Lb*, p. 24). El supuesto parecer general está representado por las frases gastadas de los discursos cívicos y por la prensa. La pieza oratoria de que da cuenta Quiñones desborda verborrea y desperdicia ideas.

Por lo que hace a las *Novelas mexicanas*, en la política y en la prensa las palabras tienen un sentido único porque funcionan no como unidades de significado autónomas e independientes, sino como participantes estáticas de una construcción preestablecida, de una cadena que

forma un significado casi plástico, unívoco e inmutable, y que, sin embargo, no impide abrir el rango de la interpretación. Los vocablos y las construcciones tópicas que ofrece Rabasa en su novela, señaladas por él mismo de manera tipográfica, o introducidas con intención irónica evidente para singularizarlas, tienen una carga informativa rica. Decir que los tópicos están vacíos es, como apunta Stephen Gilman, un error, porque aunque sea sólo por implicación originan un ambiente, revelan un modo de pensar y una forma de relación humana.³⁴ El narrador-protagonista, ajeno en un principio a este lenguaje, se coloca por medio de los recursos señalados en un sitio marginal, si bien terminará por hacer uso de este lenguaje para sus propios fines durante su labor en la prensa. Cuando nuestro héroe se entera de que Cabezudo quizá sea ministro decide escribir una diatriba en su contra haciendo gala de lo que cree, en ese momento, que representa su valentía como periodista: “los periodistas, encargados de velar por las libertades públicas, la verdad y la honra de la patria, debíamos acudir a esas necesidades o romper nuestras plumas inútiles y envilecidas” (*Mf*, p. 264).

El uso del lenguaje tópico es, en este sentido, una manifestación de la fatalidad en el habla de los personajes de la novela. Aunque Gilman insista en señalar que los tópicos no son moldes rígidos e inflexibles del pensamiento, y que en situaciones adecuadas y en la boca de los personajes apropiados pueden redefinirse y refrescarse,³⁵ en la novela de Rabasa las descalificaciones son definitivas porque nacen del conocimiento que el personaje ha adquirido por medio de la experiencia (desde donde escribe). El lenguaje señalado como negativo está determinado a serlo de manera fatal: “Y más de una vez me decía a mí: *estamos proyectando, hemos pensado, tenemos algunas dificultades...* tropo muy usado entre periodistas y dependientes de mostrador, que jamás hablan en singular, el cual ha ido haciéndose común entre todos los que aspiran a representar algún papel que no es el suyo” (*Lgc*, pp. 192-193); por lo tanto, sólo la lengua de la literatura será capaz, entonces, de redimir al narrador-protagonista al final de la serie, cuando haga el recuento de sus andanzas.

³⁴ Gilman sostiene: “Pueden, pues, usarse para establecer una disparidad irónica básica, la disparidad que existe entre los sistemas de interpretación exteriores y aceptados por todos, y la autenticidad interna del yo” (S. Gilman, art. cit., p. 548).

³⁵ Véase *ibid.*, p. 558.

De los discursos de los políticos, de la oratoria barata, Rabasa ofrece una galería apreciable.³⁶ En lo que toca al periodismo, no es necesario citar en extenso el pasaje en el que Pepe Rojo enseña a Sabás y a Quiñones cómo hacer gacetilla, pero sí recordar que los temas y el modo de tratarlos son ciertamente típicos del nuevo periodismo de aficionados, un periodismo que abonaba a favor del amarillismo, la prensa de a centavo (léase, *El Imparcial*) y el periodismo de masas.³⁷ Durante su paso por el periodismo, Quiñones aprende —porque cada unidad de la serie es una etapa en el proceso educativo en su odisea— que los hombres de talento hablan de todo, a pesar de no entender el tema que tratan (véase *Ecp*, p. 95), y se convence de que puede ejercer el oficio. Destaco el hecho de que Juan se mofa sutilmente de su propio discurso como periodista, desde su puesto de narrador a la distancia, desde luego. Esta característica del estilo está muy marcada, sobre todo, en *El cuarto poder* y *Moneda falsa*; hay que agradecerla porque revela a un narrador que se entromete poco (característica infrecuente en la novela mexicana del periodo). El elemento paródico manifiesta, estoy segura, una conciencia crítica clara del autor con respecto al tópico lingüístico. Es evidente que lo reconoce como fórmula de ornato, es decir, vacía y negativa para la comunicación, inútil; es, en fin, una obstrucción que deforma el sentido de lo dicho. Rabasa acusa, gracias a la posición privilegiada del narrador, un afán censor del tópico (muy cercano en esto a Galdós) que sin duda le permite renovarlo.

Ciudad contra campo

El *topos* de menosprecio de corte y alabanza de aldea se puede rastrear, ciertamente, hasta la poesía latina, con Horacio y su *Beatus ille* y Virgilio y sus *Geórgicas*. En el siglo XVI, el antecedente más señalado es

³⁶ Véase, si no, la p. 217 de *La gran ciencia*, que no cito por ser muy extensa, pero en donde hace un recuento de los lugares comunes de los discursos y termina con los recursos más solicitados: “El silencio es muy elocuente” y “usted sabe cuánto quiero decirle”.

³⁷ Pepe Rojo concluye enfático: “No hay cuidado —decía el estudiantón, después de inventar nuevas gacetillas— que vuelen esas plumas; no se necesita literatura, sino material: echen ustedes cal y canto” (*Ecp*, p. 69).

Antonio de Guevara y su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*;³⁸ lo cierto es que, retomado por el realismo del siglo XIX, el tópico adquiere nuevo sentido. La escena pastoril ha desaparecido y, acaso, aunque no de manera total, como veremos, también lo ha hecho un grado de idealización espacial en extremo marcado. Para los novelistas del siglo XIX, el periplo que lleva a los personajes transgresores³⁹ del pueblo a la ciudad, el posterior desengaño que sufren en la metrópoli —representada por el vicio, la corrupción y los lujos innecesarios—, y la vuelta al lugar de origen, se convirtió en el tema central desde el que se desarrollaron el resto de los temas, nada extraño para una literatura cuyo afán ejemplificador *ad contrarium* era indispensable, definitorio.⁴⁰

El pueblo, San Martín de la Piedra, donde comienza la novela está tipificado por completo: arroyuelos, vegetación en abundancia, un jefe político, un cura, los indígenas. Juan Quiñones viaja a la capital del estado, y luego a la del país, movido por una idea que nace en la primera novela de la serie: casarse con Remedios, la heroína. Para cumplir este

³⁸ Muchos textos se han escrito con respecto al *topos* que analizo. He dicho ya que no es mi intención en este trabajo rastrear los orígenes de los tópicos que elijo, sino describir la forma que adquieren y la función que desempeñan en la narrativa realista. Sin embargo, por la economía en el trato y los objetivos que persigue, remito ahora al trabajo de Marc Martí, “Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la novela de finales del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, núm. 63, 2001, pp. 197-206; de él tomo los datos que asiento relativos a la genealogía del tópico.

³⁹ En relación con esta idea, conviene citar lo que D. A. Millers sostiene respecto a los mecanismos de la escritura realista, que supone cómplice de un “modelo de supervisión omnisciente de la población”. Los tres procedimientos que, a decir de Miller, usó el realismo y que revelaban un afán de vigilancia social son “el uso de un narrador omnisciente cuya visión infalible era capaz de penetrar incluso los intersticios más íntimos de la subjetividad [que no sucede en Rabasa por tratarse de un texto relatado en primera persona]; la aplicación de tipologías normalizadoras para clasificar personajes sociales [que, veremos adelante, se cumple, por lo menos, con Remedios y la madre de Juan]; y el desarrollo de argumentos ejemplificadores en los que se narraba la historia de un deseo transgresivo [que en la novela de Rabasa se traduce al deseo de Juan por valer algo para casarse con Remedios]” (*The novel and the police*, Berkeley, University of California Press, 1988, *apud* G. Nouzeilles, *op. cit.*, p. 80).

⁴⁰ La idea de encarnar un ejemplo didáctico, de la que se infiere el concepto de lectura provechosa, natural para la novela realista, la ofrece G. Nouzeilles (*op. cit.*, p. 84). Vale la pena recordar, además, lo que Gómez Hermosilla sugería a los autores de historias ficticias: “La moralidad que resulta del éxito o desenlace, es el centro al cual deben venir a parar todos los sucesos por divergentes que parezcan; como que no deben ser inventados sino para conducir al héroe a aquella situación de abatimiento o de triunfo, de dicha o de infortunio, de la cual resulta la lección que el autor se propone dar a los hombres” (J. Gómez Hermosilla y V. Salvá, *Arte de hablar en prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943, p. 370).

objetivo, Quiñones debe “valer más”; el tío de Remedios, su guardián y antagonista de Quiñones, Mateo Cabezudo, lo exige: “aquel reproche a mi poco valer y a mi inferior posición con respecto a Remedios fue un bofetón que no olvidé nunca, y algo como un acicate clavado en mis carnes para impulsarme hacia arriba” (*Lb*, p. 165).

Con respecto a la imagen de la ciudad, algunas ideas muy comunes se apuntan en la novela, todas ellas, por supuesto, negativas: “En las grandes ciudades, como en nuestra capital, la apariencia es mucho cuento y más de la mitad del negocio” (*Lgc*, p. 177). Todo conspira en la ciudad, según el protagonista, para malear sus sentimientos. De su pueblo heredó un corazón honrado y puro, de modo que el daño no es irremediable (aunque a la distancia el narrador sabe que las heridas dejaron cicatrices) (véase *Lgc*, p. 293). Siempre hay, de su parte, buena fe y candor, valores naturales del provinciano; las malas intenciones de los otros, los habitantes de la ciudad, lo obligan a actuar de mala manera.

El motor que lo impulsa, pues, es alcanzar el amor de Remedios, una vez perdido éste, o por lo menos inseguro, Quiñones se siente expulsado del paraíso (del orden y el sentido) y empujado a abrazar el infierno, el demonio y la carne: “En ellos creía ver un refugio contra la adversidad, y aun algo como un desquite de mi mala fortuna” (*Ecp*, p. 97), se trata ahora de un deseo voluntario que busca la venganza contra un mundo desfavorable.

El tema se une a las disquisiciones que, con respecto al periodismo, Rabasa elabora a lo largo de la tetralogía, pero, en particular, en *El cuarto poder*. Hay una burla vedada, una verdad que se dice sin decirla, y la voz de una conciencia cruda y cruel encarnada en un personaje secundario cuya acción es estratégica, Pepe Rojo, amigo de Quiñones. Con “Un buen consejo”, cabeza del capítulo en que se inician las aventuras en la prensa de Juan Quiñones, Rabasa echa a andar la vida de un personaje que va de desgracia en desgracia hasta terminar con un capítulo cuyo título es, por cierto, reporteril: “A última hora”, donde nos enteramos de que Quiñones ha optado por la muerte por encierro, aunque sin condenarse al silencio: las novelas que leemos son obra suya en la vejez (otro lugar común que no exploro). El periodismo que ejerce Quiñones en la capital es un oficio no del todo positivo y, al reflexionar sobre su vocación, Juan se convence de que no hay necesidad de conocimiento

y esfuerzo, él quiere alcanzar el éxito sin demostrar méritos. Pepe Rojo, de hecho, le ofrece una sentencia negativa sobre el oficio:

—¿Qué opinión tiene usted de Carrasco?...

—Me parece un animal —me contestó—, pero como le conozco de poco tiempo acá, no es difícil que sea dos animales y yo no haya lo notado todavía.

—Es periodista —agregué.

—Sí, ya lo sé; y es capaz de ser otra cosa peor...

—Según eso, cree usted que no debe uno ser periodista.

—Pero, hombre —replicó Pepe con cómica ingenuidad—, ¿cuándo le he dicho a usted que no se deben hacer cosas malas? (*Ecp*, pp. 41-42).

La historia de Quiñones, en la prensa y fuera de ella, está plagada de desaciertos debidos a su natural ingenuidad; la muerte de sus seres queridos y el retorno al pueblo son la condena que paga por ellos. Como periodista, recibe la expiación de su infamia, pues el mal que provocan sus artículos acaba por afectarlo de manera fatal. Rabasa es muy crítico con la prensa, aunque con disimulo, y opta por rematar trágicamente su narración, si bien con un tono tal de humor que el drama termina en crítica aguda y sutil. El tema del periodismo en la literatura de este momento tiene siempre consecuencias funestas (sin duda por la inminente llegada del *reporter*).

Tanto Quiñones como Cabezudo están unidos en el fracaso al final de la novela: “Ante su demostrada incapacidad para sobrevivir en un ambiente que no es el suyo. Ambos son provincianos que reconocen el poder corruptor de la capital y deciden volver a la quietud idílica de la provincia mexicana.”⁴¹ Y aunque en algún punto los críticos nieguen la voluntad del narrador por presentar el pueblo como un espacio idílico, es cierto que hay pasajes donde esto es un hecho claro. Cuando Remedios y Juan logran hablar antes de la irrupción de Jacinta, Remedios comunica a Juan que su deseo es volver al pueblo “de costumbres sobrias y rudas; [a] su pobre Juan, tímido, ignorante y humilde, pero ajeno a las violentas pasiones de la ciudad, lleno de amor puro, franco

⁴¹ C. Ramos, “Prólogo” a E. Rabasa, *Novelas mexicanas...*, ed. cit., p. xxvii.

y descuidado” (*Ecp*, p. 171). El paraíso planteado aquí está expuesto en términos francamente simples: pureza, rudeza, timidez, ignorancia, humildad, son todas características tópicas del tema del paraíso perdido realista, propuesto aquí, más que como un sitio en la geografía, como el lugar de la memoria donde se desarrolla la infancia, una imagen que comparten porque su origen es el mismo.⁴²

Sin duda, la intención es reafirmar los valores tradicionales encarnados en el estereotipo porque la novela está inscrita en un ambiente literario impregnado de afán moralizador.⁴³ Es una literatura que se enfrenta a una sociedad nueva: “Los personajes rescatan los valores de una moral tradicional, de una vida provinciana que se apoya en la tradición y la reiterada afirmación de que es en este tipo de vida y de valores en donde radica la regeneración de la sociedad mexicana”.⁴⁴ Rabasa cuestiona, pues, el progreso sin dirección ética. El fracaso del movimiento de los personajes está anunciado desde un principio en su origen, su raza o su contexto social (muy a la manera de Taine, y, por lo tanto, de Zola).⁴⁵ Lo que habría que precisar es si esta fatalidad tiene relación con el origen de los personajes en un espacio extraño, si su naturaleza “pura” de provinciano en la ciudad los obliga a la derrota. El propio personaje lo supone durante un arranque de franqueza de borrachera: sus ideas de muchacho de pueblo le han amargado la vida y privado de placeres; Juan promete a sus amigos, ante la nueva libertad a que lo empujan sus desatinos, abandonar los escrúpulos de hombre de provincia (*Mf*, p. 277).

Este periplo, del pueblo a la ciudad y de la ciudad al pueblo, no es, para José Luis Martínez, una parábola que nos llame al retorno a

⁴² Esto es muy claro cuando, más adelante, Felicia, Remedios y Juan recuerdan con nostalgia el pueblo: “Parecía que recorriamos los lugares de nuestra infancia” (la evocación completa dibuja un cuadro típico muy repetido en los relatos realistas, véase *Ecp*, pp. 175-176).

⁴³ Jean Franco habla de este fenómeno, general en toda Hispanoamérica en el momento, pero significativo en particular en México: “El mensaje moral es siempre predominante [...] entre los novelistas mexicanos [...] la ley, el orden, el civismo y las virtudes de la clase media se muestran siempre como superiores al personalismo y al desorden” (*Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*, traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Ariel, 1990, p. 103).

⁴⁴ C. Ramos, “Prólogo” a E. Rabasa, *Novelas mexicanas...*, ed. cit., p. xxviii.

⁴⁵ Para Fernando Alegría se trata de un proceso histórico cuyo curso está definido de antemano (*op. cit.*, p. 92).

los orígenes.⁴⁶ El movimiento en principio fue obligado por “la bola”, de modo que la ambición que empuja a Juan más tarde a la ciudad es resultado de la violencia con la que “la bola” trastrocó el sistema de vida de los protagonistas. El héroe “siente que el ambiente de ‘la bola’ va disminuyendo la integridad y la energía de su juicio moral”⁴⁷ y lo dice: “Lo malo predominaba en mí, y sucedía que al encontrarme en el encendido elemento de las pasiones de *la bola*, inconscientemente me transformaba, nivelándose mi temperatura con la del aire que respiraba” (*Lb*, p. 137). Hay que tomar en cuenta el matiz que Martínez brinda porque enriquece la interpretación de este tópico. La novela, lejos de proponer el origen como paraíso,⁴⁸ y siguiendo su tono de desencanto, pone el acento en las experiencias vividas lejos del pueblo antes de volver a él. El desenlace es abrupto y apenas una clave que funciona como “moraleja”,⁴⁹ pero revela una idea muy extendida entre los novelistas del momento: los personajes son y deben ser del lugar al que pertenecen, a pesar suyo. Aquí es donde tópico y topología se tocan: memoria como lugar y lugar como identidad. Es una relación profundamente compleja. La inadaptación fatal de los seres que quebrantan el orden y se ponen a prueba revela una estructura común en el relato realista que tiene afinidad directa con los elementos espaciales: esta armazón se explica en tres momentos de ritmo circular: cierre-apertura-cierre,⁵⁰ estructura que, trasladada a los términos de la novela de Rabasa, se puede plantear como inocencia-libertad-clausura (o, en estados del espíritu, pureza-corrupción-redención). No es exagerado corresponder esta disposi-

⁴⁶ Dice más: “Su lección es amarga y negativa: los horrores de ‘la bola’, la corrupción de la política y el periodismo, los peligros de la ciudad” (J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 311).

⁴⁷ J. Navarro, *op. cit.*, p. 67. Y añade: “Quiñones participa en el desorden, da rienda suelta a sus pasiones sin propósito definido siguiendo los mecanismos de ‘la bola’. El ambiente inculco es caldo de cultivo para la degradación moral de la sociedad” (véase *idem*)

⁴⁸ Aunque en algún punto lo hace, porque al evocar sus amores con Remedios, su sentimiento es tranquilo, sin sobresaltos ni interés de drama, y ella y él son humildes y sencillos enamorados de pueblo (*Ecp*, p. 128).

⁴⁹ Donde se unen, como observa Martínez, paz y melancolía (J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 311). El personaje vive, en este capítulo final, menos acción en las revueltas e, instalado en la pasividad, recuerda con nostalgia el amor-motor que, de manera literal, murió.

⁵⁰ Para esta idea de ritmo espacial, consúltese Antonio Candido, “El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, en *Ensayos y comentarios*, traducción de Rodolfo Mata y María Teresa Celada, México / São Paulo, Fondo de Cultura Económica / Editora da Unicamp, 1995, pp. 58-60.

ción con la que Antonio Candido define como esquema inmemorial del mundo cerrado, similar a la expuesta al principio de este apartado: estado inicial de equilibrio que la trasgresión rompe, privaciones, peripecias que ponen a prueba a los participantes, y desenlace de las pruebas decisivas para alcanzar el restablecimiento del estado inicial.⁵¹ El personaje adquiere conocimiento en esta odisea y, parangonando su periplo con el camino del héroe (separación-iniciación-retorno),⁵² hereda los saberes de su experiencia por medio de la escritura. Conviene recordar que el estado inicial no se puede recuperar; se vuelve a él, por necesidad, transformado.

Quiñones, para concluir, sostiene justamente que las pasiones desordenadas llevaron a Cabezudo, y a sí mismo, a un mundo que no era para ellos, donde estaban condenados a cometer gran cantidad de desaciertos (*Mf*, p. 394). Aunque sabemos que las parábolas de este estilo se repiten una y otra vez en la narrativa realista, y que el espacio de origen de los personajes no se describe, en este caso, en tonos amables; la esencia que encarna ese lugar, en el plano simbólico, es ejemplar, eterna. La procedencia en ambos personajes se representa por ideas diversas sobre un mismo espacio. Una es en esencia material, aunque implica un componente moral; la otra es puramente ética. En un caso, el de Cabezudo, el espacio de origen se define por “el modesto ambiente de donde salió”; en el de Quiñones, por “la conciencia del bien”.⁵³ Pero este periplo también revela otros asuntos importantes. Con respecto a la escritura, Quiñones atraviesa un proceso de aprendizaje importante. De la revisión de este proceso nace una distinción relativa a la escritura: la que prospera en el espacio íntimo y la que se desarrolla en las salas de redacción, donde Quiñones vivió su debacle. La literatura viene de la experiencia;⁵⁴ es, además, para su beneficio, instrumento de contrición.

⁵¹ Véase A. Candido, art. cit., pp. 59-60.

⁵² Amado Manuel Lay propone esta estructura mítica como correlato estructural de las *Novelas mexicanas* para probar la unidad de la obra (véase A. M. Lay, *Visión del porfiriato en cuatro narradores mexicanos*: “Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa”, tesis de doctorado, The University of Arizona, 1981, pp. 143-145).

⁵³ J. Navarro, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁴ Algunos críticos (M. P. González, *op. cit.*, p. 65; y A. M. Lay, *op. cit.*, pp. 149-150) han debatido si, por el capítulo final se puede colegir que la novela es, al fin, una narración de autobiografía, un tratado de moral legado por el protagonista a su hija para su aprendizaje

En las conclusiones, Juan, viejo, ha reflexionado gracias al repaso de su vida, su escritura es consecuencia del tiempo, de la actualización de los sucesos que le hicieron daño en el pasado y de los que se duele de nuevo. Con su congoja revivida en la clausura, Quiñones quiere, con la escritura, reparar sus antiguas ofensas.

*La mujer: una dulce novia virginal,
una madre santa, una mujer caída*

Si bien es cierto que el relato amoroso, uno de los dos pilares argumentales de la tetralogía, sirve a Rabasa de carnada para atraer lectores, no es menos cierto que el procedimiento es lugar común en los escritores de la época.⁵⁵ La autonomía literaria convivía con el apego a una tradición prestigiosa. No es extraño entonces que Remedios, la heroína, sea el estereotipo de la mujer ideal, hermosa, tímida, pura, etérea, frágil, fuera del mundo:⁵⁶ “Las descripciones que reseñan el ambiente en el que Remedios se mueve [...] concuerdan con esta imagen de ser etéreo totalmente descarnado y desligado de la realidad, cuya pasividad linda con la negligencia y el abandono.”⁵⁷ Se trata de una mujer-objeto-inspiración,⁵⁸ que el narrador-protagonista define en los siguientes términos:

(muy al estilo de Lizardi o, como hemos visto, herencia mítica de conocimiento). Lo que se sabe, por la novela, es que Quiñones finge escribir un ensayo sobre agricultura en tierra caliente porque la hija abomina de las letras (que minan la salud de su anciano padre). El protagonista no dice nunca de manera explícita que su texto haya sido redactado con esa intención, pero hay pocas cosas en la novela dichas de ese modo (los propios lugares comunes, como he expuesto hasta ahora, funcionan justo porque no son enunciados de modo explícito). Dice que “a fuer de historiador y pecador contrito, he de apurar el recuerdo y he de escribir lo que quisiera más bien olvidar” (*Lgc*, p. 259); Quiñones se ha impuesto el castigo de escribir su historia como un modo de expiar sus culpas. El encierro es otro camino voluntario para saldar esa deuda. Se sabe que desea heredar a su hija bienes suficientes, lo mismo que hizo Cabezudo como su abuelo; de su madre recibió virtud y bondad, para Quiñones: “No se necesita más para ser feliz” (p. 395).

⁵⁵ Carballo opina que se trata de un recurso para atraer lectores sencillos; y con ello quizá implica a un tipo de lector que no pide de un libro más que entretenimiento.

⁵⁶ Para Alegría, la razón de fondo para este fenómeno es que Rabasa era un romántico y un sentimental, que, “al tratarse de amores inventa una heroína de tarjeta postal y un idilio de novela rosa” (F. Alegría, *op. cit.*, p. 93).

⁵⁷ C. Ramos, “Prólogo” a E. Rabasa, *Novelas mexicanas...*, ed. cit., p. xxvi.

⁵⁸ Véase *idem*. Es un personaje de rasgos en absoluto románticos, en una novela que abjura del romanticismo y sus efectos nocivos. J. S. Brushwood los ve cuando apunta: “Aun la heroína

Lucía sobre la blanca tez de sus mejillas los colores de las rosas que regaba en sus tiestos por la mañana; la roja y ardiente sangre se trasparentaba en sus labios con vivo color; y la redondez escultórica de brazos, hombros y cuello, todo suave sedoso y nacarado, revelaba la fresca salud que el ejercicio doméstico engendra y la pureza de las costumbres hermosa. Alta, esbelta, airosa, con natural y no aprendida elegancia, habría sido una lugareña en el aspecto, si la fortuna no hubiera puesto en sus negros y grandes ojos, antes rayos de luna que haces de luz solar (*Lb*, p. 32).⁵⁹

A pesar de las numerosas alusiones negativas que el narrador hace a los recursos gastados del romanticismo, la descripción idealizada de su amada, pero sobre todo de sus amores, va en ese sentido (se sabe, sin embargo, que el modernismo produjo numerosas descripciones del estilo para oponerlas a la imagen degradada de la mujer naturalista). Es probable que el autor notara este rasgo en su novela y quisiera matizar el tono de la descripción con dos ideas: la primera, que la boca de Remedios no era lo suficientemente pequeña⁶⁰ y, la segunda, la posibilidad muy lejana de que al final de la novela esta heroína resultara ser hija de un sultán de Marruecos o algo por el estilo.

Su imagen estereotipada cumple su cometido por lo que es posible decir que subyace a la afirmación de Felipe Tena Ramírez de que la Remedios “dulce y triste [...] pasa iluminada por estas palabras, como auténtico ejemplar de mujer mexicana”;⁶¹ opinión cercana a la de Manuel González Ramírez, para el que Remedios tiene “los contornos de

de Rabasa, Remedios, era una frágil criatura a pesar de sus opiniones poco amables respecto de las enfermicas heroínas románticas” (*op. cit.*, pp. 238-239).

⁵⁹La descripción cumple con los rasgos del prototipo de la mujer prerrafaelita. Ahora bien, en el caso de las *mujeres frágiles*, “tiene más importancia la ‘impresión visual’ que el desarrollo interno de su personalidad o de la acción [...] Al mismo tiempo, la figura de la *mujer frágil* es puesta en escena con una decoración que varía en cada caso, de tal manera que su historia produce a veces el efecto de una sucesión de cuadros” (Ariane Thomalla, *Die ‘femme fragile’*. *Ein literaturischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972, p. 54, *apud* Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, versión española de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1998, p. 116).

⁶⁰Véase *Lb*, pp. 32-33. Para ello acude a Zola, quien afirmaba que una boca del tamaño de la que Remedios tenía era signo de sensualidad (dato que se apura a acotar el narrador: Remedios era dulce y afectuosa, no ardiente y apasionada).

⁶¹F. Tena, *op. cit.*, p. 15.

todas las buenas mujeres que son esencia y presencia de las clases medias mexicanas”.⁶² Otra vez la relación entre lector y escritor se hace estrecha. Rabasa construye una heroína ideal no sólo como gancho para los lectores, sino como una figura necesaria para sostener el relato en varios niveles. Con ella simboliza la pureza como paradigma, convoca a la acción al protagonista y representa la esperanza de redención.⁶³ A Remedios no se le puede descifrar, no hay nada de consistencia detrás suyo porque no se representa a sí misma como individuo, sino a una idea simbólica de la mujer. Felicia, personaje secundario que cumple con una función mediadora en los amores tormentosos de Juan y Remedios, tiene un toque más mundano, pero no deja de representar el papel de una figura estática e inmutable.

En el mismo sentido funciona el personaje de la madre. Es una santa, una mujer viuda que cae enferma a causa de los dolores que le provoca su hijo. Pero la imagen de la madre como personaje tipo aparece antes, cuando Quiñones habla del amor con que Cabezudo recibe a Remedios herida: “Y aquella fiera era una madre, ya que no puedo decir más” (*Lb*, p. 93). Fiera también es el hijo, que reacciona con ira cuando sabe que la madre ha sido encarcelada:

Algo que todavía expresan con frialdad los vocablos ira, dolor y encono, se confundieron en mi corazón sacudiéndole en convulsiones terribles; todo lo malo que existe latente en el hombre honrado se levantó en mi alma, sofocando a todo lo bueno y unióse sólo a mi amor de hijo, como para convertirme, por este último atributo, en la bestia más feroz de todas las bestias (*Lb*, pp. 96-97).

⁶² M. González Ramírez, “Prólogo” a E. Rabasa, *Retratos...*, ed. cit., p. xv.

⁶³ Hinterhäuser explica que el deseo por espiritualizar la materia y el culto a la Virgen (un cruce del neoplatonismo y el cristianismo) permitió que la figura de la mujer ideal gozara de la condición de “inmaculada”, cercana a la posibilidad de intercesión ante Dios. A esto habrá que sumar la finalidad de la redención que está indeterminada: “Independizada de los antiguos conceptos cristianos de la gracia y la salvación, queda convertida en un problema subjetivo [...] bajo la forma de un anhelo de ‘paz y tranquilidad’ [...] Hay sólo un resto genuinamente cristiano [...]: la conversión de la mujer en tabú y un ideal de pureza basado en el ‘ascetismo sexual’” (Véase H. Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 119-120).

A la madre se le ve en el alma (véase *Lb*, p. 107); las pasiones que despierta son excesivas lo mismo que su naturaleza. Es, para Juan, su laurel, su único galardón (véase *Lb*, p. 144). La madre muere porque sufre y eso la dignifica. Ante la muerte, oímos del protagonista su idea de la figura materna: “Ella era la mitad de mi existencia, mi ángel bueno en la vida, mi maestro en la conducta, mi consuelo en las penas, mi aliento, mi fe para el trabajo que ella misma me enseñara a amar” (*Lb*, p. 160). Aceptemos que ambos personajes cumplen con el propósito de salvar al protagonista, que posee un alma impura.⁶⁴ En los dos casos, Rabasa crea lo que Azuela llama personajes genéricos que si “como tipos tienen importancia, como criaturas humanas carecen de vitalidad y de dinamismo”.⁶⁵ Lo que sucede en realidad, me parece, es que esta clase de personajes cumplen con la misma función de los recursos de que echara mano la crónica: “Lo descrito no es accidente, sino esencia [...] Tales nostalgias del pasado y del presente permiten un acuerdo social sobre la ‘esencia mexicana’, que empieza siendo un recuento de costumbres y deviene certidumbre metafísica (‘el mexicano es...’).”⁶⁶ Es decir, estas descripciones convencionales desempeñan con eficiencia su carácter referencial y satisfacen su función constructora y ordenadora. Recordemos que las descripciones espaciales ayudan al escritor realista a ordenar un mundo que no conoce y que lo amenaza. Sucede lo mismo con algunos seres, sobre todo con los personajes femeninos. Rabasa construye tipos, con ello asegura que la comunicación con su lector tendrá efecto. Sus personajes que giran en torno a una idea, a una cualidad: la bondad, la pureza; son lo que Forster llamaría personajes planos.

⁶⁴ Se trata de una idea romántica que señala bien L. H. Stratton, *op. cit.*, p. 173, y que también aparece en los escritores modernistas.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 176. Para el crítico, este encuentro entre realismo novedoso y romanticismo se puede resumir en el contraste entre “el talentoso sociólogo y el psicólogo mediocre” (M. Azuela, *op. cit.*, p. 175). Sostiene que esta naturaleza dispar en la serie quizá se deba a que la parte imaginativa de la obra de Rabasa, la que no viene de la experiencia directa, esté construida a partir de “reminiscencias de novelas sentimentales leídas en la juventud” (*idem*). A ello contradice lo dicho, por lo menos por Quiñones en algún punto de la trama, cuando afirma que no aprendió el amor “en novelas románticas, sino en los ojos de Remedios y en la delicada sencillez de mi corazón” (*Lgc*, p. 244). Idea que no deja de parecer románticamente idealizada.

⁶⁶ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 2003, pp. 30-31.

Jacinta Barbadillo, hija del casero que aloja a Quiñones a su llegada a la capital y que enamora a Juan, es una mujer voluptuosa, madura, activa, violenta, con características más terrenas de las que ostenta Remedios. Se trata de un personaje que, contrario a Remedios,⁶⁷ es fea y madura: “Jacinta había cumplido treinta y dos años [...] Tenía buena estatura aunque no garboso cuerpo ni muy bien delineado, y ponía todo esmero en lucir los negros ojos [...] la frente estrecha, la nariz roma y los labios abultados no daban motivo a la vanidad más loca para estudiar un gesto” (*Ecp*, p. 37). Es, además, en su signo negativo, “cómplice de todas las malas tentaciones que van arrastrando al héroe hacia su desmoralización”.⁶⁸ Su fuerza erótica⁶⁹ y la relación que se establece entre Juan y ella son, acaso, lo más sabroso de la novela, pero también lo más característico de la escritura del periodo. Cedomil Goic lo expresa bien cuando sostiene que “la voluptuosidad femenina alcanza contornos que hacen violencia a la sostenida restricción que en torno a lo sexual impuso el carácter edificante y moral de la narrativa anterior. Lo voluptuoso alcanza [...] una representación caracterizadora”.⁷⁰ Su personaje termina obedeciendo a su destino de mujer caída, con ella se completa el elenco femenino habitual en la novela realista: la novia, la madre, la mujer caída.

La enfermedad como expiación

Aunque el tema de la enfermedad en la novelística modernista, donde más expresiones hubo del fenómeno, tiene perfiles ciertamente complejos,⁷¹ en Rabasa, y me atrevo a decir que en el realismo en general,

⁶⁷ Un personaje que tanto en lo físico como en lo moral se contrapone a lo que Remedios representa. Los dos personajes femeninos son contrarios, el recurso que provoca este enfrentamiento obliga a idealizar a uno de ellos y a “aterrijar” al otro: “Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime” (H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 119).

⁶⁸ J. Navarro, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹ Durante su primer acercamiento, Jacinta lo estremece con su aliento al coserle un botón de la camisa, su ojos son atrevidos y desfachatados (*Ecp*, p. 91).

⁷⁰ C. Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 116.

⁷¹ Para un estudio en detalle del tema en las novelas modernistas, véase G. Nouzeilles, *op. cit.*, y “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 9, 1997, pp. 149-176.

su significado es uno solo: se trata de un proceso expiatorio con toda claridad. Esta idea, implícita en la tradición judeocristiana,⁷² permea en la literatura realista, como se ve, muy pronto. La enfermedad es castigo para el que la sufre y enseñanza para el que la lee. Conviene advertir que ella también tiene una función salvadora: cuando Juanito y Cabezudo están a punto de llegar a lo más bajo, la enfermedad de Remedios los desvía de su inminente caída y los detiene.⁷³

La enfermedad de la madre de Juanito es asimismo significativa. Sucede apenas empieza la serie, y él es consciente de su estado cuando la libera de la cárcel. El aspecto de su madre lo deja “helado de espanto”: estaba “flaca, envejecida y de un color amarillo terroso que daba miedo” (*Lb*, p. 145). Quiñones expresa de manera directa la culpa que siente por la enfermedad de su madre en varias ocasiones: “Para mi alma adolorida y azotada por la inflexible conciencia que me culpaba de la enfermedad de mi madre, no hubo halagos de triunfo ni vanidad de victoria” (*Lb*, p.147), “¿cómo podría yo vivir, si además de perderla me sentía culpable de su muerte?” (*Lb*, p. 160).⁷⁴ Los sucesos donde las malas pasiones provocan reacción tienen siempre efectos funestos para la salud de las mujeres puras. El fenómeno sucede con la madre de Juan, al principio, y con Remedios, desde la segunda serie. Pepe Rojo hace saber a Juanito que Remedios convalece en una hacienda a resultas de una

⁷² En la Biblia no se dice de manera explícita, hasta donde tengo conocimiento, que la enfermedad es producto del castigo divino. Sin embargo, la idea, en principio errónea, como se verá, parecía extendida en el saber popular: “Al pasar, Jesús se encontró con un ciego de nacimiento. Sus discípulos le preguntaron: ‘Maestro ¿quién tiene la culpa de que esté ciego, él o sus padres?’. Jesús les respondió: ‘Esta cosa no es por haber pecado él o sus padres, sino para que Dios obre en él un milagro’” (Juan: 9, 1-3).

⁷³ Brushwood lo señala cuando trata *Moneda falsa*: “[Juanito] está al borde de la verdadera degradación pero es salvado por la enfermedad de Remedios” (J. S. Brushwood y J. Rojas Gardidueñas, *op. cit.*, p. 44).

⁷⁴ Una vez más, en este punto, el narrador hace alusión a la regla común para hacer mofa de ella, aunque termina aceptándola, en toda su irracionalidad, por ser eso una norma corriente. Quiñones asienta que el pueblo vivía convencido de que “en habiendo médico nadie podía morir” (véase *Lb*, p. 149), si bien la experiencia, como señala adelante, les había demostrado con frecuencia lo contrario. Este tipo de construcciones irónicas que ofrece el narrador son comunes en la serie; ya hemos revisado alguna. El narrador suscribe, en apariencia, sumisión al conocimiento popular, pero termina por ridiculizarlo con alguna conclusión contundente que señala una idea contraria a la común, por lo general, más sensata.

enfermedad provocada por los últimos acontecimientos.⁷⁵ La segunda enfermedad de Remedios es determinante, se verifica justo después de la pelea entre Juan y su tío, cuando Juan accede a intentar hacer las paces. Por accidente, la junta de paz acaba en riña y se dispara una pistola. Remedios sufre entonces de un extraño mal inexplicable: agudo dolor en el costado derecho y calentura;⁷⁶ cuando la enfermedad arrecia, escupe sangre y delira, su respiración es fatigosa (*Mf*, pp. 351-352). Después de varios días en crisis, la calentura cede y la enferma se alivia.

Cabezudo y Juan se reconcilian por el amor y la salud de la enferma, que los ha perdonado a los dos, y todos vuelven al pueblo. La muerte de Remedios, según relata Juan anciano, sucede en los mismos términos de la segunda enfermedad: fiebre, agudo dolor en el costado (*Mf*, p. 394). Ambas enfermedades han marcado el espíritu de Quiñones, al punto de hacerlo decir, al final de su narración y de su vida: “Siempre me ha atormentado la idea de que mi historia comienza con la muerte de mi madre y acaba con la muerte de Remedios. Y de ambas me considero culpable”.⁷⁷ Se trata de un proceso patológico cíclico que se relaciona con la degradación moral del protagonista. Juanito está enfermo también, su dolencia moral provoca consecuencias en la salud de las mujeres que ama y que lo aman: nefastas, en el primer caso; en el segundo, positivas, pues le brindan la oportunidad de desandar su ruina y volver al pueblo. La recuperación de Remedios, es decir, la vuelta a la salud —que es origen y pureza—, en tanto que el cuerpo enfermo está infectado, implica un proceso de limpieza, de regeneración. En ese sentido, el tópico de la enfermedad, su convalecencia y su cura, son la reafirmación del retorno al paraíso.⁷⁸

⁷⁵ Véase *Lgc*, p. 356.

⁷⁶ Vale la pena anotar que la fiebre es un malestar muy literario porque no descompone del todo al personaje y es posible idealizar sus efectos. Esta idealización de la enfermedad Rabasa la ha heredado, sin duda, del romanticismo.

⁷⁷ A ellas suma su culpa en la caída de Jacinta: “Fue cayendo y cayendo hasta lo más hondo de la degradación de la mujer” (*Mf*, p. 394).

⁷⁸ “Es como si la resolución de la enfermedad pusiera al paciente en contacto con la fuente de la salud, de la que se había alejado insensiblemente en el periodo prepatológico” (Joan Ramon Resina, “La enfermedad como signo y como significación”, *Letras de Deusto*, núm. 49, 1991, p. 144).

A pesar de que la heroína no demuestra nunca una naturaleza activa, ambiciones, deseo de movimiento, en suma, vitalidad, la enfermedad representa una derrota en su cuerpo ante las fuerzas corruptoras: “El cuerpo declara la amortiguación de los impulsos psíquicos: del interés, de la ambición y de la voluntad de sobreponerse a la hostilidad del medio”.⁷⁹ En su dolencia y en la de la madre se cristaliza el aletargamiento de la voluntad del protagonista y su antagonista, los límites que se han desbordado se hacen visibles, se anuncia la anormalidad extrema en el entorno. En la vida del personaje la muerte de una y la recuperación de la otra implican culpa inicial y expulsión del paraíso —con la madre—, y redención de sus errores —con la novia—, posibilitadas por la naturaleza virginal de ambos personajes. El camino de aprendizaje, como vemos, está impulsado también por la enfermedad que, recordemos, no es otra cosa que un desorden.

Como he dicho antes, hay una clara correlación entre el tópico del viaje de aprendizaje del protagonista a la ciudad y el de la enfermedad como expiación. Para Resina, la idea de inocencia y honestidad rural frente a la inmoralidad y corrupción del ciudadano es uno de los mitos más resistentes en la conciencia popular. Esa es la razón por la que, a buen seguro, los personajes adolescentes viajan a la ciudad, donde la complejidad y ambigüedad moral son favorables a la iniciación en un mundo adulto: “Éste repite en su propia vida la transición mítica del género humano tras la pérdida del paraíso y la caída en la historia, una historia que contiene el inapreciable ingrediente de la redención. No es difícil ver en el tema de la enfermedad mortal y la recuperación del protagonista un objetivo correlativo de este esquema arquetípico.”⁸⁰ La enfermedad mortal del protagonista es su derrota moral.

El amor adverso

El tema del amor imposible tuvo en el romanticismo enorme arraigo. Algunos antecedentes claros para los novelistas de aquel periodo son Bernardine de Saint Pierre y su *Paul et Virginie* y Chateaubriand

⁷⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 141.

con *Atala*.⁸¹ *María*, de Jorge Isaacs, es el referente obligado para Hispanoamérica. Se trata de un tópico de efectos desastrosos. La muerte siempre es el obstáculo final, insalvable, pero antes hay otros que “la fatalidad teje progresivamente”.⁸² Si estamos de acuerdo en que el periplo de nuestro héroe, que revisé antes, tiene explicación en su amor por Remedios; el tópico del amor imposible (o por lo menos adverso, en este caso) es inseparable del centro de la historia.

El amor que Rabasa propone como motivo, aunque en apariencia lo sostiene el relato, tiene un carácter secundario. En la novela se traza con perfiles apenas humanos:

sus personajes lloran y sufren provincianamente, con la castidad del agua incolora e insípida. Y el dolor no es de artificios arrebatados, porque el autor lo conservó dentro de los límites de la urbanidad y la educación, que nuestras clases medias inculcan a sus componentes [...] Como contraste, las intrigas y las ambiciones, que constituyen sentimientos de baja ley, adquieren en la novela de Rabasa la estirpe de la pintura al fresco: profunda, técnicamente perfecta y plena de colorido.⁸³

La pasión por Jacinta, las malas decisiones de Quiñones, la degradación, en fin, obtienen mejores pasajes que el de la huida de Quiñones y Remedios, del padre de ésta:

Y allí, por primera vez, en medio de la noche más azarosa y terrible de mi vida, sintiendo el amor más grande y la más tierna compasión por aquella desgraciada niña, puse sobre su frente mis labios y la di un beso que no oyeron ni los insectos del campo. Ni una sombra de impureza empañó la limpidez de mi alma honrada, y sentí en lo más íntimo el recogimiento misterioso y dulce del creyente que murmura fervorosa oración (*Lb*, p. 87).

⁸¹ Véase, para un excelente estudio de estas influencias en la novela hispanoamericana del siglo XIX, el apartado que le dedica Melvin Ledgard en *Amores adversos y apasionados. La evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 17-22. Dedicó un apartado (“El amor adverso”), en el capítulo cuarto, al amor romántico y su escurridiza definición, al que remito ahora.

⁸² María J. Embeita, “El tema del amor imposible en *María* de Jorge Isaacs”, *Revista Iberoamericana*, núm. 32, 1966, p. 109.

⁸³ M. González Ramírez, “Prólogo” a E. Rabasa, *Retratos...*, ed. cit., p. xi.

La idea romántica de que el amor lo puede todo subyace a este lugar común. El amor se muestra imposible, como recordamos, bien pronto. Los obstáculos empiezan apenas arranca la novela y son pretexto para su desarrollo. En la segunda parte, Quiñones, decepcionado de Remedios, acepta que su amor es adverso y apasionado: “¿Por qué no huí de aquella ciudad para siempre? Porque a despecho de mi desengaño no podía dejar de querer a Remedios como un loco, aun cuando no fuese para mí lo que antes era” (*Lgc*, p. 249). Pero su amor crece con la misma fuerza con la que él supone que Remedios se enloda: “¡Remedios al poner los pies en el fango, imperaba más que nunca en mi alma enamorada y loca!” (*Lgc*, p. 289). Pareciera que, mientras el deseo del amor crece, se anhela, de forma velada, el obstáculo que impide su consumación;⁸⁴ repitiendo así, de manera puntual, el desarrollo del tópico del amor imposible. El recurso del impedimento para el amor magnifica la intensidad con la que se verifica y ofrece la necesaria tensión narrativa para mantener al lector atento al relato. Rabasa logra, con la inclusión de un capítulo final (no el último), en el que sabemos que el texto es producto del héroe anciano, que nunca lleguemos a vivir la culminación de su amor porque Remedios ha muerto para entonces. En efecto, la vehemencia del amor del protagonista continúa, y eso permite que jamás decline la idealización de la mujer y del sentimiento que ella provoca en él.

Cuando en *Moneda falsa* Remedios está decepcionada de Juan, por sus amores con Jacinta, éste acepta que su único acicate, su sola esperanza, la representa ella. La diferencia ahora es que el aborrecimiento y desprecio que Remedios siente por él los han provocado sus malas pasiones (véase *Mf*, p. 208). Un doble impedimento se cierne sobre los amores de Juan y Remedios: el tío que lo odia y la mujer que lo persigue para que cumpla su promesa de boda. Ambos obstáculos han sido motivados por él: el primero, de manera indirecta, cuando actúa sin orden expresa en la refriega en la cárcel de San Martín de la Piedra, al liberar a su madre, y se convierte en el héroe de la jornada; el segundo, por

⁸⁴ Como afirma Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 1997, p. 53.

voluntad propia, cuando enamora a Jacinta como recurso de venganza por el despecho que le provoca el amor perdido de Remedios.⁸⁵

Al contrario de lo que sucedía con las novelas fundacionales propuestas por Doris Sommer —donde los amantes y las historias de sus amores atrapaban al lector sentimental y lo dirigían a suscribir un proyecto político definido, que los personajes en su unión amorosa representaban—,⁸⁶ Rabasa reescribe, con un estilo que mezcla humor y desencanto, sobre esa utópica “conciliación”,⁸⁷ pero el amor siempre parece estar en segundo plano. Su amor adverso, que se verifica durante el estado de transgresión del protagonista, más tarde se consuma, una vez redimido Quiñones (si bien escribe en la viudez). El cumplimiento de ese amor representa el estado ideal que ha logrado alcanzar el personaje en un viaje que, lejos de ser de educación sentimental, lo es más de educación política.⁸⁸ El tópico del amor adverso en esta novela es estático; Rabasa apenas se esfuerza por renovarlo o dotarlo de vitalidad. Ciertamente es un recurso que puede resultar eficiente, pero en el caso de las *Novelas mexicanas* resulta de escasa verosimilitud como motor de las acciones en la serie.

Cada uno de los tópicos analizados cumple una función particular en los diferentes niveles de la novela. El tópico lingüístico influye en el sentido del texto en tanto que reflexiona sobre la eficiencia de la comunicación al detenerse a señalar las fórmulas tópicas y su capacidad contaminante; el del pueblo-ciudad incide de manera directa en el juego del espacio narrativo con todo lo que ello implica: por lo pronto, reiteración del mensaje moral del texto (estos dos tópicos son, quizá, los de tratamiento más original, renovador); el tópico de la mujer ideal,

⁸⁵ Son frases que repite en varias ocasiones en esta parte de la novela: “Remedios despreciándome o aborreciéndome; negada toda esperanza; solo en el mundo” (*Mf*, p. 251).

⁸⁶ Para un conocimiento realmente profundo de esta teoría, véase Doris Sommer, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley / Los Ángeles / Oxford, University of California Press, 1991, pp. 30-51.

⁸⁷ Idea que también desarrolla G. Nouzeilles (*op. cit.*, p. 15). Dice más: “[...] las historias naturalistas denuncian toda alianza como tentativa e inestable” (*idem*). En el caso de Juan y Remedios, la pronta muerte de la amada es un ejemplo de esta fragilidad en la unión sentimental. Habrá que señalar, además, que un personaje que, en el camino de sus desatinos, perdió a una mujer, no puede gozar a plenitud del paraíso.

⁸⁸ José Luis Martínez elabora esta interesante distinción entre la obra de Flaubert y la de Rabasa; véase, J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 311.

la madre santa y la mujer caída, en la construcción de los personajes protagónicos. Al cumplir con el tópico de idealización y denostación de los diversos tipos femeninos (indispensables) que aparecen en la novela, se admite el contrapunto con el protagonista y el antagonista y éste les concede un desarrollo suficiente a ambos. El tópico de la enfermedad apoya, con su carga simbólica, la lectura moralizante del texto. La novela habla más de la sanción sobre el mundo de la política y el periodismo, sobre la vida pública, en fin, que de lo sentimental. Por ello, la trama amorosa, en la que están implicados los personajes femeninos y la enfermedad, es sólo un sostén formal convencional, un requisito que tiene un significado restringido con respecto a la idea general de la novela.

EL LUGAR COMÚN EN *LA PARCELA*, DE JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS

Tres años antes de que Santa Anna cumpliera su último periodo en el gobierno nació, en Guadalajara, José López Portillo y Rojas (26 de mayo de 1850). Tuvo una vida larga, pues alcanzó a atestiguar el régimen de Álvaro Obregón (murió el 22 de mayo de 1923).⁸⁹ Los lectores contemporáneos de López Portillo saludaron su obra con entusiasmo, y en las historias de la literatura es tratado con enorme respeto. De su

⁸⁹ Fue abogado de renombre y tuvo una larga y muy activa vida pública: fue poeta, periodista (fundador de uno de los primeros periódicos literarios en México, *La República Literaria*, del que fue director en 1885), académico, diputado, senador, gobernador de Jalisco, secretario de Educación y, durante el gobierno de Victoriano Huerta, secretario de Relaciones Exteriores. Perseguido por este último, a su caída, López Portillo pudo regresar a México en 1916, gracias a la ley de amnistía proclamada por Pablo González, y dedicarse por completo a la enseñanza y la literatura. Perteneció a la Academia Mexicana de Jurisprudencia y Legislación, al Liceo Hidalgo, al Liceo Morelos, a la Academia Mexicana de Geografía y Estadística y fue presidente de la Academia de la Lengua. Es autor de una vasta obra literaria de la que sobresalen sus llamadas *Novelas cortas* (1900), *Historias, historietas y cuentecillos* (1918) y tres novelas: *La parcela* (1898), *Los precursores* (1909) y *Fuertes y débiles* (1919).

La mayoría de los críticos que se han dedicado a estudiar su obra están de acuerdo en señalar que sus mejores textos se encuentran entre las novelas cortas o cuentos, de los que destacan “Nieves” y “La horma de su zapato”. Fue autor, asimismo, de textos de carácter ensayístico como *El monoteísmo de los hebreos* (1906), *Rosario la de Acuña. Un capítulo de historia de la poesía mexicana* (1920) y *Elevación y caída de Porfirio Díaz* (1921).

obra se ha dicho que es producto de un estilista o, en un sentido negativo, de un académico; que se trata del primer novelista rural, precursor de la novela de la revolución y discípulo, en el nacionalismo y el regionalismo (o costumbrismo, ya se verá), de Ignacio Manuel Altamirano y José María Pereda, respectivamente.

Conviene detenernos en algunos de estos juicios que, desde Victoriano Salado Álvarez, se han repetido casi de la misma manera, salvo algunas excepciones, para matizarlos. Salado Álvarez dedicó a *La parcela* un texto donde se propuso caracterizar el realismo de López Portillo a la inglesa, hallando en él rasgos de serenidad de espíritu, longanimidad en los personajes, benevolencia en el trato de los malos y un delicado gracejo al describir a los ridículos.⁹⁰ Para Salado Álvarez, López Portillo era un excelente novelista, de estilo pulcro y dueño de una riqueza lingüística que le permitía innovar al dibujar, casi de manera fotográfica, el modo de ser de los campesinos mexicanos. Otra influencia evidente en este aspecto lingüístico, admitida por el autor de manera directa, es Pereda,⁹¹ debida, sin duda, a la reticencia de López Portillo a imitar la literatura francesa y a su afán por acercarse a los ejemplos españoles —léase, además de Pereda, Benito Pérez Galdós, Juan Valera y Emilia Pardo Bazán—; Pereda gozaba de mayor ascendente.

Algunos historiadores de la literatura mexicana se acercan —si no es que repiten, como dije ya— a lo que Salado Álvarez expuso en su crítica temprana. Julio Jiménez Rueda opinó que López Portillo era un excelente descriptor de costumbres y lo ubicó entre los escritores regionales costumbristas, al lado de Delgado y Rabasa; consideró, lo mismo que Salado Álvarez, a Dickens como su más clara influencia.⁹²

⁹⁰ Victoriano Salado Álvarez, “*La Parcela*”, en V. Salado Álvarez, *De mi cosecha. Estudios de crítica*, Guadalajara, México, UNED, 1991, p. 45.

⁹¹ Al parecer, Pereda había prometido escribir un prólogo para *Los precursores*, dedicada por López Portillo precisamente a él, pero murió antes de cumplir el ofrecimiento (véase Emmanuel Carballo, “Prólogo” a José López Portillo y Rojas, *Algunos cuentos*, selección de Emmanuel Carballo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. xxv).

⁹² Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 165. Repite estos conceptos en su *Historia de la literatura mexicana*, México, Cultura, 1928. Nótese que la influencia dickensiana es nítida en los dos autores que agrupo antes de 1900: Rabasa y López Portillo, y apenas visible en Delgado y Gamboa. Valdría la pena abundar sobre esta huella inglesa en el realismo mexicano, pero como el tema excede al de mi trabajo, me conformo con señalar algunos rasgos, los más señalados: la técnica de la memoria

Para Reyes, López Portillo fue autor de “cuadros de atemperado realismo, bien trazados, bien pensados, bien escritos, y propios en fin del que ha merecido llamarse el ‘Pereda mexicano’”.⁹³ Carlos González Peña es enfático al respecto: Emilio Rabasa, López Portillo y Rafael Delgado forman la trilogía de novelistas que, en el realismo, vienen de cepa española.⁹⁴ En este sentido, algunos críticos lo han considerado naturalista moderado.⁹⁵ Ralph E. Warner, por su parte, sostuvo que López Portillo pertenece al grupo de novelistas dedicados a tratar temas históricos y sociales; el ejemplo de Pereda, en su caso, le parece notable y ubica al novelista mexicano, incluso, entre los precursores de la novela de la Revolución.⁹⁶ Manuel P. González, en la misma línea que sus antecesores, emparenta al novelista con Pereda, más que con Dickens, y aunque

para hacer comentarios sobre los hechos pasados desde la voz de un narrador maduro (este recurso es positivo para la vida moral del personaje); el gusto por la ficción serial (como las *Novelas mexicanas*, por ejemplo); la sátira social (es decir, la burla diferenciada de acuerdo con los rasgos personales de los tipos que ofrece la novela); la crítica a las aspiraciones económicas de sus personajes (con esto implícito las pretensiones ridículas de los protagonistas que derivan de la nueva moralidad impuesta por el dinero); la novela con propósito (como, por ejemplo, la de López Portillo, que demuestra un afán ético, y permite vislumbrar la posición personal del escritor frente a ciertos aspectos sociales que le preocupan); y la importancia del romance en la trama, que otorga a la novela un rasgo sentimental ineludible en el texto, y muy lejano a lo racional (característica clara en nuestros dos autores).

⁹³ Alfonso Reyes, “Resumen de la literatura mexicana”, en A. Reyes, *La experiencia de la lectura*, prólogo y edición de Alicia Reyes, México, Scriptal Ediciones a la Carta / Fundación para las Letras Mexicanas, 2004, p. 154 (originalmente en vol. 25 de *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 397-439).

⁹⁴ Véase Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 222.

⁹⁵ Véase J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 1997, p. 185 (a López Portillo le dedica apenas unas líneas, pero el concepto que anota es, sin duda, sugerente); María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 95; y J. M. Prendes, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 319.

⁹⁶ Asunto éste muy discutido por algunos críticos. En realidad, de acuerdo con Warner, José López Portillo y Weber, hijo del autor, en el prólogo a un volumen de novelas de su padre, atinó a señalar el pasaje dedicado a la *ley fuga* como un claro antecedente crítico al sistema. Warner lo considera de hecho una protesta contra las injusticias sociales y en ello fundamenta su juicio (véase R. Warner, *op. cit.*, pp. 117-118). Fernando Alegría dota a esta característica de factor de redención de la obra de López Portillo, fundamentada en la defensa de un regionalismo americano, frente al realismo romántico francés, y la simpatía hacia los desvalidos (F. Alegría, *op. cit.*, p. 97).

admira su mérito artístico, cuestiona su valor como documento “para conocer la realidad social mexicana de la época porfiriana”.⁹⁷ González pone en duda, además, que López Portillo sea, en efecto, el primer cultivador de la novela rural, y para sostener su dicho recuerda *Astucia*, de Luis G. Inclán. Luis Alberto Sánchez lo ubica también en la línea del costumbrismo y lo social: López Portillo es un autor costumbrista que “alivia la pesadez de sus parlamentos, con la amenidad de las costumbres descritas”,⁹⁸ aunque también le reconoce un carácter social, lo que lo acerca más a la novela agraria (o como él explica, novela de campo con intención social).

La idea de que el realismo de López Portillo tuvo mucho más de romanticismo y costumbrismo de lo que se aceptó en su momento le restó sin duda su posibilidad de crítica al sistema. En realidad, como afirman Warner y Carballo, López Portillo fue posromántico y prerrealista.⁹⁹ Apoyada en las ideas de Jean Franco, estoy convencida de que el costumbrismo es el antepasado común de ambos, realismo y romanticismo, y que el realismo mexicano tenía, a causa de este parentesco, una fuerte carga de mensaje moral pues en él “la ley, el orden, el civismo y las virtudes de la clase media se [mostraban] siempre como superiores al personalismo y al desorden”.¹⁰⁰ López Portillo fue un novelista significativo que compartió con la vida de la época “todas las características importantes de esos años: estabilidad, tradición, impulso artístico”.¹⁰¹

⁹⁷ M. P. González, *op. cit.*, p. 67. El tema aparecerá como reproche en muchas lecturas posteriores de la obra de López Portillo, basado, sobre todo, en el hecho de que sus novelas, calificadas como realistas, pretendieron reflejar una realidad, incluso desde el lenguaje, consiguiendo sólo acercarse a ella desde los límites del costumbrista o la idealización del romántico.

⁹⁸ Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1953, p. 233.

⁹⁹ E. Carballo, “Prólogo” a J. López Portillo y Rojas, *Algunos cuentos...*, ed. cit., p. xii; R. Warner, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁰ J. Franco, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰¹ J. S. Brushwood, *op. cit.*, pp. 263-264. Francisco Durán M. sostiene una idea similar, cree que *La parcela* es “una novela-testimonio de ese tiempo y una obra nacional por los valores que en ella se plantean” (“Prólogo” a José López Portillo y Rojas, *La parcela*, Promexa, México, 1979, p. xvii).

La parcela,¹⁰² su novela más importante y la que lo colocó en las historias literarias en lugar definitivo, se publicó en 1898. Antes, López Portillo se había aventurado en las letras con *Armonías fugitivas* (1872), conjunto de poesías, y *Egipto y Palestina* (1874), entre otros, libro producto de un largo viaje que realizó por Europa y Oriente. *La parcela* es una novela de carácter rural con un argumento más bien simple: la lucha por un terreno de poco valor entre dos hacendados vecinos (antes amigos y compadres) don Pedro Ruiz y don Miguel Díaz, y los conflictos que se derivan de ella (los amores contrariados entre sus hijos Gonzalo Ruiz y Ramona Díaz, y la pelea entre sus mozos Roque Torres y Pánfilo Vargas). Ha sido calificada desde los extremos: o bien se trata de una obra de absoluta perfección, reflejo vivo de los personajes y ambientes que narra, ágil, correcta, de estructura simple y equilibrada;¹⁰³ o bien es un texto ampuloso, obra de un académico infectado de retórica, falso al retratar y poco verosímil, una novela farragosa. Esta ambivalencia radical la hace una candidata muy atractiva para ensayar una nueva lectura.

Algunos críticos como Mariano Azuela y Fernando Alegría fueron francamente severos al juzgar las virtudes del autor. Azuela, persuadido de que el propósito de López Portillo con *La parcela* era hacer literatura bella, sana y provechosa, acepta que su prosa tiene buena hechura y sus consejos son edificantes, pero hace notar una ausencia absoluta de vida en su literatura.¹⁰⁴ Otro tanto opina Fernando Alegría: que se trata de una obra de falsa psicología, regionalismo árido y retórica opulencia verbal. Alegría se extraña, asimismo, de los críticos que festejaron el nacionalismo y la perfección narrativa de López Portillo, que él, por su-

¹⁰² Según J. M. Oviedo, la novela llevaba como subtítulo “Novela de costumbres mexicanas”, dato en verdad revelador del carácter del texto (véase J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 185). En la bibliografía que ofrece Ramiro Villaseñor y Villaseñor en su prólogo a *Fuertes y débiles* apunta este subtítulo, pero sólo en una segunda edición de la novela, hecha por la Imprenta “El Tiempo”, México, 1904 (“Prólogo” a J. López Portillo y Rojas, *Fuertes y débiles*, México, Porrúa, 1982, p. xvii).

¹⁰³ Para Antonio Castro Leal, la novela es rápida, limpia en el dibujo, es, en fin, una de las más perfectas de nuestra literatura (“Prólogo” a J. López Portillo y Rojas, *La parcela*, México, Porrúa, 1993, p. xi. En adelante, cito por esta edición por número de página entre paréntesis).

¹⁰⁴ Véase M. Azuela, *op. cit.*, pp. 154-163. Azuela fue uno de los primeros lectores en verdad críticos de la obra de López Portillo, y un lector que, además, se atrevió a exponer sus juicios incómodos.

puesto, niega; en resumen, pone en entredicho la posibilidad de talento artístico en el autor.¹⁰⁵

Por otra parte, John S. Brushwood, Emmanuel Carballo y Joaquina Navarro han hecho un trabajo más puntual de análisis al ocuparse del total de la obra de López Portillo, y por tanto sus juicios son más ponderados. Si bien Brushwood acepta que *La parcela* es una novela “deliberada”, o a la medida, como la calificó Alegría, también cree que su valor está en lo que no es López Portillo y que sus lectores esperaban que fuera, es decir, que considera que su obra ha sido juzgada de manera injusta porque se le ha leído de forma parcial. Supone, en fin, que en *La parcela* hay un cierto grado de idealismo como resultado de un esfuerzo de compensación al pesimismo que permeó “*Nieves*” y *Fuertes y débiles*.¹⁰⁶ Por su parte, Carballo debate con Manuel P. González respecto a la idea de una falsa arcadia enclavada en Citala (pueblo en el que transcurre la historia), que el último adjudicó a *La parcela* como un defecto. Carballo cree que el crítico leyó mal la novela o que no la entendió, y justifica con algunos pasajes el carácter vívido de los personajes y las situaciones representadas. Acepta, sin embargo, que el altruismo, el afán didáctico y la ortodoxia en el lenguaje pesan demasiado y son “más méritos del autor que de la obra”.¹⁰⁷ Joaquina Navarro revisa las críticas hechas a López Portillo y matiza muchas de ellas, pero no deja de admitir tampoco que *La parcela* es una novela enclavada en lo convencional. Frases como “ademanos de valor convencional”, “amalgama convencional de rasgos”, “falto de originalidad”, “tradicionalista”¹⁰⁸ aparecen aquí y allá en su estudio al referirse a *La parcela*.

Por mi parte, opino que *La parcela* es una novela de factura meditada, lo cual le otorga un valor poco común para un texto de la época. López Portillo juega, con plena conciencia, con los lugares comunes realistas para trastocarlos y los dota de un sentido diverso al común del realismo decimonónico, un sentido optimista soportado por una estructura sólida detrás. Es verdad que no consigue innovarlos, pero tampoco creo que ésa fuera su intención. Concuero con Brushwood

¹⁰⁵ Véase F. Alegría, *op. cit.*, pp. 94-97.

¹⁰⁶ Véase J. S. Brushwood, *op. cit.*, pp. 262-264.

¹⁰⁷ E. Carballo, “Prólogo” a J. López Portillo y Rojas, *Algunos cuentos...*, ed. cit., p. xxxvii.

¹⁰⁸ Véase J. Navarro, *op. cit.*, pp. 151-192.

en que el valor de la novela radica en lo que significó para su época, y no en lo que los lectores modernos esperamos que comunique. El esfuerzo estético por parte de nuestro autor tiene plena correspondencia con el esfuerzo de sentido. Hay, detrás de los afanes de crítico y creador de López Portillo, un deseo profundo de crear una obra artística autónoma¹⁰⁹ que, sin embargo, en forma y fondo se ajuste a un modelo sancionado por las únicas autoridades explícitamente reconocidas por él: las españolas (y desde luego Altamirano y su ideal literario). Por fortuna, para hablar de la obra de López Portillo contamos con, por lo menos, tres textos suyos que tratan de la novela en general: el muy citado “Prólogo del autor” a *La parcela*;¹¹⁰ un texto que dedicara a *La bola*, de Emilio Rabasa, publicado en *La República Literaria*;¹¹¹ y “La novela, su concepto, su alcance. Breve ensayo presentado a la Academia de la Lengua en 1906”.¹¹² A ellos se refiere Warner cuando señala que López Portillo fue un autor que se preocupó, de manera inusual, por cultivar el estilo en la literatura, y sabemos que fue conservador y ortodoxo en este sentido. Esta idea me será útil en el análisis.

El tópico lingüístico

Así como las *Novelas mexicanas*, de Emilio Rabasa, retratan la esfera política de la sociedad y su lenguaje, así *La parcela* desarrolla su so-

¹⁰⁹ No olvidemos que “la institución literaria sólo es reconocida como tal cuando establece la autonomía de la literatura” (Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 128), y a esta idea apela López Portillo cuando afirma que “nuestra república, pues, ha venido a ser definitiva y verdaderamente independiente hasta 1867. De entonces acá ha tenido códigos propios, una economía política propia, un gobierno propio, una literatura propia y una existencia en fin, política, administrativa, interna y externa, genuinamente autónoma” (J. López Portillo y Rojas, “La novela, su concepto, su alcance. Breve ensayo presentado a la Academia de la Lengua en 1906”, *Et Caetera*, núms. 9-10, enero-septiembre de 1952, p. 25), en América Latina, empero, esa autonomía, como sostiene Franco, fue un buen deseo: el esteticismo contó, sin duda, pero los escritores de fin de siglo no ignoraron la función social de la literatura.

¹¹⁰ Antonio Castro Leal, “Prólogo” a J. López Portillo, *La parcela*, edición de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993, n. 103.

¹¹¹ “La novela en México. ‘La bola’, de Sancho Polo. México, 1887”, *La República Literaria*, año 2, vol. 3, marzo de 1887-marzo de 1888.

¹¹² Apareció reeditado como suplemento literario en *Et Caetera*, núms. 9-10, enero-septiembre de 1952, pp. 3-31.

porte lingüístico en dos vertientes, de acuerdo con su argumento: el habla rural, dado que la acción tiene lugar en el pueblo de Citala, y el habla judicial, puesto que se trata de un pleito legal por la posesión de un terreno. El tópico lingüístico es, acaso, el más importante en la época, además de constituir un tema fundamental para un escritor con influencia marcada, sobre todo, por el realismo. El habla peculiar que López Portillo despliega en *La parcela* lo ha llevado a ser considerado excelente lingüista, acabado estilista y precursor de la novela rural. A pesar de lo discutible de estos juicios, lo importante es que centran la atención en un elemento en la novela: el habla de los personajes. Dije, en el apartado anterior, que Pérez Galdós (y ahora Pereda) representaron un momento importante en el establecimiento del realismo para las literaturas de lengua española. Una veta del soporte lingüístico de la novela realista de herencia española es, justamente, el habla popular. La discusión en torno a este aspecto de la obra se centra en discernir si se trata de un reflejo genuino de un habla específica —si ese retrato expresa de verdad al ser al que alude—, o si el resultado es falso y acartonado. En *La parcela* no hay prodigalidad en este recurso, y quizá por ello se le ha acusado de no representar el habla mexicana, como se sostuvo, ni conseguir la distinción en el habla entre personajes de diverso origen.¹¹³ Convengamos en que los aciertos lingüísticos en la novela son desiguales. Es evidente que López Portillo tuvo plena conciencia del valor que el léxico realista tenía en su obra y aunque algunas veces apenas si usa ciertos vocablos de origen popular, otras es más atrevido, al grado de experimentar con el vocablo *precioso*, en lugar de *preso*, en la escena final del capítulo 21, en la que unos guardias escoltan a Roque hacia la capital del estado, aunque el plan es dejarlo ir

¹¹³ Mariano Azuela dice al respecto: “No basta poner frases populares en boca de los personajes de una novela del pueblo para hacer novela popular [...] El lenguaje vulgar, en los labios de un muñeco de alfeñique lastima hasta los oídos acostumbrados a él” (M. Azuela, *op. cit.*, p. 160). Joaquina Navarro opina que “López Portillo en general no hace diferencia de matices entre el modo de hablar del hacendado y el del rancharo” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 175); antes ha dicho que “si no fuera por los temas y la localización de sus novelas, sería difícil descubrir la nacionalidad del autor por la lengua que emplea” (*ibid.*, p. 174). Ambos juicios me parecen excesivos: no se puede negar que los personajes de *La parcela* hablan de un modo poco natural, su lenguaje no es representativo porque no es auténtico, pero se trata de los primeros intentos de oralidad en un medio tiranizado por la incorrección gramatical.

para asesinarlo arguyendo un intento de escapatoria (es decir aplicarle la *ley fuga*). Uno de los guardias conversa con Roque sobre su arresto y le dice: “Güeno; pero siempre es una atrocidad estar *precioso*, y Dios sabe por cuánto tiempo” (p. 340, cursivas del autor). Otro acierto sin duda se relaciona con la caracterización de algunos personajes con base en el uso de galicismos. En Camposorio son frecuentes y denotan un grado especializado en el manejo del lenguaje de López Portillo; aquí, algunos ejemplos: “*Mon Dieu!*... Me haces miedo *parole d'honneur*” (p. 297); “el cielo me es testigo que yo no olvidaré jamás esta hermosa fiesta que me ha estado dedicada. No merezco ser tan alabado porque no he hecho que cumplir mi deber... ¡Bebo, pues, a la Justicia, a don Miguel y a todos los presentes!” (p. 292).¹¹⁴ Los diálogos entre abogados son ágiles y muy ricos (véase pp. 241-244), pero vale la pena destacar, en particular, el habla de Gregorio Muñoz —abogado de don Pedro Ruiz—, del que escuchamos un discurso en el capítulo 16, provechoso para el análisis. El texto marca con cursivas los numerosos superlativos que adornan el estilo recargado de don Gregorio: *grandísima*, *nobilísima*, *bellísimo*, *injustísimo*, *marcadísimo*, etc. Este mismo recurso tipográfico aparece en algún discurso de don Miguel para señalar sus muchas y ridículas incorrecciones: “háganme el favor de *ayudarme* a tomar esta copita a la salud del señor licenciado” (p. 292), y la palabra *fueces*, en lugar de jueces.

Navarro pone el acento en el uso de modismos y frases hechas, al grado que sostiene que la verdadera riqueza lingüística de la novela de López Portillo está ahí.¹¹⁵ El uso es en verdad notorio; ejemplifico: “Por una nonada, armaba la de Dios es Cristo” (p. 73); “que Dios te lo pague” (p. 101); “un rábula sagaz que, como suele decirse, traía al pueblo en peso” (p. 109), “las señoras me lo contaron hechas un mar de lágrimas” (p. 142); “¡que se haga la voluntad de Dios!” (p. 162); “la sangre no ha de llegar al río” (p. 313); “a otro perro con ese hueso” (p. 330), etc. En un trabajo anterior, para explicarme este recurso —socorrido en la novela realista de la época y usado para expresar una idea definitiva sobre el mundo—, me serví de las ideas que sobre el uso del proverbio

¹¹⁴ Hay que subrayar que el narrador introduce este discurso con la siguiente frase: “Dijo en lengua semigálica...” (p. 292).

¹¹⁵ J. Navarro, *op. cit.*, pp. 178-179.

en la novela naturalista expuso Antonio Candido. Lo que el refrán o la frase hecha representan en la novela es la concepción de una sociedad entumecida por la palabra donde no hay individualidad. Candido sostenía que

el proverbio, expresando la fijeza del discurso y del mundo, es un instrumento del cual el hombre dispone con el fin de interpretar y de juzgar, de identificar y prever [...] La existencia de los individuos acaba dando la impresión de un contrasentido monstruoso y enajenante, pues solamente encaja con lo que la sabiduría proverbial anuncia o establece cuando cada quien renuncia a su propio destino para mantener la estructura inmutable del grupo [...] el fracaso espera a quien pretende salir de lo que la sabiduría cristalizada determina. La rigidez de las normas y la rigidez lingüística del proverbio se justifican mutuamente.¹¹⁶

Esta idea puede relacionarse con aquella otra que sostiene que la caracterización lingüística de los personajes en López Portillo es apenas un recurso cosmético, y que su uso exclusivo denota la ausencia de un mundo interno, de voluntad del personaje sobre la acción, de, en fin, la no individualidad.¹¹⁷

Hay sentencias en *La parcela* que funcionan de la misma manera que los refranes y son, quiérase o no, injerencia directa del narrador en el texto.¹¹⁸ Los ejemplos que ofrezco a continuación ilustran esta idea con toda claridad: “No es la emulación pasión perversa cuando sirve de

¹¹⁶ A. Candido, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹¹⁷ Cuyo mayor representante es Emmanuel Carballo, quien opina: “López Portillo no crea totalmente, no descubre personajes. Cuando intenta hacerlo se queda en la apariencia, en el detalle [...] Y es que en la novela mexicana más que personajes existen papeles” (E. Carballo, “Prólogo” a J. López Portillo y Rojas, *Algunos cuentos...*, ed. cit., p. xxxviii).

¹¹⁸ A despecho de lo que Brushwood sostenía con respecto a la objetividad de esta novela frente a “Nieves”, por ejemplo. Brushwood dice que “el efecto de las intrusionas de López Portillo es patente: distraen al lector del hilo de la acción, de un modo que no resulta desagradable. Sin ellos, *Nieves* sería una condena severa de la estructura social, cosa que no quería el autor. En su segunda novela, *La parcela* (1989), López Portillo se siente menos inclinado a entrar en el libro; pero su crítica de la sociedad es, en correspondencia, menos visible. Tenía que ser así para no exponer mal” (J. S. Brushwood, *op. cit.*, pp. 245-246). Por mi parte creo que, si bien su carácter es sutil, estos ejemplos demuestran una intrusión directa por parte del narrador que afecta la exégesis del texto.

acicate al esfuerzo mayor y al anheloso y honrado trabajo; antes virtud saludable y elemento de progreso y bienestar” (p. 29); “el alma réproba del mal hijo está predestinada a todos los crímenes” (p. 30); “la humanidad por instinto honra a los hijos buenos y detesta a los malos” (*idem*); “explotando, sin saberlo, la rica veta de la estupidez general, que juzga de espíritu superior a todo el que se ríe de los demás y los persigue con el azote de su ironía” (p. 213); “la imaginación humana se deja imponer por las perspectivas aparatosas, por las voces campanudas y por las *mises en scène* esplendorosas” (p. 227); “al que eleva la frente con insolencia queriendo sobreponerse a los demás, se le niega todo mérito, aunque lo tenga, ya que no por envidia, por dignidad instintiva; porque hiere quien exige homenaje forzado, con altivez de monarca” (p. 276); “la ira es mala consejera y convierte a los hombres en bestias” (p. 304). Todos ellos revelan, porque adquieren la forma de una sentencia, una dirección ideológica concreta (propuesta por el narrador), un determinismo claro, en consonancia absoluta con los rastros naturalistas de la novela. La estructura general de la novela, en este sentido, se acerca mucho a la del cuento para niños, al *cautionary tale* —tomando en cuenta el obligado ingrediente de enseñanza moral de los textos de la época—, padre de la novela realista y naturalista en Hispanoamérica.¹¹⁹ Por ejemplo, un pasaje referido a la historia de Camposorio, abogado de don Miguel, haría las veces de moraleja de la pequeña historia de desgracia femenina que relata: “La fantasía poetiza la desgracia buscada, juzgándola blanda y dulce en lejana perspectiva; pero cuando llega y clava en el pecho sus agudos harpones [*sic*], encuéntrasela mil veces más cruel y dura de como se la había supuesto; abátense las fuerzas del espíritu, y deplórase inútilmente haberla abrazado” (p. 215).

Es evidente, sin embargo, que las sentencias que vienen de boca de Enrique Camposorio —juez adicto a Miguel Díaz que, en combinación con el abogado de don Miguel, Crisanto Jaramillo, logra un veredicto favorable en la primera instancia del juicio— tienen un sentido muy

¹¹⁹ Esta idea la tomo de José Emilio Pacheco, que al referirse a *Santa* la califica de *cautionary tale*, al estilo de *Caperucita roja*: “Previene a las muchachas contra la seducción y a los jóvenes contra la prostitución” (“Introducción” a Federico Gamboa, *Mi diario I [1892-1896]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. xxi).

diferente. Enrique Camposorio es un joven afrancesado cuya peculiar manera de hablar ocupa un lugar preponderante en el deliberadamente rico contenido lingüístico de la novela. Sus sentencias son producto de una ideología extranjerizante, relajada y despreocupada, donde no hay rastros de culpabilidad por sus malas acciones. Camposorio cita, por ejemplo, los versos de Molière cuando Chole lo rechaza: “La tête d’une femme est comme une girouette / Au haut d’une maison, qui tourne au premier vent” (p. 298), y cuando se entera de que Chole se casará con Esteban Salazar (Estebanito) —tenedor de libros de don Pedro Ruiz—, alude a una frase de filosofía zarzuelesca: “Quand’on ne peut pas avoir ce qu’on veut, il faut se contenter de ce qu’on a!” (p. 326).

El tópico lingüístico en López Portillo, instrumento fundamental para el dibujo del carácter de los personajes y sustento de la verosimilitud de sus acciones y, en consecuencia, de la posibilidad de su existencia, consiste en hacer figurar un habla popular como centro del texto para dar fundamento al deseo de nacionalización de la literatura, y en determinar el habla de cada personaje de acuerdo con el papel, más o menos pintoresco, que desempeña en la trama;¹²⁰ por desgracia, sus aciertos en este nivel fueron irregulares. El soporte lingüístico revela, además, una idea de mundo, de relación entre el individuo y la sociedad, en consonancia con un afán de orden y estabilidad, y de apego a la tradición, que operaron en la mayoría de los escritores de la época. El uso del lenguaje tópico, decía en el capítulo anterior, es una manifestación de la fatalidad en el habla de los personajes de la novela, inmovilidad a la que viene bien el determinismo naturalista; aunque aceptamos que los lugares comunes distan de ser moldes rígidos e inflexibles del pensamiento, y que pueden, incluso, redefinirse y renovarse.¹²¹ En las novelas de Rabasa y en la de López Portillo las descalificaciones de carácter moral son definitivas porque nacen de un conocimiento atemporal, pretérito y eterno: de la herencia de la tradición; las acciones, habla y pensamiento de los personajes están determinados por ella. No hay, pues, contraste entre un yo interno y su expresión, porque no existe

¹²⁰ Navarro señala que López Portillo se preocupa porque a los personajes que se mueven en sus novelas “no les falte alguna peculiaridad en la forma de expresarse que ayude a dibujar su carácter” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 178).

¹²¹ Véase S. Gilman, art. cit., p. 558.

un yo interno¹²² y la expresión es unívoca. El lenguaje tipificado como negativo está condenado a serlo de modo indefectible.

La Arcadia

La polémica desatada en torno a si López Portillo propuso la existencia de un espacio utópico en un pueblo mexicano —lugar cercano a la idea de Arcadia— porque creía en él; si, al contrario, llevó a cabo una descripción originada en el deseo de concebir una obra artística —verbalizando para la literatura un espacio físico acaso real—, o, si bien, por propia voluntad idealizó el espacio rural para atenuar una crítica que no fue directa, ha dado buen alimento para la discusión en torno al uso que López Portillo hizo del tópico del espacio ideal. Manuel Prendes opina que López Portillo ofreció a sus lectores una visión positiva, “casi idílica, de la tradicional organización del patriarcado nacional”.¹²³ Lo cierto es que este tópico se relaciona con el del campo contra la ciudad en la medida en la que constituye, en principio, uno de los polos de esta dicotomía.

La literatura pastoril, e incluso la picaresca, hicieron uso de este tema que permeó buena parte de la tradición literaria hispánica. La idea de Arcadia sugiere, contra el objetivo realista, no una copia fiel de la realidad sino una creación que vive “fuera de la historia” y, en consecuencia, “fuera del tiempo”, un retrato del alma del espacio,¹²⁴ algo intangible. Cuando en el capítulo 13 se describe la misa en Citala, se dice que los ricos no daban limosna mientras que los pobres ofrecían su humilde tributo, fruto de “un trabajo abrumador”. Adelante ilustra: “El Profeta de Galilea, presente en el trono elevado de la cruz, veía desde el altar aquellas ofrendas, con la mirada enternecida con que distinguió

¹²² Salvo en los personajes en esencia negativos, como Camposorio, Jaramillo y lo poco que se sabe de Figueroa. Navarro concuerda con esta apreciación: “Apenas el personaje falla moralmente por algún lado, el retrato comienza a hacerse más interesante” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 161).

¹²³ M. Prendes, *op. cit.*, p. 305.

¹²⁴ La escena pastoril, lo dije en el capítulo dedicado a la obra de Rabasa, había desaparecido para finales del siglo XIX; y, aunque no de manera total, también lo había hecho un grado de idealización en extremo marcado. Éste es un ejemplo de esa idealización parcial que todavía permeaba el realismo de la época.

el óbolo de la viuda en el templo de Jerusalem” (p. 182). Este pasaje revela una idea de circularidad fatal en la historia, pero también la de un orden primigenio, padre de la tradición original anterior a todo, inserto en la esencia de los hombres. Los personajes, aunque diferentes, son siempre los mismos porque los papeles que representan han estado determinados en la eternidad; la maldad y el dinero, la virtud y la pobreza han sido compañeros perpetuos.

Hay que recordar —y ésta es una definición común del modo pastoril— que los espacios arcádicos pastoriles ofrecían imágenes de pastores hermosos, de idilios de amor enmarcados por una naturaleza armónica donde no había tragedia ni violencia. Así, la inclusión de escenas de muerte o pelea, de envidia y maldad que en efecto suceden en Citala constituyen elementos perturbadores en la vida del espacio utópico y lo transforman hasta negar su esencia ahistórica y atemporal de Arcadia ortodoxa. La Arcadia existe otra vez cuando se restablece el orden y esos sentimientos quedan fuera del ámbito idílico.

Tengamos presente que la trama se concentra en la pugna por un pedazo de tierra, de modo que la idea utópica de unidad original, de completud, se violenta, lo mismo que el orden patriarcal y las leyes que rigen las relaciones sociales.¹²⁵ El campo y los campesinos son, en *La parcela*, personaje colectivo, todos uno, y representan, cada cual a su modo, esa utopía. Pensemos, por ejemplo, en Pánfilo Vargas¹²⁶ y Roque Torres, dos personajes tipo que representan valores como la valentía, la honradez y la lealtad de los campesinos, y cuyo lance, para demostrar su hombría, funciona como catalizador de la violencia personificada, en otro nivel, por la pelea entre Ruiz y Díaz, sus amos.¹²⁷ Si concebimos el campo como un personaje en esencia puro, *La parcela* no hace más que repetir el tópico realista por antonomasia de un modo casi alegórico: la pugna entre el bien y el mal, que se inicia con la contaminación

¹²⁵ La unidad ansiada por López Portillo tiene su fundamento en la dialéctica de los opuestos que veremos adelante y en la que se funda la estructura de la novela y la poética del autor.

¹²⁶ Sin embargo, Vargas no representa los valores de su amo. En la comparación, Díaz resulta inferior porque —contaminado por la envidia— es incapaz de mantener su palabra y desvela el secreto que, entre hombres de honor, Pánfilo le confió: que el hombre que peleó contra su mozo y lo dejó manco fue Roque.

¹²⁷ Es notable que las manos de los responsables no se ensucian nunca de manera directa, otros representan, o liberan, según el caso, las malas acciones en su nombre.

de la pureza del personaje protagónico y la consecuente expulsión del pecado, conseguida con el sacrificio —en este caso de un inocente que encarna Roque—, que hace las veces de redención por enfermedad o muerte del protagonista que ha obrado de manera incorrecta (o de los seres cercanos a él). De nueva cuenta, la obtención de la pureza perdida —en este caso, la afirmación de la Arcadia—, no es más que una vuelta al orden y la estabilidad.

El espacio ideal echa mano del aura de santidad que ponen en escena los buenos sentimientos de sus personajes. El amor filial entre padre e hijo, el de Gonzalo por Ramona y el de Paz por su hija van envueltos en un aura de virtud que las sentencias, a las que me referí en el apartado anterior, y las descripciones y reflexiones, hechas en varios lugares en la novela, acaban por confirmar. De estas relaciones se dice, por ejemplo, que “padre e hijo se querían entrañablemente. Los sentimientos nobles, levantados y afectuosos del corazón del joven mostrábanse en toda su generosa expansión, en su amor a don Pedro” (p. 29); “la emoción del amor primero permanecía en su corazón tan pura, viva y tierna como en aquellos instantes divinos” (p. 65); “la proximidad de doña Paz, su ardiente devoción y el inmenso interés que tomaba por las penas de su hija, obraban sobre ésta de rechazo, y redoblaban su emoción religiosa” (p. 131). Son estas relaciones, pues, el soporte moral del espacio idílico.

A estas relaciones se suman las que don Pedro establece con sus peones. Es claro que la novela se estructura en antinomias. Por lo que hace al tópico de la Arcadia, basta con establecer la naturaleza de los vínculos patriarcales entre don Pedro y la gente que vive en su hacienda. A lo largo del pasaje que narra la noche en que unos albañiles, instruidos por don Miguel, intentan hacer volar la presa, don Pedro sale en su mula a reconocer el terreno. Simón Ocegüera, administrador de la hacienda de Ruiz, al enterarse de que el amo se ha adelantado valientemente a sus noticias, exclama: “¡Bien haya la madre que le echó al mundo!... Nunca se acobarda y es el primero en salirle al peligro” (p. 363). La admiración y la obediencia hacia el amo es generalizada entre su gente; sólo los personajes negativos, corruptos en todos los sentidos, lo rechazan. En la novela se ofrecen ejemplos de la bondad extrema de Ruiz, como la escena en que encubre a Roque cuando las autoridades irrumpen en

su casa para llevarlo preso. Ruiz reprueba la imprudencia de su mozo, como un padre a un niño: “—Has hecho muy mal. —¿Pos qué quería mi amo que jiciera? —No hacerle aprecio... Mereces un castigo; ya te arreglaré las cuentas. —Lo que guste su mercé; si lo estima conveniente, haga de mí lo que quiera” (p.168). Pero el amo es, asimismo, compasivo y responsable con sus hijos. Cuando conoce los planes de Díaz para asesinar a Roque, Ruiz se siente culpable: “Me dejaría lleno de remordimientos su muerte, como si yo mismo la hubiese ordenado, porque indirectamente tengo la culpa de lo que le pasa. Si no le hubiese llevado al Monte de los Pericos la tarde del asalto, no hubiera sucedido nada” (p. 345). Su voluntad ejercida por obligación sobre los otros lo compromete a responder por ellos porque, para perpetuar el orden, los peones se someten al amo, cuyas decisiones representan la promesa de un bienestar común.

Algunas descripciones del ambiente de Citala son especialmente interesantes para ilustrar el espacio idealizado. Cuando se refiere la historia de Camposorio, y en particular la corrupción detrás suyo, se explica: “Nunca se había visto semejante cosa en aquella ciudad de costumbres patriarcales, donde se conservaba la prístina sencillez de tiempos mejores —a trueque de fealdades y deficiencias inseparables de poblaciones de escasa importancia—” (p. 221). El narrador ofrece, pues, una visión idealizada a medias del lugar que describe; dibujado con matices de una necesaria objetividad que como autor se impone, en lugar de hacerlo más real consigue sólo invalidar la primera impresión. Por ello, las contradicciones que crea con este recurso parecen modificar el tópico, pero en realidad terminan negándolo. Sin embargo, el principio de armonía que fundamenta su poética está presente en esta representación, pues transmite el deseo de equilibrio pleno, de síntesis, en fin, donde conviven maldad y bondad, belleza y fealdad. Es posible reconocer, pues, más allá de esta posible neutralización de ambas posturas, una propuesta estética definida y constante en todos los niveles del texto.

*Ciudad contra campo*¹²⁸

En *La parcela* no hay, propiamente, como en la mayor parte de las novelas del periodo, un protagonista cuyo proceso de aprendizaje derive de un viaje del pueblo a la ciudad, ni contaminación en ella ni regreso del personaje, aleccionado o rendido al fracaso ni redención. Si bien se dice que Gonzalo estudió cuatro años en la ciudad para volver como un “ranchero ilustrado” —del modo que quiso su padre—, ese viaje poco o nada hizo a su espíritu, que siguió siendo el mismo, lleno de bondad, pureza y amor por Ramona y por su padre. La capital representa para Gonzalo el estudio, y el estudio es, en la novela, el motor que impulsa la virtud. De Gonzalo se dice que “leía constantemente libros y periódicos, y estaba al tanto de lo más notable que pasaba en el mundo de la política, de las ciencias y de las letras; no de un modo profundo, pero sí bastante para hacerle vivir en las amplias y cosmopolitas esferas del mundo moderno” (p. 28) —gusto, por cierto, compartido con su padre—; en contraste con Miguel Díaz, a quien se le describe como hombre ignorante, susceptible por ello de caer en los pecados de la envidia y la soberbia: “Callado, era verdaderamente majestuoso; pero visto por su parte psíquica, era un pobre hombre, que no alcanzaba más allá de sus narices [...] Teniendo el instinto de su pesadez intelectual, habíase vuelto falso y desconfiado” (p. 20). En este caso, el determinismo viene, paradójicamente, de un acto voluntario de mejoramiento personal, al que López Portillo apuesta para la regeneración de la nueva sociedad mexicana, y en cuya base radica la educación moderada.¹²⁹

La ciudad en *La parcela* no es del todo mala si se aprovecha lo que tiene de bueno, así como el campo no es del todo bueno si viviendo en

¹²⁸ La disputa por la tierra es una de las razones por las que *La parcela* ha sido considerada precursora de la novela de la Revolución. No me interesa abonar aquí a la discusión sobre este asunto, pero me parece que es preciso subrayar que el campo en esta novela es, para López Portillo, elemento fundamental en la construcción de una literatura nacional, propugnada por él, justamente, en el prólogo a su novela cuando dice: “conviene que nuestra literatura sea nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan” (J. López Portillo, *op. cit.*, p. 4). Otra vez la cadena, tópico-lugar-memoria-identidad.

¹²⁹ No en balde acusa de primitivo y casi feroz el amor de los campesinos al suelo, a la madre tierra (véase *ibid.*, p. 2).

él uno se condena a encerrarse en el “estrecho círculo de [sus] horizontes” (p. 4). El anhelo de López Portillo es alcanzar un justo medio en todos los aspectos de la vida, lo mismo en la educación formal que en la rústica, y así lo expresa cuando describe a Gonzalo: “El caso era que, mediante esta educación armónica de alma y cuerpo, daba gusto de ver a Gonzalo tan lúcido y despierto en la conversación, como en el escritorio; así en el campo, como frente a los motores y calderas del ingenio” (p. 29). Este principio puede muy bien corresponderse con aquel otro que López Portillo propone, en carácter de teórico, al exponer los objetivos de la novela mexicana y delinear, de paso, su poética: alcanzar un equilibrio entre la expresión de lo nacional y la corrección literaria, entre la creación de una obra de arte y la fidelidad en el retrato que describe del mundo.¹³⁰ Esto sucede, asimismo, respecto al uso de los tópicos en la novela: se recomienda aplicar un matiz que impida llevarlos a un extremo que pueda resultar molesto al lector.

En *La parcela*, el elemento corruptor que por lo general viene de la ciudad nace, por el contrario, del mismo pueblo, en la persona de Crisanto Jaramillo, abogado vecino de Citala, y, por medio suyo, de Enrique Camposorio, juez favorable a su causa y que vive en la capital del estado. Notemos, por lo pronto, que el elemento corruptor infecta a Camposorio en el extranjero —para ser más precisos, en París, donde adquiere la aborrecida enfermedad del “extranjerismo”—, y no en la capital, a donde viaja para desempeñarse como diputado. La crítica a Camposorio viene más del poco provecho que hizo de su estadía en el extranjero que de su experiencia foránea: “No trajo don Enrique de allende el océano conocimientos sobresalientes, ni maneras distinguidas, ni hábito de trabajar, ni cosa alguna de las que se aprecian en toda sociedad bien ordenada; sino superficiales nociones sobre muchas cosas, modales audaces e impertinentes y, sobre todo, un afán de placeres nun-

¹³⁰ Recordemos que, en su prólogo a *La parcela*, López Portillo afirma ser de los que admiten transacciones respecto a la idea de si México debería tener o no una literatura especial. Dice más: “Nuestra literatura, en cuanto a la forma, debe conservarse ortodoxa, esto es, fidelísima a los dogmas y cánones de la rica habla castellana. No por esto, con todo, ha de prescindir de su facultad autónoma de enriquecerse con vocablos indígenas o criados por nuestra propia inventiva [...] pero aun en esas mismas novedades, hemos de procurar no apartarnos del genio de la lengua materna, y de no romper sus clásicos y gloriosos moldes” (*ibid.*, p. 3).

ca disimulado ni satisfecho” (p. 210). Como consecuencia de su nulo talento y sus cortas luces, Enrique desarrolló un desprecio profundo a todo lo suyo al grado de creer que “saliendo de París, nada valía nada [...] Por lo que hacía a México, era a sus ojos un país bárbaro y atrasado donde no se podía vivir” (p. 212). Dado que la novela está construida con base en antinomias, Enrique Camposorio debe tener un contrario que obligue a evitar juicios generalizadores —que el narrador ataca por su grado de irreflexión, pero que de forma contradictoria cultiva con sus sentencias— relativos a las circunstancias que se relatan. Luis Medina representa la antítesis de Enrique. Hijo de Agapito Medina —hacendado de origen español—, hizo sus estudios en España, de donde volvió a Citala a los dieciocho años. De su estadía en España le quedó sólo el ceceo y excelentes modales: “Por sus modales bondadosos y sencillos, hubiérase creído que jamás había salido del lugar; sólo su pronunciación silbante y correcta, al uso de Castilla, recordaba que había pasado largos años fuera, no sólo de Citala, sino de la república” (p. 54). Advirtamos, además, que Luis está enamorado de Ramona y ella lo rechaza en favor de Gonzalo —de quien es amigo leal—; lo mismo que Chole rechaza a Enrique para casarse con Estebanito —el enamorado local, poco agraciado—. Ambas situaciones análogas agregan un elemento más al análisis. No representan, como podría pensarse desde una lectura fácil, un rechazo a lo foráneo y extraño como principio (muy habitual, por cierto), pero sí a lo deslumbrante y falso, en el caso de Chole; y a lo no amado,¹³¹ en el de Ramona. Hay una insistencia permanente en la novela en subrayar individualidades, en señalar particularidades que den tono a ciertos tópicos para invalidarlos, pero los ejemplos que ofrece López Portillo están siempre tan en las antípodas y son extremos, a tal punto intocables, que es imposible imaginar un justo medio.

La ciudad en *La parcela* es entonces apenas un escenario que aparece sólo por virtud del pleito legal y lo hace de manera indirecta: en ella,

¹³¹ A pesar de ser Luis un hombre descrito en los mejores términos, de belleza casi tópica (bueno, buen mozo, inteligente, leal, educado en el extranjero), es Gonzalo, un joven mestizo de raza pura (la antítesis del tópico), el elegido por la protagonista femenina. Una vez más la consecuencia lógica no opera en la novela, pues aunque se asienta que ambos eran “hermosos, ricos, buenos; en todo armonizaban; parecían haber sido creados por la naturaleza para acompañarse en la peregrinación de la vida” (p. 283), se sabe que no están destinados a amarse.

gracias a que los manejos corruptos del pueblo no prosperan, el caso se resuelve a favor de Ruiz. La antítesis del campo no es, en *La parcela*, la ciudad ni lo que en ella se experimenta, lo cual genera, en el tópico, una contradicción evidente. En realidad, la metrópoli representa un espacio neutral en el que, paradójicamente, los individuos tienen un peso significativo. Son los personajes, y no los espacios, los que dan sentido al lugar que habitan; idea que parece contradecir a la propuesta respecto a la Arcadia y que expuse antes. Aunque en la aparente utopía rural que describe López Portillo los habitantes son reflejo vivo del lugar y pertenecen y *son* gracias a él, a pesar suyo —razón por la cual están condenados a habitar esos espacios—, en la ciudad sucede lo contrario porque ésta, en la novela, carece de identidad, es un espacio incorpóreo e intangible al que sólo se alude, pero del que no hay experiencia directa.¹³² En *La parcela*, el tópico del campo contra la ciudad se verifica sólo como sustento de la existencia de un espacio ideal impoluto (la hacienda de don Pedro en Citala), y los peligros que lo acechan vienen más de la ignorancia de los seres que lo habitan —cuyas experiencias pueden ser de apertura o cierre ante estas opciones— que de la experiencia urbana propiamente dicha. Sin embargo el tópico existe porque hay un espacio modelo, y existe sobre todo porque se trata de una novela soportada por contrarios.

Si bien López Portillo es ortodoxo en la forma y, en apariencia, deseoso de experimentar en el fondo, como autor insiste en un mensaje único, conservador en lo que toca a la moral, y compartido con la mayoría de sus colegas: la urgencia de mantener un orden, establecido por la tradición, y la alerta ante los múltiples peligros que acechan este deseo.

¹³² La ciudad fue, para los defensores del individualismo, un espacio de disolución de la identidad. Ésta es la razón por la que se vive desde la subjetividad “sin establecer una relación real con ella” (Álvaro Salvador Jofre, *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*, La Habana, Ministerio de Cultura de Colombia / Casa de las Américas, 2002, p. 18). En tanto que la ciudad se impone como “hecho ‘necesario’ objetivo, poco a poco penetra, como ‘necesidad subjetiva’ ahora, en el inconsciente colectivo” (*idem*). Es verdad que el crítico se refiere de forma explícita a la escritura modernista, pero creo que atiende, de algún modo también, a la escritura pastoral y contrapastoral que planteara Marshall Bermann, y que media entre el canto a la modernización y sus grandezas y la censura a sus miserias, donde encaja bien la actitud de López Portillo.

La crónica, género en boga durante los últimos años del siglo XIX, llevó a cabo un ejercicio descriptivo que cumplía con la función de elaborar un “archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún ‘inclasificada’ por los ‘saberes’ instituidos”.¹³³ Esta novela no considera la experiencia urbana, pero lo mismo anuncia los peligros que pueden desestabilizar la convivencia social concertada.¹³⁴ De este modo, la vieja idea del bien común¹³⁵ por encima de la felicidad individual tiene, en *La parcela*, un gran peso y explica la aparente paradoja entre la ausencia de un yo interno y la experiencia pastoril, y la posibilidad de elección (y, por tanto, un peso mayor del yo interno) por parte del individuo en la experiencia urbana. La vida pastoril provee al sujeto de identidad, compartida por todos los que con él conviven, y esta identidad, si es sólida, soporta la experiencia urbana —donde podría disolverse—, y vuelve fortalecida (con educación formal y horizontes amplios) a sostener el orden como sistema que permite la convivencia pacífica en su comunidad. El tópico no se cumple como tal, pues hay en López Portillo un afán más de reconciliación que de pugna.¹³⁶

*La mujer: una dulce novia virginal,
una madre santa, la amiga cómplice*

El tópico femenino permanece inmutable en *La parcela*, las mujeres que en ella figuran existen en relación con los hombres, en torno a cuyos deseos y acciones se desarrolla la trama. Tres son los personajes femeninos principales de la novela y los tres representan, cada uno, un papel

¹³³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 113.

¹³⁴ A este respecto reconozcamos que López Portillo “contempla más el resultado social de las acciones de sus personajes y las consecuencias morales que para la comunidad tienen, que los motivos internos que las inspiran” (Víctor Adib, “López Portillo, novelista rural”, *Historia Mexicana*, núm. 16, 1955, p. 576).

¹³⁵ Principio positivista que concibe a la sociedad como un organismo biológico.

¹³⁶ Si nos preguntamos sobre la conveniencia de proponer la oposición de estos dos elementos en *La parcela* (ciudad y campo), frente a la evidencia de su reconciliación, insisto: la hipótesis de la existencia de este enfrentamiento como tópico se resuelve en el afán conciliatorio del autor con respecto a una pugna que, por tanto, reconoce como eje temático.

topiquizado: la mujer ideal (novia inalcanzable); la madre comprensiva, buena y santa; y la amiga incondicional de los amantes, mujer de carne y hueso en la que se depositan todos los rastros eróticos de la novela.¹³⁷ Estas mujeres son la novia de Gonzalo Ruiz, Ramona Díaz; la madre de Ramona (Paz)¹³⁸ y Chole. Joaquina Navarro opina, respecto a los personajes femeninos de la novela, que con ellos sucede lo mismo que con los personajes masculinos: los mejores dibujos son aquellos donde se acusan rasgos exagerados: “Ramona Díaz, elegante, buena, discreta, es un cromó de expresión fría, sin tercera dimensión; mientras que Chole, por arte de su frivolidad, se destaca con un carácter más humano, menos dependiente de la acción, capaz de crearse una atmósfera propia.”¹³⁹

Algunos pasajes en la descripción de Ramona son suficientes para establecer el modelo: “Parecía que no entraba en contacto con los cuerpos, según se conservaba de nítida” (p. 46); “no recordaba Gonzalo haberla visto una sola vez alterada ni violenta, ni había observado en sus ojos o en sus palabras, algo que no fuese el más puro candor y la más angelical inocencia” (pp. 46-47); “daba pena, sin comprenderlo, ser rudo y malévolamente delante de ella; era feo y antiestético ofrecer el contraste de lo peor, en presencia de aquella naturaleza tan santa” (p. 47); “su frente inmaculada, por la que nunca había cruzado un pensamiento malo” (p. 275). Es, por encima de todo, una mujer virtuosa que desempeña un papel difundido y legitimado, cercano al arquetipo,¹⁴⁰ y en cuya construcción tuvo mucho que ver, no se puede negar, la literatura.

¹³⁷ Ninguna de ellas es llevada al extremo, como en el caso de los personajes femeninos en la obra de Rabasa, salvo Ramona.

¹³⁸ Una vez más, como suele suceder con la novela realista (y la romántica), el nombre revela el papel que el personaje desempeñará en la trama, lo anuncia y lo determina: “El nombre propio se presenta [...] como síntesis de una constelación de atributos [...] es, en sí mismo, una descripción en potencia” (Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 2001, p. 32).

¹³⁹ J. Navarro, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴⁰ Véase Carmen Ramos, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910”, en Elena Urrutia (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, p. 154. La crítica afirma que, sin duda, el calificativo adjudicado a la mujer, su femineidad, tenía un valor absolutamente tradicional (*ibid.*, p. 160).

Para reforzar la figura central, López Portillo usa el recurso de la antítesis (recurso muy repetido en la novela romántica). La estructura de la novela se soporta mediante un procedimiento común: la comparación dialéctica. Así, tanto los personajes como los espacios y las acciones se enfrentan de manera permanente, y unos y otros se refuerzan en la diferencia. Todo en la novela está propuesto en términos dicotómicos;¹⁴¹ no hace falta abundar en ejemplos (don Pedro y don Miguel, Gonzalo y Ramona, Ramona y Chole, Roque y Pánfilo, Núñez y Jaramillo, etc.), baste decir que el recurso facilita el dibujo de los personajes y, aunque parezca llevar a los extremos los caracteres, sirve más como contrapunto para alcanzar una síntesis soñada. Muchos de ellos, sin embargo, no son contrarios por necesidad: no lo son Roque y Pánfilo después de la pelea, cuando ambos reconocen uno en el otro valentía y lealtad —a pesar de pertenecer a *bandos* contrarios—; no lo son Gonzalo y Ramona, salvo porque pertenecen a familias distintas y rivales; y la diferencia que se propone entre Ramona y Chole se atenúa al final cuando Chole aprende su lección y se conforma con su posición; el aparente enfrentamiento de estos personajes depende de un hecho externo que los afecta. En realidad, ellos sirven, como afirma Durán, sólo como contrapunto del personaje de mayor peso, para exacerbar virtudes y cualidades en él,¹⁴² pero también para ejemplificar el caso contrario, para mostrar cómo una decisión u otra, una acción u otra pueden llevar a un desenlace feliz o fatal; para ilustrar las dos únicas opciones: el bien o el mal. López Portillo bien justifica, bien concede, cuando se trata de virtudes y defectos, para evitar caer en los extremos y conseguir con ello un mínimo de verosimilitud,¹⁴³ salvo en los casos tremendamente

¹⁴¹ Lo indica la mayoría de los estudiosos porque es evidente. Por ejemplo: “En el número de personajes encontraremos también un equilibrio aunado a los dos caracteres centrales, que son los que originan toda la acción; veremos a los jóvenes enamorados, a los abogados, a los capataces y a los labriegos leales... cada uno de ellos rivaliza con el otro, para crear un paralelismo de situaciones en todos los niveles; es decir, el pleito de Miguel Díaz contra Pedro Ruiz se verá reflejado en los labriegos Roque y Pánfilo, en los abogados Núñez y Jaramillo y en los capataces Figueroa y Méndez” (Francisco Durán M., “Prólogo” a J. López Portillo, ed. cit., nota 3, p. xvi).

¹⁴² Véase *idem*.

¹⁴³ Ya decía J. Gómez Hermosilla —y en el caso de un autor tan ortodoxo en las formas, como López Portillo, este apunte es conveniente— que “es preciso variar y diversificar mucho los caracteres, dibujarlos con mucha exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos” (J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, tercera edición, anotada por D. P.

negativos como Jaramillo y Camposorio, y en los muy positivos como el de Ramona.

Chole encarna la antítesis de Ramona; a la comparación que se establece entre ambas se dedica un buen espacio del texto, y se alude tanto a la belleza física como a las virtudes morales, pero sobre todo a las acciones.¹⁴⁴ Veamos algunos pasajes: “No se había sabido a punto fijo en Citala lo que significaba la palabra *cursi* sino hasta aquella noche en que había aparecido Chole ataviada de tan increíble manera”, mientras que Ramona, por el contrario, “apareció vestida con sencillez extrema, pero sobria y de buen gusto” (pp. 274-275), aunque el narrador adereza la descripción asentando por adelantado que poco importaba la pobreza o el mal gusto con el que algunas jóvenes vistieron aquella noche de baile “si sus encantos naturales se sobreponían a todo cuanto hubiera podido empañar sus fulgores” (p. 274). Por lo que hace a la novela, la mujer de campo es siempre hermosa, vestida de buen o mal modo, porque su belleza es natural e imposible de falsificar (el alma nacional encarnada por el pueblo es un legado del romanticismo).

De Chole se destacan cualidades muy diferentes a las de Ramona, por ello es quizá más real, más corpórea. Aunque se acepta en un principio que no era bonita, se señala que era “festiva, ruidosa y llena de donaire” (p. 184). Su físico no encaja con la belleza tópica femenina, pero sí con una cualidad erótica latente: “Tenía el cutis trigüeño y algo gruesos los labios” (*idem*).¹⁴⁵ Además, de ella se dice que, por capricho,

Martínez López, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, p. 346). Antes ha dicho que “es necesario que la severa razón y el juicio presidan a la invención de la fábula, es decir que los lances sean nuevos, pero no increíbles, varios, pero no muy complicados, y las situaciones del héroe peligrosas, mas no desesperadas” (*idem*).

¹⁴⁴ Es preciso señalar que los papeles que desempeñaban mujeres y hombres tenían sentido porque eran ellos los sustentadores de identidad. La familia era el ámbito donde se ponían en acción, y hay que recordar que para la novela realista, el auge de la burguesía durante el porfirato reforzó el deseo de precisar la estructura de este microcosmos: “Es precisamente en la familia burguesa donde los roles masculino y femenino se *solidifican y estereotipan con mayor vigor*. Es en la conducta de la mujer en donde se cifra el buen nombre de la familia, signo de estatus y jerarquía. Es allí, en *esta burguesía tan preocupada por su autoafirmación de las formas externas*, donde las señoritas porfirianas tienen su lugar indiscutido y su ejemplificación más exacta” (C. Ramos, art. cit., p. 150. Las cursivas son mías).

¹⁴⁵ Los labios gruesos son una característica erótica muy común en la época porque denotan ese algo de lo que no se habla, y porque rompen con el canon de belleza clásica incorpórea

logra recibir educación de señorita rica, de modo que “no solamente sabía leer, escribir y contar, sino también un poco de gramática, y de ortografía, y aun algo de música” (p. 185), un rasgo que no interesa subrayar en Ramona porque le viene de origen, pero que ayuda a equilibrar el retrato de Chole permitiéndole, y explicando, su discernimiento durante la prueba con Camposorio. A pesar de estar determinada por sus defectos, ligera y vanidosa, López Portillo le ofrece el beneficio de la bondad y la educación.

Es evidente que Chole no está contenta con su posición económica, y esa condición la lleva a protagonizar la escena de coqueteo con Camposorio, durante el baile que don Miguel ofrece al pueblo para festejar su victoria legal en la primera instancia. Ramona es, en contraste, fría y cortante con Luis, mientras que Chole deslumbrada, goza con el favor de caballero tan culto y simpático. A su cabeza acuden pensamientos negativos sobre su entorno y remarca la fealdad de sus pretendientes; la soberbia y la vanidad la ciegan. Chole olvida, pues, la “cartilla amorosa” y sin mayor preámbulo da entrada a las pretensiones del juez hasta que, advertida por Ramona del estado civil de su enamorado, decide interrogarlo para, a la postre, rechazarlo, provocando un desenlace —como bien apunta la propia novela—, en verdad extraño a la aventura. La lección es suave, demasiado suave para creer en su sorpresiva y radical transformación: Chole decide aceptar los amores del tan desdeñado Esteban y casarse con él. El cambio en detalle se describe en los siguientes términos: “Parecía más contenta de su situación, era más cariñosa con su padre, y mostraba menos pretensiones. Hubiérase dicho que el golpe recibido le había abierto los ojos y hecho comprender que no debía aspirar a subir a grandes alturas, sino resignarse a vivir en paz con su pobreza [...] se sintió llena de melancólica conformidad” (pp. 314-315). El tópico de la mujer seducida, ambiciosa, inconforme con su posición es fundamental en la literatura de la época, pero por lo general la prueba que atraviesa este personaje es más dura y el aprendizaje, en consecuencia, más violento. Chole en realidad se acerca apenas a su caída, pero López Portillo es un profesor compasivo y antepone la persuasión a los

e impoluta. Recordemos, además, que se consideraban rasgo definitorio de las mal llamadas razas inferiores.

golpes. Es verdad, porque lo hemos observado, que la novela está enclavada en un entorno naturalista en muchos sentidos, el tópico mismo de la mujer seducida pertenece a esta corriente, y sin embargo, el libre albedrío vuelve a imperar en el horizonte ético de López Portillo: Chole elige no ceder.¹⁴⁶ Lo de verdad importante es narrar la caída, centrar el relato en la mujer seducida, en los efectos que su debilidad provoca en el entorno y en su vida. Aunque se trata de un tópico establecido, lo cierto es que, como personaje, la mujer seducida/caída suele tener siempre mayor fuerza y vitalidad, y mucha más densidad que otros personajes femeninos, todos tópicos, en la novela realista. Esto sucede con la mayor parte de los personajes negativos.

En *La parcela*, las mujeres desempeñan un papel que era, en todo caso, necesario para sostener la tesis del autor, pues su “fidelidad al catolicismo, su existencia confinada al hogar” eran indispensables “para la conservación de la familia burguesa, dada la falta de una ética capitalista viable”.¹⁴⁷ Son, otra vez, representantes de un valor femenino por definición: la pureza, lo doméstico, la virtud, y son capaces por ello de redimir con su sufrimiento, obediencia, amor incondicional y perdón

¹⁴⁶ No sólo eso, también es cierto que gracias a que el flirteo de Chole con Camposorio pasó inadvertido por la mayor parte de los invitados a la fiesta es que ella puede seguir su destino matrimonial *normal*, pues la pérdida de la virginidad y la reputación podrían desviarlo, complicarlo o cancelarlo (véase Françoise Carner, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en Elena Urrutia [coord.], *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, p. 99), y ésta no es la intención de López Portillo. Carner subraya un rasgo característico de la literatura nacional que va de la mano del tópico de la mujer seducida —el seductor—: “Sería interesante ahondar en la personalidad del seductor y estudiar por qué en el siglo XIX mexicano y su literatura no se encuentran grandes figuras de don Juan sino pequeños seductores sin categoría” (*ibid.*, pp. 98-99). El seductor es sólo un instrumento para traer a escena las consecuencias de su éxito, que es alimento de la enseñanza moral. Probablemente siempre se trate del mismo personaje, es un “personaje-tipo”, con características compartidas muy similares, por lo que no vale la pena abundar en él.

¹⁴⁷ J. Franco, *op. cit.*, p. 115. Franco cree que el didacticismo marcó esta idea sobre la función de las mujeres en la sociedad, que los escritores realistas de la época compartieron con Lizardi. En el caso específico de López Portillo, sabemos que consideraba a las clases rurales como el nervio de México (véase “Prólogo” a J. López Portillo, *La parcela*, ed. cit., p. 1) y a ellas dirige la mayor parte de sus esfuerzos moralizadores y didácticos; singulariza de entre ellas, en algún punto, a las mujeres, y les ofrece una suave lección ilustrada con el caso del breve coqueteo entre Chole y Camposorio. Por desgraciada para nuestro autor, “Ni todos los programas educativos del mundo podían alterar el hecho de que el subdesarrollo y la heterogeneidad de la población rural era la base misma en la que descansaban la economía y el nacionalismo cultural” (*idem*).

las faltas del protagonista masculino (en este caso, de don Miguel, padre y esposo de Ramona y Paz). Las mujeres son, además, responsables de la buena estructura familiar. De doña Paz se dice, por ejemplo, que “gozaba merecida fama de hacendosa, y de igualmente hábil para la costura, la cocina y el arreglo de la casa” (p. 59).

En algún punto de la novela, doña Paz se acerca a su primo, don Pedro, para suplicarle que termine de una vez por todas con las rencillas con su marido, y reclama: “Ustedes los hombres se dejan cegar por las pasiones, y no piensan en nosotras las mujeres, que no hacemos más que afligirnos. Para ustedes son los desahogos, la ira; a nosotras nos toca temblar, llorar y vivir de rodillas pidiéndole a Dios que les ablande el corazón, y los libre de los riesgos que provocan” (p. 379). La pasividad femenina no sólo es evidente, sino necesaria, pues las únicas acciones que las mujeres pueden llevar a cabo son de mediación, bien ayudándose del sacerdote que escucha sus súplicas y habla con ambos, Ruiz y Díaz, bien por medio de sus oraciones y sus lágrimas. Aquí, el sufrimiento, y no la enfermedad o la muerte como en los textos realistas más puros o quizá más radicales, es el conducto que posibilita la redención de Díaz. Los deberes que, de acuerdo con su género, están comprometidos a cumplir los personajes femeninos los obligan a obedecer y callar, y con ello adquieren valor en la historia.¹⁴⁸ La conversación de doña Paz y su primo no se da sino hasta el momento más complejo de la disputa, ella se atreve a intervenir porque va la libertad de su marido de por medio y, aunque sus acciones parecen infructuosas, es innegable que su intermediación tiene peso en la resolución del conflicto. López Portillo respeta el tópico femenino realista, pero suaviza el que hereda de la novela naturalista, sin, una vez más, innovarlo del todo, pues la tesis que subyace a su exposición sigue latente.

¹⁴⁸ “La mujer es personificación del amor en la tierra y los ideales religiosos y amorosos se conjugan para buscar en ella abnegación, servicio a los demás y resignación silenciosa ante el dolor, el sufrimiento y los malos tratos. La queja es ya una rebeldía ajena a la docilidad esencial del ser femenino” (F. Carner, art. cit., p. 102). Doña Paz y Ramona cumplen, punto por punto, con estos principios.

Los amores contrariados

Emmanuel Carballo pondera, en la novela, el tema de los amores imposibles (tópico en esencia romántico) al estilo de Romeo y Julieta por encima del de la disputa por una porción de tierra entre dos familias antes amigas. Como sea, el amor y el odio son los motores que hacen andar la historia: los obstáculos que impiden la consumación del amor entre los hijos dependen de manera directa de la magnitud del odio generado entre los padres. Si bien en este caso se puede decir que el conflicto amoroso es gancho para el lector sencillo —como dije al tratar la obra de Rabasa—,¹⁴⁹ aquí los amores se mueven en tal medianía, la misma en la que transcurre la historia, que resultan poco atractivos. En este tono medio, no es extraño, aunque sea inusual, un final feliz. La historia de amor de *La parcela* no produce muertes¹⁵⁰ ni enfermedad; el rival es demasiado bueno —aunque demasiado guapo— para crear un verdadero conflicto, y la redención se da con el arrepentimiento de los involucrados, que nunca son los amantes; ahí estriba, justamente, la diferencia, en esta particularidad que ignora Carballo. Sin embargo, centrar el sentido de la novela en estos amores no desvía la interpretación. La unión de los amantes representa la corporización de una mayor unión utópica, sugerida desde la idea misma de la Arcadia violentada: “En un mundo imaginario, los romances fundacionales resolvían las contradicciones políticas y sociales que impedían la constitución definitiva del Estado a través de matrimonios (pactos) literarios”.¹⁵¹ Dije antes que la representación espacial de la utopía funcionaba lo mismo que en una alegoría —en la que un elemento depende del otro para su consu-

¹⁴⁹ Opinión de Emmanuel Carballo, “Prólogo” a E. Rabasa, *Moneda falsa...*, ed. cit. No es necesario abundar en la validez del uso de este recurso; en abono a López Portillo y su celo literario ortodoxo hay que decir que Altamirano, su maestro, abogó (en su ensayo “La literatura nacional” de 1868) por la sana mezcla de historias de amor y moralidad, para brindarle un uso útil a las primeras.

¹⁵⁰ Hablo exclusivamente de los amantes. He tratado antes la muerte de Roque como sacrificio para la reconciliación.

¹⁵¹ G. Nouzeilles, *op. cit.*, p. 15. Nouzeilles se refiere a la idea sostenida por Doris Sommer en *Foundational fictions* de que la unión —en la literatura— de los amantes se corresponde con un deseo —extraliterario— de conciliación nacional, y que estos elementos radican en la base de las grandes novelas románticas, calificadas por ella de fundacionales, producidas en América Latina durante el siglo XIX.

mación—,¹⁵² representando el deseo de una alianza perfecta donde los elementos que la conformaran estuvieran en armonía. Esto es justo lo que confirma la unión amorosa, encarnada por Gonzalo y Ramona, y es la razón por la que lo hace. Para 1898, López Portillo vislumbraba una época de transición en la que “los viejos hábitos perecen en torno, se establecen usos nuevos y todo se vuelve crisis a nuestra vista [...] el caos que precede al orden y a la belleza. Así sucede a la continua, cuando en el laboratorio de la historia hierven y se confunden elementos disímiles destinados a amalgamarse en un gran pueblo”.¹⁵³ Esta idea se corresponde con aquella del miedo a la modernidad, al caos que descompone un orden histórico y desestabiliza el universo del escritor. El temor se fundamenta en la idea de la modernidad como un proceso económico sin respaldo educativo ni ideológico.

A pesar de que el tópico del amor contrariado (amor recíproco desgraciado) no se cumple a carta cabal, porque no culmina en la imposibilidad, hay que advertir que la tensión se mantiene hasta el final y que los obstáculos —algunos nimios— que aparecen en el camino lo complican hasta acercarlo, en apariencia, a la tragedia.¹⁵⁴ Una vez más, López Portillo trastoca el tópico en su forma, pero no en su sentido. El amor pasión, como mito, es matizado por un afán de bienestar muy burgués de finales del siglo XIX que lo paganiza y atenúa (ignorando su significado profundo y trascendental). Un final feliz anuncia la decadencia del mito que “expresa perfectamente la síntesis ideal de dos deseos contradictorios: deseo de que nada se arregle y deseo de que todo se arregle —deseo romántico y deseo burgués—. La profunda satisfacción que produce el *happy end* proviene, precisamente, de que se libra al público

¹⁵² Véase D. Sommer, *op. cit.*, pp. 42-48. La crítica dice: “I take allegory to mean a narrative structure in which one line is a trace on the other, in which each helps to write the other... allegory is an interlocking, not parallel, relationship between erotics and politics” (*ibid.*, pp. 42-43).

¹⁵³ “Prólogo” a *La parcela*, ed. cit., p. 8.

¹⁵⁴ Como apunta Denis de Rougemont, “con un amor sin contratiempo no habría ‘novela’ [...] La felicidad de los amantes no nos conmueve sino por la espera de la desgracia que los acecha [...] Nos conmueve la nostalgia, el recuerdo, no la presencia” (D. de Rougemont, *Amor y Occidente*, traducción de Ramón Xirau, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 539).

de sus íntimas contradicciones”.¹⁵⁵ Un desenlace radical obligaría a sostener una postura menos conciliadora, imposible de concebir para *La parcela*. El final feliz podría leerse, además, como un canto triunfalista de un país que ha logrado la estabilidad, autonomía y legitimidad de su organización social; o, como creo que sucede con *La parcela*, como un buen deseo a futuro, a la vista de un caos palpable, o, si se prefiere, una idea nostálgica de un pasado idealizado.

Desde el nacimiento del amor en Gonzalo, la verbalización del sentimiento que quiere ser pasión está llena de lugares comunes. Así, el amor es “astro radiante que todo ilumina con su luz, y todo lo anima con su llama”, “rey del universo”, “amor que, cuando se eleva por vez primera en el cielo del espíritu, todo lo transforma y encanta [...] como si avivase el color de las flores y prestase nuevos celajes a la aurora; como si diese a los pájaros trovas más dulces y pusiese en el susurro del céfiro y en el murmullo de las fuentes música más blanda y arrobadora” (p. 57). El sentimiento puro de amor en Gonzalo es invariable y perpetuo, pero también es aséptico, no hay en él arrebatos de pasión excesivos y ni pensar en rastros de pulsiones eróticas ni siquiera leves, para corresponder con la figura de la amada que permanece casta, bella y fiel: “Siete años habían pasado desde esa escena y la emoción del amor primero permanecía en su corazón tan pura, viva y tierna como en aquellos instantes divinos. Era la joven para él la visión de castos ensueños, ángel enviado para hacer su dicha, promesa de felicidad en este mundo de lágrimas” (p. 64). Gonzalo no sufre jamás, o por lo menos no muestra de manera ostensible un dolor extremo por el amor que siente por Ramona o un sentimiento que lo acerque a la muerte. En realidad, aunque parece central, son pocos los pasajes dedicados a este tema en la novela. Gonzalo llora y se condeole cuando Jaramillo le relata, de manera perversa, el aparente coqueteo entre Ramona y Luis Medina, pero su padre lo reprende y lo llama a la cautela y la prudencia y Gonzalo obedece (p. 304). Más tarde, cuando enfrenta a su rival, su ira provoca una tragedia de unos minutos (cuando Ramona, *hecha un mar de lágrimas*, se imagina que Gonzalo no la quiere más, que la ha dejado para siempre y que se avecinan para ambos muchas desgracias). El encuentro es breve

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 230.

y tan veloz que la violencia no asoma sino apenas en las intenciones de Gonzalo. Éste escucha a Luis y en el poco tiempo que dura el diálogo se reconcilian (pp. 319-323). La tensión dramática se sostiene, en todos estos casos, unos segundos nada más. Lo mismo sucede en el enfrentamiento con su padre cuando le ruega desistir de su odio y sus acciones contra don Miguel (allí repite un buen número de lugares comunes: “¿Qué importa que sea yo desgraciado? ¿Qué importa que me mate la pena? Al cabo la vida es muy breve [...] No por eso te querré menos; te amaré como siempre, aunque me partas el corazón [...]”, p. 377). El final se precipita, los padres se perdonan las ofensas recibidas y el capítulo final sella la unión con un apunte a los planes anunciados por los amantes al principio de la novela: “¿Ya ves Ramona? Al fin podremos realizar nuestro viaje. —¡Cuán bueno es Dios! —murmuró la joven sonriendo y con lágrimas en las mejillas, que parecían rosas cuajadas de rocío” (p. 397). No hay innovación, en absoluto, en el tratamiento del tema del amor en la novela, todo en él es tópico, convencional: la propuesta, el desarrollo, el desenlace. El tópico del amor adverso en esta novela es estático —lo mismo que dije cuando traté las *Novelas mexicanas*—, y López Portillo no tiene intención de renovarlo o dotarlo de vitalidad porque no necesita hacerlo. Se trata de un recurso y en *La parcela* es sólo eso, un recurso usado a conciencia y con medida para enganchar la imaginación del lector y equilibrar el desarrollo de la historia. Nunca será posible leerlo como centro, ni siquiera como motor de la trama, aunque vaya de la mano con este motor y su consumación represente, al final, la posibilidad de fusión en la divergencia —de armonía y esperanza en el futuro—. Su función será nada más la de confirmar, la de redundar en el mensaje que el texto quiere transmitir, pero su existencia, por contradictorio que parezca, aunque accesoria, será insustituible.

Cada uno de los tópicos que he analizado hasta ahora cumple una función particular en los diferentes niveles de la novela. El tópico lingüístico influye en el sentido del texto, en su interpretación, pero además da identidad y marca de origen, esto es muy novedoso en López Portillo; el de la Arcadia y el del campo contra la ciudad dan forma al espacio narrativo, es decir, a la estructura formal del texto, pero también a la argumental, porque prefiguran un deseo —extraliterario— de reunificación social, de rescate de una tradición —y un orden utópico—

perdidos; aquí hay verdadera riqueza de sentidos. El de la dulce novia virginal, la madre santa y la amiga cómplice se cumple de manera escrupulosa y abona en la construcción de los personajes, como contraste necesario, y en la lectura didáctica del texto; el de los amores confirma el sentido espacial y trabaja en favor de la lectura moralizante de la novela. Es preciso notar que las antinomias que se reproducen en todos los niveles de la novela, y que integran el elenco convencional de los tópicos, trabajan en el nivel estructural del relato, pero también sirven como soporte del dibujo de personajes y dan vida a la trama.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Sostiene Narciso Campillo y Correa: “La enérgica lucha de opuestos intereses y pasiones” reviste la novela de amenidad y encantos (N. Campillo, *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, puesta al día, con notas y adiciones por Alfredo Huerta García, México, Ediciones Botas, 1950, p. 269).



CAPÍTULO 3. PERFIL Y FUNCIÓN DEL LUGAR COMÚN REALISTA DESPUÉS DE 1900

EL LUGAR COMÚN EN *LOS PARIENTES RICOS*, DE RAFAEL DELGADO

Rafael Delgado (Córdoba, 1853-Orizaba, 1914) fue novelista, poeta, cuentista, dramaturgo,¹ pero, sobre todo, profesor.² *Los parientes ricos* es su tercera novela,³ que publicó por entregas en el *Semanario Li-*

¹ Como dramaturgo escribió *La caja de dulces* (1878), *Antes de la boda* (Orizaba, Imprenta Popular de Aguilar, 1889); como cuentista publicó *Cuentos y notas*, con una biografía del autor por Francisco Sosa (México, Victoriano Agüeros, 1902). Para su cátedra entregó a la imprenta *Lecciones de literatura* (Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1904) y *Lecciones de geografía histórica* (Jalapa, Oficina Tipográfica del Gobierno del Estado, 1910); Francisco R. Vargas recogió su poesía en el libro *Sonetos* (México, Nueva Voz, 1940).

² Prácticamente toda su vida impartió cátedra en el Colegio Nacional de Orizaba, donde se hizo cargo de materias como Geografía, Literatura, Historia general e Historia de México. Fue, además, miembro de la Sociedad Sánchez Oropeza, un grupo de escritores orizabeños que publicaban un *Boletín* y animaban la vida literaria de la ciudad. A esta asociación se refiere de manera encomiosa Ángel de Campo en su reseña a *La Calandria* aparecida en *El Partido Liberal* (4 de octubre de 1890). Dice que se trata de un simpático grupo que ha contado en sus filas eruditos escritores, oradores y poetas: “En ninguna ciudad de la república, relativamente hablando, existe mayor animación por la literatura como en Orizaba” (*apud* Fernando Tola de Habich [ed.], *La crítica de la literatura mexicana 1836-1895*, México, Ediciones Coyoacán, 2000, pp. 161-162). El grupo “erudito” fue fundado en 1881 por Silvestre Moreno Cora, y del Liceo Altamirano (sucesor del Liceo Hidalgo), fundado por Joaquín Casasús. Perteneció a la Academia Mexicana correspondiente de la Española y fue director general de Educación de Jalisco por muy corto tiempo (a instancias de su amigo José López Portillo y Rojas). Como escritor, colaboró en el *Boletín* de la Sánchez Oropeza, *El Tiempo*, *El País*, la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, pero su fama la debe, sobre todo, a su incursión en la novela.

³ Conviene apuntar que, aunque como cuentista Delgado ha sido poco estudiado, las lecturas le son muy favorables y abonan a la recepción del Delgado novelista. Véase, por ejemplo, el prólogo de Francisco Monterde (en Rafael Delgado, *Cuentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. v-xvii); el prólogo de Bernardo Ortiz de Montellano en su *Antología de cuentos mexicanos* (Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1926, pp. 8 y 59); las breves palabras que María Guadalupe García Barragán dedica en el prólogo a R. Delgado, *Obras*, vol. 2: *Los parientes ricos* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. xviii-xx); y el trabajo de Lourdes Franco Bagnouls, “Tientas a la narrativa breve de Rafael Delgado” (en

terario *Ilustrado* entre 1901 y 1902. Un año después, en 1903, apareció como libro, editada por Victoriano Agüeros. Antes, había entregado a la imprenta *La Calandria* (1891) y *Angelina* (1895); más tarde, su última novela, *Historia vulgar* (1904).⁴

Cuando *Los parientes ricos* salió a la luz, sus contemporáneos ya habían recibido de forma positiva la obra de Rafael Delgado. Ángel de Campo, Amado Nervo, Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Sosa y Manuel Gutiérrez Nájera se interesaron en su primera novela y fueron benévolo en sus juicios.⁵ De él opinaron que se trataba de un escritor realista “decente” (es decir, alejado del realismo francés); costumbrista, estilista y nacionalista, características, todas ellas, positivas y obligadas en la, para ellos, buena literatura mexicana. Pocos lectores se acercaron con espíritu crítico a su obra, aunque Ángel de Campo y Amado Nervo se atrevieron a hacerlo al señalar falta de originalidad y exceso en las escenas descriptivas.⁶ Pese a estas críticas, Delgado fue considerado, en general y en su momento, novelista de indiscutible valor.⁷

La mayor parte de los críticos posteriores consintieron en seguir calificando a Delgado como escritor con rasgos costumbristas, un realista

Rafael Olea Franco [ed.], *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 157-165). De la lectura de ellos es posible rescatar algunos rasgos esenciales del Delgado cuentista que reconozco en sus novelas: los elementos costumbristas y románticos que caracterizan su prosa, los asuntos, el tratamiento de la acción en equilibrio con un evidente afán descriptivo, su predilección por la botánica y su particular vocabulario.

⁴ Se dice, sin embargo, que tenía en “cañamazo” (como él mismo afirmó, véase Antonio Castro Leal, “Prólogo” a Rafael Delgado, *Los parientes ricos*, edición de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993, p. 10) otro librito: *La apostasía del P. Arteaga*, de él nada se sabe. La edición de Agüeros es, pues, la primera.

⁵ Véase, para más detalle, el capítulo dedicado a “La recepción de Rafael Delgado”, en Adriana Sandoval, *A cien años de “La Calandria”*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1999, pp. 137-209, que dedica a la lectura de los contemporáneos del veracruzano. En general, se puede decir, con Sandoval, que el balance obtenido de los juicios de sus críticos es optimista y entusiasta.

⁶ Véase *ibid.*, p. 138. Manuel P. González, por su parte, lo acusó de algo muy semejante: “Escasa imaginación creadora y de aún más limitada originalidad en la elección de temas” (M. P. González, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951, p. 70). Sobre este asunto, me sumo a lo que estima Joaquina Navarro, para quien el propósito de atenerse a episodios cercanos a la vida normal aleja “al autor de complicaciones imaginativas u originales”, acercándolo, así, a la posición que mantuvo la escuela realista (J. Navarro, *op. cit.*, 1992).

⁷ Así lo dice, por lo menos, Mariano Azuela (*Cien años de novela mexicana*, México, Botas, 1947, p. 129), quien no solía ser benévolo en sus juicios.

romántico⁸ (adicto a la doctrina nacionalista)⁹ con influencia española, sobre todo de parte de José María de Pereda —mucho más fuerte que francesa y en ello se acerca, como hemos visto ya, a Emilio Rabasa y José López Portillo—¹⁰ Ralph Warner siguió sosteniendo la idea de que Delgado era el mejor estilista que había tenido México en la novela del siglo pasado¹¹ (pero hemos visto ya que Warner era por lo regular excesivo en sus juicios); para M. P. González, Delgado fue escritor académico, correcto y no exento de elegancia;¹² lo mismo que para Mariano Azuela, quien apuntó: “Delgado es el primer escritor mexicano que arremete con el género novelístico no sólo con dotes naturales de buen narrador y excelente descriptista, sino con preparación literaria y conocimientos, seguro de la técnica de ese oficio”.¹³ Es decir, Delgado era juzgado, sobre todo, un estilista, pero, como sostuvo Azuela, capaz de humanizar a sus criaturas. Se le reconoció, además, gran habilidad para crear color local por ser, justamente, excelente descriptor, cualidad respecto a la que Carlos González Peña se expresó: “En cuanto

⁸ Delgado sólo “fue realista en apariencia, tanto por temperamento como por educación [...] Cierta romanticismo mañosamente oculto, asoma no muy de tarde en tarde, y en ocasiones, cuando se descuida, se impone en pasajes muy importantes” (*ibid.*, p. 137). Respecto al realismo romántico, vale la pena reproducir la definición del término que ofrece Carlos Monsiváis: “Designio con la dudosa nomenclatura de ‘realismo romántico’, a la serie de novelas donde, al amparo de influencias hispánicas y francesas, el tema de una pasión amorosa exige como contrapeso lo que se considera ‘retrato crítico de una sociedad’” (C. Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, México, 1981, p. 1384). ¿Hay que repetir que en la historia de las corrientes literarias en Hispanoamérica no hay cortes quirúrgicos?

⁹ Doctrina heredada de Altamirano —aunque me inclino a pensar en ella modificada en su esencia: más aguerrida, más urgente, véase C. Monsiváis, art. cit., p. 1383— que mantenían todavía escritores importantes de la época (véase M. Prendes, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 112-113).

¹⁰ Influencia por la que los “realistas mexicanos” acusan un alto grado de moral catolizante. Manuel Pedro González es enfático en este punto: “Tanto Portillo y Rojas como Delgado tomaron como modelo al menos realista —en el sentido flaubertiano— de los narradores españoles del último tercio de siglo. En Pereda se continuó la prédica moralizante de Fernán Caballero en una forma agresiva y beligerante” (M. P. González, *op. cit.*, p. 69).

¹¹ R. Warner, *Historia de la novela mexicana del siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953, p. 97. Antes ha afirmado que se trata del primer artista literario en la novela y el de mayor éxito.

¹² M. P. González, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹³ M. Azuela, *op. cit.*, p. 132.

a sentir a la naturaleza y reproducir, animado, palpitante, el paisaje, le colocan en primer lugar entre los novelistas mexicanos.”¹⁴ Fue, por otro lado, amante de la botánica y gran conocedor de la literatura europea, lo que ofrece un sostén particular a su narrativa, sobre todo en riqueza del léxico¹⁵ y de recursos narrativos.

A pesar de que *La Calandria* tuvo una calurosa bienvenida, algunos críticos posteriores a la aparición de *Los parientes ricos* juzgaron ésta su mejor novela. Mariano Azuela, por ejemplo, vio en ella la superación de “defectillos de su primera producción, llegando al resultado más perfecto, hasta donde su inteligencia y sus facultades de artista se lo permiten”.¹⁶ Antonio Castro Leal afirmó rotundo que esta novela era “un ejemplo y la realización más alta de su carrera literaria”.¹⁷ Al contraponer las ideas estéticas propuestas por Delgado en sus *Lecciones de literatura* con *Los parientes* como hecho literario, Castro Leal consiguió fundamentar este juicio: la novela que escribe Delgado es justo lo que él quería que fuera la novela, es decir, “un relato ameno y entretenido de singulares acontecimientos y de particulares andanzas, hecho por manera artística, con noble designio y alto propósito y con fin estético, para dar al espíritu plácido solaz y grato esparcimiento”.¹⁸ Este mismo procedimiento sigue Emmanuel Carballo al acercarse a Delgado, aunque con diverso resultado. Para el crítico, esta propuesta teórica del veracruzano anuncia una nueva estética, el artepurismo, que en realidad no practica como narrador. Los novelistas, a juicio de Delgado, no pueden resolver en sus libros problemas sociales, no pueden dar motivo a soluciones de carácter general porque los casos que presentan son particulares y, a veces, excepcionales. Si la obra vive será “por la belleza del estilo y la pureza del lenguaje”, no por el asunto

¹⁴ C. González, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1988, p. 222.

¹⁵ Que Joaquina Navarro señala, véase J. Navarro, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ M. Azuela, *op. cit.*, p. 138. Dice más todavía: “En ésta lo encuentro en pleno dominio de la técnica y despliegue total de sus facultades. Pisa en terreno firme y da cuanto es capaz de dar” (*ibid.*, p. 134). No es extraño entonces que considere justa la fama que goza Delgado de máximo novelista de México.

¹⁷ Antonio Castro Leal, “Prólogo” a *Los parientes ricos*, ed. cit., p. 7.

¹⁸ *Idem.*

del libro, que depende del tiempo para su vigencia.¹⁹ El fin estético en estos juicios priva sobre cualquier otro. En este sentido, se entiende la filiación que algunos críticos reconocieron en Delgado con respecto al modernismo, pues hubo quien lo consideró, incluso, precursor de este movimiento.²⁰

Joaquina Navarro opina que la técnica novelística de Delgado cambió de modo favorable de *La Calandria* a *Los parientes ricos*;²¹ a esta opinión se adhiere María Guadalupe García Barragán porque estima que con *Los parientes ricos* e *Historia vulgar* el veracruzano adquirió madurez como novelista: el ritmo de la narración, la caracterización de los personajes, la simpleza e interés del argumento son prueba de ello.²² Felipe Garrido, por su parte, sostiene una idea muy semejante. Para él, en *Los parientes ricos* Delgado alcanza una dimensión muy superior, y muy favorable, en cuanto a sus habilidades como narrador: “El autor sabe suplir la ausencia de una intriga cautivadora por sí misma con la animada descripción de sucesos al parecer intrascendentes, mas a la postre reveladores de la realidad que se nos quiere mostrar”,²³ como García Barragán, cree que Delgado evoluciona de *La Calandria* a *Historia vulgar* en el modo de manejar la acción en sus textos y en la concepción de sus personajes. La idea general es que con *Los parientes ricos* Delgado alcanzó su plenitud como novelista. Manuel Sol abunda sobre esta idea y añade un elemento indispensable para justificar esta valoración: el carácter realista de su prosa. Es, dice, una novela de madurez, “de aciertos muy diferentes a los de *La Calandria* y por tanto distinta en su estructura narrativa, en los ambientes estudiados, en los temas y en su estilo. En

¹⁹ Véase Emmanuel Carballo, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, con la colaboración de J. Gómez Morán y N. E. Salazar Hernández, México, Océano / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 67.

²⁰ El crítico es Pedro Caffarel Peralta (*apud* Manuel Sol, “Introducción” a R. Delgado, *La Calandria*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1995, p. 50), véase, para estas ideas, M. Prendes, *op. cit.*, p. 132, nota. Conviene recordar que la predilección por la botánica dota a *Los parientes ricos* de un vocabulario particular, de naturaleza simbólica y modernista, al describir el jardín que las Collantes atesoran en su casa en Pluviosilla. Ya hablaré adelante del “estereotipado motivo de la flor” con el que se hermanan jardín y mujer.

²¹ J. Navarro, *op. cit.*, p. 95.

²² Véase “Prólogo” a R. Delgado, *Los parientes ricos* en *Obras*, ed. cit., p. xxiii. En adelante, citaré por esta edición refiriendo al número de página entre paréntesis.

²³ F. Garrido, “Prólogo” a R. Delgado, *Los parientes ricos*, México, Promexa, 1979, p. xix.

términos generales, podríamos decir —para establecer una diferencia con las dos anteriores— que ésta responde en su totalidad a la estética del ‘realismo’”.²⁴ Ya no abundan, a su juicio, elementos románticos, pues la novela no llega a ser un tratado moral ni alcanza el melodrama, y hay en ella un ligero tono de sátira que resulta muy atractivo.

A diferencia de estos críticos, ni Manuel Pedro González ni Fernando Alegría fueron benévolos con la obra de Delgado. Alegría es francamente negativo, pues no encuentra en el veracruzano nada digno de resaltarse. Reconoce en la novela “psicología elemental, personajes estereotipados, sentimentalismo cursi, conflictos de moralidad burguesa más propios de Francia que de México en la época en que se desarrollan, costumbrismo de gráfico y pintoresco relieve [...] [*Los parientes ricos*] se deja leer a duras penas, más como documento de la época que como obra literaria”.²⁵ M. P. González acusa a *Los parientes ricos* de novela de difícil lectura por su gran extensión, por el tedio del detallismo costumbrista y moralizante, atenuado en *La Calandria*, y por la propensión sermonera.²⁶ Como vemos, los lectores que ha tenido Delgado valoran de modos extremos y a veces contrarios casi las mismas características.

Estoy convencida de que algo hay de verdad en los elogios y los vituperios, pero no me parece que ninguno de ellos sea justo en absoluto. En principio, me es imposible pensar que el mensaje moral carezca de un peso importante en las novelas de Delgado, sobre todo en *Los parientes ricos*. Las virtudes de la clase media,²⁷ a las que se alude en esta novela, son el sostén de la trama de principio a fin, y en ciertos pasajes, aunque en boca de un personaje (como el padre Anticelli), la novela se convierte, en efecto, en un tratado moral. Por lo demás, *Los parientes ricos* es una novela equilibrada en todos los sentidos: la armazón antitética evidente desde el arranque anuncia este afán armónico estructural y de sentido que Delgado consigue y que desde luego formaba parte del

²⁴ M. Sol, “Introducción” a R. Delgado, *La Calandria*, ed. cit., pp. 20-21.

²⁵ F. Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 51.

²⁶ M. P. González, *op. cit.*, p. 70.

²⁷ Que Jean Franco considera “superiores al personalismo y al desorden”, es decir que en esencia implican un mensaje moral (J. Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 103).

esquema de la novela. Descripción y acción establecen una correspondencia calculada. En lo que toca a los personajes, éstos son necesariamente, por la esencia dual de la novela que he señalado, estereotipos, y sus conflictos no logran escapar a esta limitación. Sin embargo, es justo reconocer que se le leyó con gusto en su momento y que los rasgos de su narrativa, que a nuestros ojos son negativos, fueron en ese tiempo indispensables para cumplir con un ideal estético que las preceptivas trazaron de manera muy clara. En cuanto a que se trata del mejor novelista hasta ese momento, creo que esta impresión tiene su origen en que en Delgado se adivina una conciencia clara y evidente, como escritor, del fin estético de su trabajo,²⁸ la cual se refleja en un rasgo casi exclusivo de su narrativa:²⁹ la pintura detallada de la escenografía en la que se desarrollará la acción ubicada al mismo nivel, en importancia, que la acción y los personajes. En la obra de Delgado hay una noción casi única del espacio como personaje, no como simple escenografía —que en *Los parientes ricos* es, por necesidad, estereotipado—: el entorno interactúa con los personajes y es como un apéndice suyo. La creación del espacio es compleja, pues en ella se verifica un doble juego de deseo de reflejo de una realidad espacial concreta y la idea, muy atractiva, de ficcionalizar esta realidad, de dominarla, de acotarla: Pluviosilla no es, en sentido estricto, Orizaba. Para Delgado, espacio y personaje son inseparables.

Ciudad contra campo

Hemos visto en Rabasa y López Portillo el desarrollo de este tópico con ciertas particularidades que lo singularizan en cada caso. En Delgado, el lugar común se cumple de manera rígida porque se trata de un autor ortodoxo: el traslado de la familia a la ciudad —representada con rigor por el vicio, la corrupción y los lujos innecesarios— provoca el natural

²⁸ Conciencia que detecta B. Ortiz de Montellano al juzgar al veracruzano como introductor de sustancia y proporción en el cuento mexicano (véase B. Ortiz de Montellano, *op. cit.*, p. 8). Para Ortiz de Montellano, Delgado fue “el espíritu más completo de nuestros novelistas” (*ibid.*, p. 59).

²⁹ Al hablar de la predilección por describir a detalle el entorno como un elemento sustancial de la novela, no ignoremos la gran influencia estética de Gustave Flaubert y su *Madame Bovary*, o de ciertas obras de Benito Pérez Galdós y de Pereda, por ejemplo.

desengaño y la vuelta al lugar de origen con una enseñanza clara: hay que aprender a conformarse con la situación propia. Dos son las excepciones al caso, sin embargo, ambas importantes: que el desarraigo es forzado, pues los personajes no son transgresores³⁰ —salvo en el caso de Elena cuando se entrega a Juan y desafía a su madre—, y que el retorno, después del fracaso, no es al lugar de origen, porque eso es imposible, sino a la idea de un espacio anónimo que represente la posibilidad, justamente, del anonimato³¹ después del fracaso. El motivo para el desarraigo son las penurias económicas —es decir, el elemento del dinero da sentido al tópico—, que doña Dolores expone a su confesor, el padre Anticelli: “Usted sabe muy bien, señor, cuántos y qué poderosos motivos me han obligado a aceptar la protección de Juan [...] El porvenir de los muchachos; el estar cerca de ellos; el no dejarlos, como abandonados, en una ciudad tan grande” (p. 131). Para terminar, un último ingrediente, fundamental para conseguir el tópico perfecto: los malos presagios. El viaje está signado por augurios terribles, empezando por los del padre Anticelli y terminando por el de las señoras Pradilla, antiguas amigas de doña Dolores.

El asunto de la novela, que los críticos se han cansado de repetir que es uno muy sencillo, tiene, pues, su raíz en ese viaje obligado de una familia de provincia a la ciudad. La parábola es clara: la familia pertenece al espacio de origen, el primero, y debe su identidad a él; una vez fuera, exterminados los símbolos que recordaban ese lazo primigenio, se pierde la herencia y por tanto la identidad. En *Los parientes*, el lazo es hondo, histórico, porque la familia de Dolores representa el grupo social que ha permanecido en el país durante un siglo de convulsiones bélicas y al que, en último término, le corresponde la herencia histórica colonial (una tradición utópica idealizada).³² Se entiende entonces que

³⁰ En este caso el personaje es colectivo, pues se trata de la familia de doña Dolores, los parientes pobres; el otro personaje colectivo, el de la familia de don Juan Collantes, es el de los parientes ricos. Margarita y doña Dolores no desean hacer el viaje, nada les atrae de México. Margarita dirá: “Y mientras, todos [estaríamos] contentos en Pluviosilla, muy metiditos en su casa sin exigencias, como siempre, tranquilos y olvidados” (p. 62). A tal grado no son transgresores. Doña Dolores afirma enfática: “Nuestra casa es el mundo para nosotras” (p. 43).

³¹ Pablo dice a su madre: “Nos iremos de aquí a donde convenga y cuando sea oportuno” (p. 392).

³² Me refiero a las mancerinas, que trataré en el apartado siguiente.

la apertura a la que les obliga el viaje a México devasta, distorsiona y debilita el carácter impreso en la familia gracias a la clausura (caldo de cultivo de la tradición). Nada más claro, Azuela califica los problemas propuestos por Delgado como de “aritmética elemental”: “Sus conflictos [son] lugares comunes tanto en la novela como en la vida. El bien aquí y el mal acá [...] La lucha perenne entre la luz y las tinieblas y el triunfo eterno del bien, de la verdad y de la justicia, como ejemplos que nos conforten y nos hagan buenos”.³³ De acuerdo con Azuela: no hay en esta novela margen de error en la interpretación, porque la estructura y el soporte verbal son muy claros y se corresponden a la perfección.

Las experiencias que ambas familias tienen en sus viajes deberían ser similares. En el caso del traslado a la ciudad, que lleva a cabo la familia de doña Dolores Collantes, y en el de la ciudad al pueblo, por parte de los parientes ricos (y antes, de Europa a México, movimiento opuesto al de la familia pobre, pero similar en signo contrario),³⁴ se puede decir que se experimenta un mismo fenómeno: “Llegan a un mundo ya construido y poco dúctil, más acostumbrado a moldear a sus habitantes que a dejarse moldear por ellos”.³⁵ La familia rica no permanece en el pueblo y por ello ese ambiente tiene nula influencia en ellos; la tendrá, en cambio, la ciudad de México, en contraste con París.

El procedimiento descriptivo que usa Delgado para determinar el espacio es singular y vale la pena detenernos en él. Su novela no se inicia con una descripción panorámica de Pluviosilla, sino con la visita a una casa en esa ciudad. Casa y costumbres son descritas a partir de la irrupción de determinados elementos que le dan carácter a los personajes: las flores del pequeño jardín, las mancerinas con las que se atiende a los invitados.³⁶ Con la visita del clérigo arriba también la mirada al

³³ M. Azuela, *op. cit.*, p. 138.

³⁴ Doña Carmen, esposa de don Juan, no pierde oportunidad de hablar de París: “¡Para ella nada como París, nada! ...Le habían contado, y ella había sabido mucho, por los periódicos, acerca de los adelantos y del embellecimiento de México; pero... ¡ay!, ¡cuánto iba a padecer en la vetusta ciudad virreinal!” (p. 33). Recuérdese aquí la idea de las mancerinas como representantes de una herencia histórica colonial.

³⁵ M. T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 118.

³⁶ En la novela realista el entorno doméstico no se abarca, como el espacio exterior, sino que se adentra uno en él (*ibid.*, p. 145). Delgado suele designar ciertos elementos espaciales

exterior y Pluviosilla es dibujada por fin. La mirada hacia el interior llegó con él también, de manera que no se trata, en ningún modo, de una irrupción violenta (la mirada de los Collantes, en cambio, sí lo será).³⁷ El clérigo observa con ojos bondadosos el pueblo y don Cosme tiene de él excelentes recuerdos: “Extasiábase el clérigo ante las pompas de aquella noche tropical [...] De pronto [...] exclamó con solemnidad beatífica: —‘Coeli enarrant gloriam Dei’... Amigo mío —agregó—, ¡y que haya hombres que sean osados a negar la existencia de Dios!” (p. 21); “volvió a caer la plática sobre el hermoso panorama que tenían delante” (p. 24). El sur que azota la ciudad ofrece mal tiempo, pero esto sólo afirma la magnificencia de la naturaleza y le otorga una belleza que nada más algunos pueden apreciar. Ahora bien, el arribo a la ciudad sigue un procedimiento divergente. La entrada es por medio de un espacio público —la estación de trenes— que provoca una fuerte impresión negativa, dada a los lectores, en este caso, desde los ojos de Filomena, criada adicta a la familia pobre: “¿Aquél era México? ¿Aquella era la gran capital? Pues qué mal iluminada” (p. 154); “—¿De veras le gusta a usted México? —Sí. Pero... yo... ¡Mejor estaba en Pluviosilla! (p. 155); “—¿Te va gustando México? —La verdad, señora, no, me da miedo, no sé por qué, esta ciudad tan grande” (p. 164); “¡Es mucho lujo! Cuántos pobres quisieran lo que se malgasta en esa casa” (p. 165); “prefiero mi cocina en Pluviosilla, y nuestras pobrezas de allá a todo eso [...] Aquí viene bien decir lo que predicó alguna vez el P. Anticelli: ‘Que no se necesita tanto para vivir!’” (p. 166). Así, Delgado va de lo íntimo a lo público y con ello consigue provocar un lógico anhelo por la reclusión porque ha logrado, mediante contrastes, otorgar valores absolutos a cada lugar: la casa-nido es la que la familia perdió en Pluviosilla; la casa en Tacubaya, chica, entresolada y lóbrega, no permitirá recuperar esa esencia.

Es evidente que el movimiento echa a andar las descripciones: una vez en el tren, los pasajes de la novela pierden el ritmo del diálogo y adquieren el de las grandes tiradas descriptivas de la naturaleza

como apéndices de sus personajes: las flores tienen, cada una, dueño (pp. 11-13); las mancerinas son, sin duda, de Elena (“Yo las guardo, y yo las cuido”, dice la ciega, p. 15).

³⁷ En esa visita, por ejemplo, don Juan, el tío, se lleva las mancerinas (p. 50) y exige a doña Dolores que se deshaga de sus antiguos muebles calificándolos de vejesterios.

con la que se encuentran a su paso (pp. 142-151; la descripción ha empezado antes cuando el clérigo y don Cosme observan desde la terraza de su cuarto de hotel el horizonte que les ofrece Pluviosilla, pp. 21-26). Aunque hay desplazamiento evidente en *Los parientes ricos*, en realidad la mayor parte de la acción sucede en las casas, en lugares confinados, delimitados. Una de ellas, la de la familia pobre; otra, la de los ricos en la capital, y, por último, la de Tacubaya, que los parientes ricos supuestamente regalan a la familia veracruzana. Pues bien, en esta novela, la casa desempeña un papel principal pues es la marca de carácter. De manera necesaria, el hogar de Pluviosilla debe ser destruido para que la familia pueda trasladarse a otro, en el que se dará el proceso de regeneración y reintegración al orden original abandonado —el desarraigo—. Este proceso es muy claro durante la mudanza y los primeros días en la capital. La provincia (la casa en Pluviosilla) representa el espacio del paraíso que sólo las almas puras pueden apreciar, la idea del nido (en el sentido en el que Bachelard habla del nido como el paralelo entre el lugar donde existe conciencia de bienestar y aquél del animal y sus refugios). La ciudad (la casa de los ricos) es la casa aparente, encarnación del lujo y la opulencia. Los dueños que la viven apenas vuelven de una larga permanencia en Europa —lugar al que dedican la mayor parte de sus recuerdos—; aunque la descripción más detallada, y más positiva, se circunscribe al departamento de Alfonso y Juan, la idea que se tiene de esta casa es que los espacios adquieren alma si el que los habita les da vida (como en el caso del departamento de Alfonso).

La ciudad en *Los parientes ricos* está tipificada por completo, no así la provincia. Mientras que la primera es descrita por medio de contrastes entre belleza y fealdad, miseria y opulencia, como sucede por lo regular (véanse, por ejemplo, los contrastes con los que arma un breve cuadro de la primera impresión: “Tiendas resplandecientes; tenduchos miserables; carnicerías iluminadas y lujosas; boticas somnolientas [...] un templo sombrío, un jardín tenebroso [...] la arteria principal ruidosa, espléndida, deslumbrante”, pp. 154-155); la segunda no representa, en estricto sentido, el ideal de pureza, armonía y bondad que cualquier lector esperaría: al lado de una vegetación exuberante y la soberanía de las fuerzas de una naturaleza impetuosa, un templo hermoso y bien

cuidado y un padre sabio y severo, se anuncia el arribo de la modernidad con la luz eléctrica, la proliferación de cantinas, las fábricas y el tren; Pluviosilla (“la Manchester de México”) es una ciudad pequeña que, aunque poblada de buenos y pacíficos habitantes, es susceptible a la murmuración y la envidia; en fin, un pueblo que parece a punto de iniciarse en el proceso de corrupción.³⁸

La vida en Pluviosilla, sin embargo, es ordenada y segura, y la pérdida del jardín representa la ruina de esa seguridad y de esa paz, y el anuncio de desgracias. Evoquemos, en abono de esta idea, el valor que se da al jardín en el segundo capítulo, cuando se establece uno de los tantos contrastes que constituyen la novela. Doña Dolores está orgullosa de su pequeño jardín e invita al canónigo y a don Cosme a conocerlo. Ella afirma: “—Probablemente al señor Linares le gustarán las flores. —¡Sí, señora! —murmuró don Cosme con la frialdad de un sordo a quien le alaban una pieza de música” (p. 9). El hombre soporta la visita de modo cortés, pero, dice el narrador, “insensible a tales bellezas” (p. 12). La oposición entre el interés del clérigo y las mujeres de la casa por las flores y la frialdad de don Cosme ante la naturaleza y su delicado esplendor ofrece la primera señal de contraste y ponderación. La imagen de las mujeres, sobre todo de Margarita, enmarcadas por su jardín es, en sí misma, un tópico: mujer y flor, símbolo de pureza y pasividad, de domesticación, orden, ocio productivo, fragilidad, belleza y espiritualidad, todo ello una misma cosa.³⁹ El modo en el que se desmantela el jardín tiene, entonces, un especial significado en el que debemos detenernos: algunas plantas sólo se darán a guardar, otras se regalarán, pero a determinadas personas: “La blonda niña no puso mano en sus plantas predilectas sin que una lágrima le anublara los ojos” (p. 115), después, Margarita explica: “Voy a regalar algunas. Otras, las que eran de papá, las dejaré a guardar [...] Después [...] yo procuraré que me las manden [...] cuando estemos instaladas, luego que pase el invierno!” (p. 116).

³⁸ Aunque hay que recordar que Delgado acota este cuadro numerosas ocasiones, en una de las cuales llega a afirmar que las mujeres en Pluviosilla “oían y callaban, compasivas, o fallaban con tino, dando muestras de altísima rectitud moral” (p. 351). Tengamos presente esta sentencia al hacer el retrato de las Collantes y su personalidad moral.

³⁹ Esta idea la desarrollaré más adelante cuando me refiera al tópico de la mujer virginal: Margarita.

De la ciudad se dice, pues, que es frívola y vanidosa (como si se tratara de una persona),⁴⁰ “perpetua feria de vanidades”; de París —imagen de la metrópoli por antonomasia—, que es “universidad de los siete pecados capitales”. La ciudad de México es Babilonia bulliciosa y maloliente, “al lado de tanto lujo y tanto dinero, una pobreza como no la había en ninguna ciudad veracruzana; almas perversas, personas falsas; gentes codiciosas, rateros, timadores, mujerzuelas [...] La ciudad inmensa, muy bonita, es cierto, pero hedionda, pestífera. Allí había siempre tifo y pulmonías” (pp. 121-122); una gran ciudad que tiene “mil peligros para la inexperta mocedad” (p. 224); notemos que la mayor parte de las opiniones negativas vienen de boca del padre Anticelli o de Filomena, y avanzadas las malas experiencias ciudadinas, el padre recuerda a doña Dolores haber advertido de los peligros de las grandes ciudades y Filomena lo hace cuando conoce la falta moral de Elena. Este conocimiento, que en el caso de Anticelli la vejez le permite ostentar como verdad, lo subraya, precisamente, con un refrán: “Más sabe el diablo por viejo que por diablo” (p. 249), para darle historia y peso a su sabiduría. La ciudad representa, de modo ortodoxo, la tentación y el anuncio de placeres, mientras que Pluviosilla es, nada más, un silencioso, fértil y aburrido lugar.⁴¹ Los signos positivos y negativos de ambos espacios se relativizan una vez enfrentados; además, es indispensable señalar que los perso-

⁴⁰ Algo se ha dicho ya del gusto de Delgado por humanizar los espacios y los objetos que describe: “Las descripciones de Delgado son, por esta razón, ligeras, con abundantes personificaciones y atención al movimiento” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 102).

⁴¹ Acerca del silencio hay que anotar que más adelante, al hablar de la casa del doctor Fernández, se hace una breve apología del silencio y de él se dice: “¡Grato silencio el de aquella morada! ¡Silencio serenador de toda inquietud del alma” (p. 340). En este nuevo contraste (ruido/silencio), el narrador consigue establecer uno más de los valores de la provincia frente a la ciudad: la paz del alma, alejada, para mayor seguridad, de las tentaciones (antes, doña Dolores ha dicho: “El bullicio de México va a tener para mí ruidos y estruendo de tempestad”, p. 80). En lo que toca a la fertilidad, recordemos los valores del jardín y la naturaleza en consonancia con los personajes que conviven con ellos y el sentido femenino que subyace a este término: fertilidad es, después de todo, maternidad y la maternidad representa pureza de alma y amor incondicional. Para terminar, el aburrimiento (con el que Arturito Sánchez inicia su crítica a Pluviosilla) responde a expectativas vacuas y, también ellas, de lugar común: en provincia no hay porvenir, los habitantes se mueren de fastidio, no hay adelanto, no hay buen dinero, no hay progreso intelectual. Se trata, pues, de la traducción casi literal de los sueños de todo personaje potencialmente trasgresor llevados al ridículo extremo.

najes están predestinados por su naturaleza a fracasar, de modo que el espacio influye sólo en aquellos susceptibles a la contaminación.⁴²

Doña Dolores tiene que admitir, tras las amargas experiencias en la ciudad, que su anhelo es volver a Pluviosilla y conformarse con su suerte “que para vivir felices poco necesitamos” (p. 251). Descubre, pues, que los apremios económicos que los movieron a mudarse en un principio son falsos y que “La vida en México no es para ellas” (p. 253). Margarita reafirma este sentimiento cuando escribe a Concha: “Yo vivo allá más contenta que aquí. No nací para la vida de las grandes ciudades. Y ten presente que casi no pongo los pies fuera de casa. Se me pasan los días sin salir” (p. 263).⁴³ Por su parte, Filomena ilustra de manera gráfica este deseo de clausura, añorando una edad de oro que ha quedado atrás: “Habría deseado volver a lo pasado, volver a Pluviosilla, a tiempos mejores, antes de la llegada de aquellas gentes”, para terminar lamentándose con una frase que resume de manera muy simple, como lo es Filomena, la enseñanza del viaje: “¡Para qué vendríamos a esta tierra!” (pp. 298-299). Como vemos, en *Los parientes* se repite esta idea extendida entre los novelistas del momento que enuncié al hablar de la obra de Rabasa: los personajes son y deben ser del lugar al que pertenecen, a pesar suyo, porque en el realismo identidad y topos se vinculan de modo natural: topos es destino. El ritmo común a las obras del realismo (que he expuesto también antes, recuérdese: cierre-apertura-cierre) no encuentra mejor exponente, hasta ahora, que Delgado.

En realidad, la experiencia de la ciudad y del pueblo por parte de los parientes pobres está en la mera permanencia en ellos; sólo los hombres los viven de verdad y los parientes pobres están representados por las mujeres. Ellas adquieren esa vivencia por contagio,⁴⁴ y por contagio, y

⁴² Ya el padre Anticelli lo anuncia durante la despedida de la familia (cuando alerta a doña Dolores del carácter rebelde y apasionado que esconde Elena), doña Dolores no lo ve y Elena lo corrobora con su caída.

⁴³ Respecto a este asunto conviene señalar que los espacios abiertos en esta novela están dedicados al paseo en exclusiva. En Veracruz se desplazan hacia el bosque a un día de campo, en México, hacia Chapultepec. En uno de estos paseos Elena se entrega a Juan y, una vez más, con ello se refuerzan las bondades del cierre. Al final, como veremos, la familia opta por la clausura y el silencio.

⁴⁴ “A lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado, por igual, el ámbito público; y, por ello mismo, toda experiencia directa, mediata, de la ciudad” (M. T. Zubiaurre, *op.*

sólo por él, el ámbito urbano despertará los instintos sexuales de Elena⁴⁵ y ella sucumbirá, naturalmente. En esta novela no hay, pues, educación espiritual, hablando con rigor, derivada de la experiencia urbana, porque los personajes principales son mujeres y a ellas les corresponde una sabiduría natural inherente a su sexo que aquí sólo se reafirma.

El poder corruptor del dinero

En este tópico entran en pugna varias categorías contrarias en juego a lo largo de toda la novela: pobreza ante riqueza, clase media ante clase opulenta, virtud ante dinero, sencillez ante lujo, tradición ante modernidad (que se corresponden con la principal que les da origen: parientes pobres contra parientes ricos). Sabemos que el dinero es un tópico realista que nace con el auge del ámbito urbano, la burguesía y el advenimiento de la modernidad.⁴⁶ A este tema van unidos otros que en *Los parientes ricos* aparecen de manera ortodoxa: el cambio de casa, que implica mudanza de fortuna; y el viaje en tren hacia la ciudad, que permite la experiencia directa de la modernidad.⁴⁷ En realidad, el problema del dinero en esta novela está enlazado a los rasgos costumbristas que aparecen en ella aquí y allá, por paradójico que parezca. El costumbrismo tendía a la idealización de un modo de vida tradicional “no contaminado por el espíritu burgués, el capitalismo y la industrialización”,⁴⁸ y, como buena

cit., p. 242). Margarita, Elena y doña Dolores no salen a andar la ciudad como Pablo y Ramón, conocemos las experiencias de ellos de modo indirecto.

⁴⁵ Por esta correspondencia común entre ámbito rural e infancia (inocencia) y ámbito urbano y adolescencia (sexualidad); véase *ibid.*, p. 245.

⁴⁶ Sin embargo, recordemos que el dinero mexicano viene en esencia del campo: del pulque, por ejemplo; es un dinero de ciudad cuyo origen es agrario. El dinero fabril no llegará en serio sino después de 1940: “De una economía basada sobre todo en la agricultura y en la exportación de minerales se pasaría a otra en que la industria manufacturera para surtir el mercado interno constituyese el sector más dinámico, y en que formarían las exportaciones una variedad relativamente grande de productos agropecuarios e incluso bienes manufacturados [...] La industria mexicana tiene sus orígenes inmediatos en el porfiriato. Pero hasta la Segunda Guerra Mundial su crecimiento fue lento y localizado” (Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, p. 1276).

⁴⁷ Para estas ideas, puede verse M. Prendes, *op. cit.*, pp. 308-315. Prendes es muy claro al respecto: en el naturalismo, el dinero es estímulo y motor de todo cambio personal.

⁴⁸ Iris M. Zavala, “Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 3: *Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1980, p. 311.

novela realista, en *Los parientes* esta idealización se consigue enfrentando los valores establecidos como positivos con el extremo opuesto: los negativos que derivan del ámbito urbano.

Para conseguir este efecto, Delgado hace uso de elementos tópicos que revelan el origen de los personajes: el lenguaje, el modo de vestir, la comida, la casa, y opone unos con otros. Recordemos, por ejemplo, cuando la familia de doña Dolores acude a la estación a recibir a don Juan y don Cosme detiene su mirada en la sencillez de madre e hija: “Ni Dolores, ni Margarita [...] iban ataviadas con los suntuosos adornos que da la opulencia, o, por lo menos, con las galas que proporciona amplio y seguro bienestar”, para adelante reflexionar: “Bien se ve que en la casa de estas mujeres no es el dinero lo que abunda [...] Y en fin que positivamente, esta familia ha venido tan a menos, que pronto tendrán en casa mala huésped, la miseria, la horrorosa miseria, flaca, hambrienta y exangüe” (pp. 29-30). El motivo mismo de la visita de don Cosme y el clérigo con la que inicia la novela es justamente poner fin a la precaria situación que vive la familia Collantes obligando a doña Dolores a aceptar la ayuda —en apariencia desinteresada— del cuñado, quien está “muy rico, nadando en oro, podrido en pesos” (p. 5). Es preciso notar que el origen de la ruina de la familia se explica en la novela, y que es justo don Juan el causante directo de ella. Una riña entre hermanos tiene separadas a las familias desde hace años; asuntos políticos y un pleito por una casa llevan la disputa a tal grado que Juan acusa a don Ramón de merecer su quiebra: “¡Que mi esposo se merecía eso y mucho más: que debía ver en los quebrantos de su fortuna un castigo de Dios!” (p. 17), llora doña Dolores al recordar su mala fortuna. Es posible suponer, a partir de esta información, que la pobreza de la familia tiene como raíz una injusticia que a los ojos del mundo goza de la apariencia de un estigma, de una condena legítima.

La mudanza sería, en este contexto, la cristalización de un anhelo por una vida material mejor, pero, dados estos antecedentes, en *Los parientes ricos* el cambio es forzado por las circunstancias, no por un deseo nacido de los personajes aludidos (su verdugo quiere ahora ayudarlos a mejorar). No se trata, pues, en sentido estricto, de la imagen tópica realista de la clase media imitadora de la aristocracia, aunque los ingredientes de la novela parezcan cumplir con este propósito. La clave

está, para ser precisos, en que los motivos que obligan a los personajes a la movilidad social son sembrados en ellos, no nacen de un aspiración interior incontrolable. La mala fortuna los ha golpeado y ellos están, a pesar suyo, a merced del dinero y sus exigencias, que son más fuertes que su voluntad,⁴⁹ pero no que sus valores.⁵⁰ Esto es fundamental para entender el tópico campo contra ciudad, por ejemplo. Este lugar común tiene un origen espacial en el que el campo representa un bien para explotar. En lo económico, el mundo se está alterando y las relaciones de poder derivadas de la economía afectan las relaciones sociales. La modernidad irrumpe, y el evidente uso extendido del tópico responde a esta revolución afirmando un estado de cosas utópico.

El tema de las mancerinas, que toqué antes, viene a cuento ahora.⁵¹ La tradición que corresponde a la familia pobre se representa por las mancerinas, elemento proveniente de una herencia colonial. Sabemos que una parte de la familia abandonó el país debido a la intervención francesa y con ello se benefició en lo económico —es decir, los parientes ricos—; la familia que se ha quedado en México y que lo ha perdido todo —los parientes pobres— es la depositaria de la tradición, la heredera por derecho. El patrimonio de Elena son las mancerinas —ella misma lo enuncia—, su pérdida, a manos de la codicia del tío, un anuncio, como muchos otros, de su debacle. Recordemos cómo don Juan se apropia de ellas, casi con recurso a la violencia, durante la comida de bienvenida: “—No quisiera decírtelo, no quiero decírtelo, pero... ¡yo me llevo esas mancerinas!... Sí, me las llevo. Pídemelo que quieras... Te las pagaré bien. —¡No es necesario eso, Juan! —contestó penosamente la dama—. Tuyas son” (p. 50). Elena apenas se da cuenta

⁴⁹ Joaquina Navarro asienta, como una de las características del realismo heredadas de Balzac, que “nada se resistirá a la necesidad, o a la pasión, del dinero” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 29).

⁵⁰ La clase media que retrata Delgado no es “‘toda deseos y necesidades’ como para Galdós [...] por el contrario, la mira como una clase heroica, llena de valores loables” (Rosa Beltrán, “Prólogo” a R. Delgado, *La Calandria*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1984, p. viii).

⁵¹ El *DRAE* ofrece la siguiente definición de este utensilio: “Plato con una abrazadera circular en el centro, donde se coloca y sujeta la jícara en que se sirve el chocolate” (*s.v.* ‘mancerina’). Antes ha dicho que toma su nombre del marqués de Mancera, virrey del Perú desde 1639 a 1648. Esta idea tiene su origen en un curso al que asistí, impartido por la doctora Margo Glantz, durante mis estudios de maestría, en el que se discutió de manera amplia la novela y del que surgieron, como se ve, ideas muy productivas.

del incidente porque está embelesada con la conversación de su primo Juan, pero cuando termina la cena y doña Dolores manda envolver los platos para enviarlos a don Juan, Elena por fin cae en cuenta de la pérdida. Ante la desesperación de la hija, doña Dolores remata con una frase muy sugerente, si atendemos al simbolismo de la unión de Elena con las mancerinas: “¡Resignación, hija mía! Ofrece a Dios este sacrificio” (p. 56).

El valor de las mancerinas se otorga muy al principio de la novela, cuando el clérigo las admira: “Lujo es éste, y lujo del bueno, del antiguo y serio; de aquél de nuestros abuelos que no se pagaban de oropeles y trampantojos. ¡Ya de esto no hay!... Pero, en cambio, ¡qué de cacharros vistosos sin valor ni mérito!” (p. 15). El clérigo insiste en que doña Dolores cuide de sus mancerinas, pues le parece que son precioso recuerdo de familia. Doña Dolores les da tal valor que incluso afirma no haberlas vendido durante la enfermedad de su marido por la oposición de sus hijas. El lujo que se quiere ponderar al alabar los platos es ése sencillo y verdadero, que ya no se encuentra fácilmente, heredado por una tradición valiosa. Viene al caso, aquí, detenernos también en una inusual reflexión de Margarita con respecto a la arquitectura de la Catedral Metropolitana, y la declaración de un gusto particular —casi inexplicable— por la estética plateresca, porque ello da la medida de sencillez y tiene el valor de la sanción de la tradición reputada a la que me vengo refiriendo: el arte plateresco es vetusto, prestigioso y maravilloso, sin postizos y aledaños mal traídos, dice la joven (véase pp. 312-313), lo mismo que las mancerinas. Estos elementos representan, en fin, la enunciación de la estética que subyace al texto y en la que el dinero no tiene poder.

El dinero, que tiene en el realismo un signo más bien negativo, en la herencia de la cuñada adquiere un rasgo positivo que importa resaltar. El general Surville hace saber a doña Dolores que Eugenia les ha heredado 25 000 francos, más otros 10 000 que él añade, y unos encajes valuados en 2 000 francos, para las sobrinas. Dolores cree con firmeza que con ese dinero “duplicado por el cambio, habrá para vivir modestamente; volveremos a Pluviosilla, volverás a tu empleo... y Dios dirá” (p. 251). Para su mala fortuna, el sueño de la familia se desvanece ante la codicia enferma, una vez más, del tío, que reclama el pago de una deuda

antigua con Ramón y los gastos hechos por el traslado de la familia a la capital. En fin, que nada queda de esa herencia una vez cobradas las deudas y los sueños de independencia modesta quedan en eso. Pablo, ante los justos reclamos de su madre, antepone la dignidad, que es el único valor que puede pelear un pobre contra el dinero: “Dignidad y justa estimación de sí mismo” (p. 357); esa dignidad los obliga a callar, a alejarse, a recluirse. Cada uno de los miembros de la familia hallará en esta actitud la solución ante sus conflictos particulares: Elena con Juan, Margarita con Alfonso, doña Dolores con don Juan. Despojados de la herencia monetaria, su condición les impide también hacerse acreedores a la otra parte del legado. Los encajes parecen, al doctor Fernández, fuera de lugar en la familia pobre: “¿Para qué quieres tú encajes de éstos? ¿No te parece que en ustedes galas tan ricas, pues encajes de éstos son joyas de millonarias y de reinas, resultarían un escándalo?” (p. 343). Como un estigma, la pobreza de los Collantes los obliga a renunciar a sus propios derechos y los ubica en un sitio en el mapa del que no se pueden mover. El mismo don Juan se niega a invitarlos a su cena de negocios porque carecen de trajes apropiados y afirma: “Habrían sido una nota discordante” (p. 197). No hay novela, entre las que estudio, en la que el tópico campo contra ciudad esté tan imbricado al tópico del poder corruptor del dinero o, dicho en otros términos, no hay autor que hable más, y mejor, de la irrupción de la modernidad y de la nueva economía como impacto sobre la moral como Delgado.

La maldad de los personajes se cifra en su deseo por el dinero, en el valor desmedido que le dan. Concha Mijares es incapaz de conformarse con su situación, que le avergüenza,⁵² y en la carta de despedida, cuando huye con Juan, explica a su madre y su tía que “el dinero es el rey del mundo, y todo lo puede” (p. 353); su perdición se anuncia en este anhelo. Juan es malo, inútil, despilfarrador, hedonista. Pablo, que lo conoce bien, dice de él: “Si algún día se le ocurre casarse, será con una rica... Es ambicioso, pero no trabajará nunca. Gastará lo que herede... y entonces ya procurará casarse con alguna rica heredera” (p. 251). Don Juan es codicioso, hipócrita, ambicioso, avaro, capaz de ocultar la muerte de su hermana para llevar a cabo una cena que le será provechosa a

⁵² Cuando la visita Juan, Concha se entristece al “contemplar su pobre sala” (p. 301).

sus negocios, y despojar, por segunda vez, a la familia de su hermano de una herencia que los puede salvar de la miseria.⁵³ Al final, cuando Alfonso habla con sus padres para convencerlos de que Juan está obligado a cubrir su falta, su madre dice: “—Cuando el dinero no abunda, hijo mío... —¡Maldito dinero! —Que sirve para todo... —Hasta para que Juan cometa infamias... ¡Hasta para darlo a puñados al padre Grossi!” (pp. 378-379). A Concha se enfrenta la imagen de una tía “excelente mujer, tan conforme con su pobreza como escasa de entendimiento” (p. 301); a Juan, un Alfonso puro y bueno. El dinero escaso que los jesuitas de Pluviosilla saben aprovechar se contrapone a la figura del padre Grossi: “Sabe Dios cómo, con qué trabajo, con qué poquísimos dinero y en qué tiempos tan agitados y tormentosos fue levantada tal iglesia... Pedidle decoro y aseo, elegancia cristiana y modesto esplendor, que todo esto puede daros merced a la piedad de quienes en tal sitio concurren, y gracias a la dulzura, al talento y al buen gusto y economía de los padres capellanes” (pp. 45-46). Lo mismo que en el arte, en la vida la sencillez se opone a la opulencia, y la esencia de los individuos al poder del dinero; siempre se corre el riesgo de que uno acabe con el otro (el problema de la identidad, en cuanto a la herencia cultural y ética, está muy cercano al del dinero, y por ello está en peligro). No se trata tanto de evitar la movilidad social, como mensaje, cuanto de impulsar aquélla soportada por una ética incorruptible, lo que al final la evita porque no pueden coexistir una y otra.⁵⁴ En la sencillez y la verdad de la belleza yace la clave de la interpretación de este tópico, pues ellas simbolizan la herencia estética, y en muchos sentidos ética, capaz de enfrentarse al poder corruptor del dinero.

⁵³ Don Juan encarna al nuevo rico, temible, que “atropella a la honrada clase de donde salió”, su personaje se corresponde con la vida metropolitana, “escuela y templo de las ambiciones de la riqueza corruptora” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 120).

⁵⁴ Para John S. Brushwood, es evidente que los pobres están a merced de los ricos, “como también es evidente que [Delgado] desaprueba las aspiraciones materialistas de la clase media” (“La novela mexicana frente al porfiriato”, en J. S. Brushwood, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 24).

*La mujer: una novia virginal, madre santa,
una mujer caída (la seducida)*

Estas figuras están representadas por doña Dolores y sus dos hijas: Margarita y Elena. Los personajes en *Los parientes ricos* aparecen todos en parejas complementarias, el negativo y el positivo;⁵⁵ los pares que sobresalen son, en el lado de los parientes ricos, los hombres, y en el lado de los parientes pobres, las mujeres. La belleza y la virtud son propias de las mujeres; el valor y el dinero, de los hombres, el texto equilibra de este modo su mapa moral.

La madre es el personaje central; alrededor suyo giran los problemas que constituyen el meollo de la novela. Es el pilar de una familia en desgracia y sus decisiones responden a su casi obligatoria pasividad por su condición. Es viuda, fiel al único amor de su vida, don Ramón (“a quien había amado con toda el alma, con ese amor que llena toda una existencia y que no deja en el corazón lugar para otro afecto”, p. 78); es una mujer que ha padecido y llorado enormemente y que vivió “largos y felices años, rodeada de cuanto una noble mediocridad pudo proporcionarle” (*idem*). En fin, una madre abnegada, capaz de sacrificar su propia dignidad por el bienestar de sus hijos. Ella, que nada necesita y muy poco le basta para estar bien (“con todo me conformo; a cualquier cosa me avengo”, p. 42), se ve obligada a admitir el reclamo del doctor Fernández, que la acusa de orgullosa y tenaz y apela a su amor de madre para que acepte los “designios de la Providencia”: que su hermano político la favorezca a ella y a sus hijos. El padre Anticelli corrobora esta idea: “Eres madre de familia y tendrás, un día, que dar a Dios cuenta estrecha de tus hijos. ¡Ésta es la ley!” (p. 132). Doña Dolores debe cumplir, entonces, con un deber superior por el que dará cuenta ante la ley de los hombres, pero, sobre todo, ante la ley de Dios. Sus obligaciones son, sobre todo, morales.

Dolores es una mujer que debería ser infalible por su condición, al punto de afirmar que “una madre nunca da un mal consejo” (p. 239; idea que repite y confirma el padre Anticelli); para terminar con los

⁵⁵ Ya señalaba J. Navarro que Delgado presentaba a sus tipos en parejas antitéticas, y que esta característica en la novela la había notado Ann L. Ousler (*Rafael Delgado, Regional Novelist of Mexico*, Oklahoma, 1924); véase J. Navarro, *op. cit.*, pp. 96-97.

requisitos tópicos que completen su personalidad, la madre es frágil, de salud quebrantada, pero fuerte de espíritu, piadosa y de costumbres correctas.⁵⁶ Con estas características, Delgado construye una figura muy nítida, de rasgos específicos aceptados como positivos, definitorios de un tipo legitimado. Eso sucede con todas sus mujeres, desempeñan un papel determinado. Un rasgo distintivo de la novelística de Delgado es que la imagen de sus personajes por lo general no nos es dada a los lectores por medio de otros. La madre no es descrita por un hijo amantísimo, no es un personaje observado desde los ojos de otro. Sabemos de ella por lo que ella hace y piensa, y en ese sentido es un personaje más activo, cercano al lector, más real. El narrador ofrece las características que la definen, salvo algunas que nos dan sus hijos o que colegimos de sus acciones; de este modo, la descripción adquiere un carácter de asepsia que no tienen otras novelas, su fin es la objetividad de la mirada del creador para construir personajes más reales. La figura de la madre, sin embargo, está tan estereotipada que es difícil no reconocer en ella a la representante de un papel asignado a priori, y no a un ser de carne y hueso. A veces adquiere matices interesantes, sobre todo cuando sale de su tipificación: en el momento en que se rebela ante la advertencia del padre Anticelli respecto al carácter negativo y oculto de Elena, o cuando se niega a aceptar la ayuda de don Juan y discute con el clérigo, justo al principio de la novela. El resto del tiempo actúa nada más como la cabeza de familia sin demasiada autoridad, con muy poca voluntad y casi nada de luces, guiada siempre por una evidente intromisión de la moral religiosa en su vida doméstica:⁵⁷ el padre Anticelli. Ciega ante la caída inminente de Elena y, a veces, demasiado permisiva —obligada por las nuevas convenciones sociales—, doña Dolores termina abatida

⁵⁶ Recordemos cuando, a su llegada a México, acude de inmediato a ver a la Virgen de Guadalupe, al contrario de doña Carmen quien a más de un mes en México todavía no lo ha hecho. Para Dolores se trata de una costumbre sagrada, una herencia valiosa que hay que perpetuar en los hijos: “Haré lo que vi hacer a mis padres desde que era yo niña. Mañana... ¡a la Villa de Guadalupe! ¡A visitar a la Santísima Virgen!” (p. 160).

⁵⁷ Conviene traer a cuento aquí la simbología de las primeras escenas de la novela, donde el clérigo convence a doña Dolores del sometimiento a la ayuda de don Juan por medio de la idea de un auxilio providencial al que ella no puede negarse. El padre Anticelli, más tarde, guiará a la familia, a las tres buenas mujeres de la familia (Dolores, Margarita y Filomena) en las decisiones de su vida cotidiana; de su juicio dependen hasta el último momento.

por la desgracia: “Esto acabará con mi vida por mucha que sea la fortaleza que Dios me dé para sobrellevar este infortunio. Tras de la pobreza (acaso la miseria)... vino... la deshonra” (p. 392). Esta madre representa, al fin, la resignación silenciosa ante el dolor, el sufrimiento y los malos tratos,⁵⁸ pero también a la transmisora de un código de valores que reafirme su condición doméstica y sea capaz de reproducirse en las generaciones siguientes.⁵⁹

Margarita es la heredera de esos valores⁶⁰ y encarna, por tanto, el estereotipo de la mujer idealizada: frágil, espiritual, cercana a la santidad. Es rubia, pura, devota, adicta a su madre, obediente. Descrita con la belleza de una estatua griega de soberbia altivez, Margarita es “pálida, con palideces de lirio, de púrpura los labios, de flor de lino las pupilas había en ella cierta suprema majestad de princesa” (p. 9). Su presentación, como se ve, es “estática y descriptiva al modo de una pintura”,⁶¹ lo que la hace más modélica. Importa más para su caracterización su personalidad moral, sus rasgos físicos sólo la confirman. Margarita es buena, y se llama a sí misma buena al establecer un diálogo con su propia conciencia: “¡Noble deseo el tuyo! ¡Eres buena, dueña mía, eres buena!” (p. 109). Cuando al final decide renunciar a su amor por Alfonso (que veremos al tratar el tópico de los amores contrariados), ratifica su vocación por el sacrificio, con él redimirá la culpa de su hermana y salvará del tormento a un alma “decadente”,⁶² como la de su amado. En este caso, su función redentora no se dirigirá en exclusiva a la figura masculina, de la que depende —como suele suceder en las novelas realistas—, sino también a la de su hermana que, ciega, necesita de su lazarillo para

⁵⁸ Véase F. Carner, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 102-103.

⁵⁹ Véase C. Ramos, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910”, en *Presencia y transparencia...*, pp. 150-154.

⁶⁰ Su personaje se encarga de enunciar estos anhelos: Margarita es una mujer para quien “la vida oscura y silenciosa es la más bella, y que ni ambiciona grandezas ni es tan loca que sueñe con esplendor y deslumbrar” (p. 230).

⁶¹ H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 96.

⁶² Ella misma proclama su triunfo cuando dice a Alfonso: “¡Dichosa de mí si he conseguido que ames a la vida! ¡Dichosa mil veces, si he sabido despertar en tu alma tan nobles anhelos!” (p. 386).

ver la luz y encontrar de nuevo el camino. Margarita cumple ese papel desde muy temprano en la novela.⁶³

Cercana a su jardín, suma un valor tópico a su figura, el de la mujer prerrafaelita.⁶⁴ Decíamos antes que la imagen de la mujer en su jardín era ya, en sí misma, un tópico realista. Mujer y flor representan pureza, belleza y perfección (sobre todo en el caso de Margarita, cuya flor preferida es la rosa⁶⁵ y tiene “la dulce y regocijada hermosura de la azucena”, p. 9), pero, más allá, establecen una conexión implícita con la naturaleza. La mujer, concebida como un ser más cercano a ella, pertenece a una clase *espiritualizada*: “Es una nueva pitonisa que ve e interpreta los símbolos y que, enlazando el pasado con el futuro, lee el presente y adivina la desgracia”.⁶⁶ Esto sucede con doña Dolores y con Margarita, incluso con Filomena, la sirvienta, y las señoras Pradilla, que sufren malos presagios y adivinan desgracias para la familia (“me parece que ahí me esperan grandes desgracias”, p. 80; “Margarita seguía siendo presa de tristes presentimientos”, p. 93; “no sé que desgracias presiento”, p. 142). Y no es extraño que esto suceda nada más con las mujeres de provincia, pues ellas están más unidas a la naturaleza y son por ello susceptibles de fundirse con ella en una sabiduría primaria. Este valor no se pierde con el traslado a la ciudad, porque es inmanente a los personajes femeninos citados (topos e identidad).

⁶³ La primera escena las muestra juntas, Elena apoyada en Margarita. En lo que toca a la resolución del conflicto, está determinada, sin duda, por el origen social de los personajes, pues “el mismo conflicto [que el de *La Calandria*] en la sociedad más educada de *Los parientes ricos* es resuelto con la humildad y la resignación que se imponen en la conducta de las gentes bien disciplinadas por la religión” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 94).

⁶⁴ La mujer prerrafaelita es la llamada mujer ideal de fin de siglo: frágil etérea, pura, virginal y espiritualizada, sospechosa de santidad y opuesta a la mujer fatal, apasionada, “bella destrozadora de corazones”, figura femenina también simbólica del fin de siglo (véase H. Hinterhäuser, *op. cit.*, en especial el capítulo dedicado a “Mujeres prerrafaelitas”, pp. 91-121). Entre otras características, la mujer prerrafaelita aparecía por lo común acompañada de la rosa, el lirio y la paloma, símbolos de pureza, virginidad y santidad (véase *ibid.*, p. 107).

⁶⁵ La rosa es “esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2002, s. v.). Antes ha dicho del jardín que se trata de un “atributo femenino”, un lugar en el que se guardan tesoros (s. v. ‘jardín’). Esto significa que la virtud está depositada en el jardín. La esencia de la pureza, belleza y perfección está encarnada en el jardín y es atributo de las mujeres.

⁶⁶ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 125.

Sin duda, el personaje femenino más interesante de *Los parientes ricos* es Elena, la hermana ciega. Tiene matices que le otorgan personalidad propia, aunque, en muchos sentidos, estereotipada. Elena es, en principio, morena, rasgo que la marca con un toque de sensualidad del que carece la hermana. Es hermosísima, pero es ciega y, al contrario de Margarita, en secreto rebelde y apasionada.⁶⁷ Su descripción física es tópica: “De gran belleza, y en quien la juventud hacía alarde de todos sus dones y de su exuberante opulencia [...] ciega desde antes de cumplir los quince años [...] Brillaba en aquellos ojos fulgor mortecino, pero eran grandes, rasgados, límpidos; negras las pupilas; los párpados vivos y orlados de largas y levantadas pestañas” (p. 9). Aunque ciega, el acento en la descripción está justo en sus ojos, que tienen un valor estético insustituible. La exuberancia de su cuerpo se corresponde con los rasgos sensuales de Juan, que veremos adelante: Elena tiene la belleza ardiente de “una centifolia abierta por el rocío” (*idem*).

Para la familia, la ceguera de Elena es, sin duda, una desgracia, producto de “no sabemos qué enfermedad que la ciencia supo vencer en la niña, pero sin lograr que la luz volviera a las pupilas de ésta” (*idem*). Se dice más, que Elena no es un Edipo desventurado, sino la más bella joven tebana “cegada por la implacable crueldad de los dioses” (*idem*). Sobre la desgracia de la ceguera de Elena hay múltiples alusiones aquí y allá, pero también se hace hincapié en que esta enfermedad trajo una muda en su carácter que le favoreció: “Raro contraste el de aquella poética desgracia y el de aquella irreparable alegría” (p. 139). Antes, cuando niña, Elena fue rebelde a la autoridad materna, descontrolada, caprichosa; como adolescente, se convirtió en una chica melancólica y triste; no fue sino con la ceguera que Elena “se tornó jovial, bulliciosa y festiva” (p. 139). La ausencia de dotes musicales durante su niñez se transformó en raro talento. En fin, que la ceguera exacerbó las buenas cualidades, latentes en Elena, pero, como afirmaba el padre Anticelli,

⁶⁷ Conviene recuperar aquí lo que el padre Anticelli opina del carácter de Elena, porque la descripción viene de sus ojos y su intuición, y porque el personaje adquiere densidad con esta otra cara de su personalidad: “He observado en Elena una cierta impetuosidad siciliana [...] algo así apasionado y meridional. Privada de la luz todo lo lleva dentro, tiene el mundo en el alma [...] acaso así, sentimiento, sensibilidad y pasiones se habrán avivado en ella. Mujeres así están expuestas a graves peligros” (p. 134).

no desapareció por completo de su espíritu la pasión y la rebeldía que alguna vez la caracterizaron. La dignidad con la que al final se niega a aceptar al seductor y asume la maternidad en soltería es atípica, pero configura el bagaje moral que la sostiene⁶⁸ y que le permite seguir adelante. Lo cierto es que todas estas características hacen más complejo a su personaje y producen estas sorpresas al lector. A pesar de ellas, Elena permanece “fiel al diseño inicial de su fachada”.⁶⁹

El origen de la situación de Elena completa el cuadro de la típica mujer seducida. La enfermedad, causante de su ceguera, no sólo da la idea de la derrota de la ciencia —poniendo en escena, una vez más y desde otro ángulo, la pugna entre tradición y modernidad: la ciencia no lo puede todo—, sino que aporta un requisito más para la conformación del personaje: la inocencia de Elena por su carácter de víctima.⁷⁰ Víctima es por su ceguera, de la que no tiene responsabilidad alguna, pues es una fatalidad más;⁷¹ e inocente porque “¿no es verdad que una mancha así no la borra más que el amor maternal?” (p. 338); con esta idea se abona en favor de la idealización de la mujer y la de su maternidad latente.

*El hombre: un novio romántico,
un capitalista, un calavera (el seductor)*

Las figuras son claras y las tres pertenecen a la familia rica. Su existencia, sin embargo, depende de la de las tres mujeres para tener sentido. Como hemos visto, no hay un personaje protagónico en *Los parientes ricos*, son

⁶⁸ Aunque Elena parece la antítesis de Margarita, tiene, como hemos visto, rasgos que la salvan de una verdadera corrupción; no es, por otro lado, ignorante. La contraparte de Margarita es Conchita Mijares, mujer descocada, amiga de la infancia de las Collantes y que termina en brazos de Juan, rumbo a Europa y a su perdición segura.

⁶⁹ María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 153. La autora se refiere a la diferencia entre los personajes creados por el realismo y los de naturaleza existencialista.

⁷⁰ Filomena se apiada de Elena, a pesar de su indignación, como Dios lo hace con los pecadores: “La ceguera de la joven ablandó la dureza inesperada y rápida de aquel corazón recto y nobilísimo” (p. 298).

⁷¹ Ella misma dice a Juan en la última carta que le envía: “No seré yo quien te haga ver que en este caso, más que en otro cualquiera, hay circunstancias especiales... no seré yo quien te recuerde mi desgracia, y que, para colmo de ella, y ésa será mi mayor desventura, no tendré la dicha de ver a mi hijo” (p. 337).

los personajes colectivos —muy delgadianos— los que asumen esa función. Esta idea se fundamenta en que los parientes pobres hacen propia la culpa de Elena;⁷² y los ricos, el cinismo y la bajeza de Juan.⁷³ Así, estos hombres son descritos todos desde los ojos del narrador y son, una vez más, tres figuras tipificadas definitorias de la burguesía ociosa. Se trata de don Juan Collantes y sus hijos: Juan y Alfonso. Al contrario de estos tres personajes, los hijos de doña Dolores (Pablo y Ramón) están desdibujados por completo, lo mismo que la hija de don Juan (María, y su mujer, doña Carmen).

De don Juan Collantes no hay, con propiedad, una presentación formal. Nunca se hace de él una descripción física, como no se hace de su hermano muerto, don Ramón —personaje antitético en torno a cuya idea gira la vida moral de los parientes pobres— su presencia parece también, como la de Ramón, anecdótica, pero la fuerza de sus decisiones y sus actos es primordial para la historia. Sabemos de él, en principio, por lo que don Cosme y el doctor Fernández, compadres suyos, opinan sobre su persona: es un hombre generoso, amante de las obras de caridad, modelo de buenos cristianos; de sólidos principios y sanas ideas. La simpatía por este personaje disminuye poco a poco mientras avanza la novela. Doña Dolores hará un cuadro menos gracioso del “capitalista” —como suele llamarlo el narrador— al recordar la disputa con su difunto marido: es un hombre rencoroso y avaro. Más tarde, se sucede la escena de las mancerinas, la de la no invitación a la familia pobre a su cena de negocios, los chismes que cuenta Filomena sobre los malos comentarios que él y su mujer hacen de la familia pobre y, en fin, la declaración de la esposa de don Juan, Carmen, que afirma: “Todos dicen que tiene mal carácter, que es egoísta, avaro y rencoroso... Pero no es verdad, no es verdad... aunque a veces parece duro de corazón, no hay en él nada de eso” (p. 61). Aunque el cuadro parece difuso y contradictorio, el signo negativo permea casi todas las escenas en las que él tiene parte. La pintura se completa con la envidia que despierta en él la herencia de su hermana, sus artimañas para despojar a sus parientes

⁷² Todos pagan por igual: Pablo no puede volver a Pluviosilla a casarse y Margarita no puede unir su vida a la de Alfonso. Todos encarnan, pues, a una sola y misma persona.

⁷³ De la que sólo se salva Alfonso porque lo redimen su conciencia y el amor de Margarita.

del legado y su malvada actitud con respecto a Elena y la pérdida de su honra a manos de su hijo Juan: “No volverá... ¡Como que para salvarle le hice marchar a Francia!” (p. 380). Don Juan es, en secreto, el responsable directo de la ruina de la familia pobre y de la mancha en su apellido; alrededor de sus oprobiosas acciones giran casi todas las escenas de la novela, pues es el motor de la historia, aunque aparezca bien poco. Su rol es, sin duda, similar al del poder corruptor del dinero —absoluto y ubicuo— y personifica al típico nuevo rico, carente de virtudes, degradado, soberbio, egoísta, vanidoso y alevoso. La relación que establece con el padre Grossi —antagonista del padre Anticelli— remata y confirma el diseño de su personalidad moral de manera puntual.

Juanito, uno de los dos hijos de don Juan, es un joven de aspecto elegante, “con su cuerpecillo pálido y exangüe, con sus grandes pupilas negras e intensamente luminosas, con sus ojeras violáceas, con la palidez ebúrnea de aquel rostro aristocrático, con aquellos labios carnosos y sensuales, y con los bigotillos sedosos de agudas guías, vueltos hacia adelante con cierto donaire y cierta gentileza de arresto y osadía” (p. 36). Es, por la descripción, un hombre sensual y decadente. Lo mismo que Elena, se trata de un personaje complejo. Aunque asume el rol del seductor, cuando viaja a Pluviosilla para embarcarse a Europa vive un proceso de arrepentimiento que puede llegar a sorprender al lector: “Un noble sentimiento conmovió aquel corazón duro... Una idea generosa aleteó en aquel cerebro vacío de altos pensamientos, y una oleada de plácida alegría le bañó benéfica, y le hizo sentir la delicia del deber cumplido, la regocijada serenidad de la conciencia satisfecha, el aroma místico y celeste del arrepentimiento y del bien” (p. 320). Sin embargo, este proceso le dura tan poco que termina no sólo olvidando sus buenos propósitos, sino seduciendo a Conchita Mijares y embarcándola con él a París. La pereza le gana y “el silencio y el aburrimiento de la fértil Pluviosilla, le [alejan] a cada instante de lo que él, sonriendo, llamaba su vuelta al buen camino” (p. 323). Aunque el sentimiento de la paternidad se produce nuevo y muy fuerte en él, acaba vencido por la imagen de Elena ciega: “¿Podría Elena ser en su casa lo que él había deseado siempre, cuando pensara en casarse, esto es, una mujer ‘comme il faut’... ¿Una ciega? ¡Imposible!” (p. 324). Como buen seductor, la ciudad de los siete pecados capitales lo ha contaminado: bebe ajeno, se desvela

todas las noches en fiestas interminables, enamora tiples, seduce mujeres para satisfacer su ego y su deseo insaciable, ama su libertad y su juventud, derrocha el dinero. Su pintura es clara y le permite desempeñar su rol sin tropiezos. Cada acción suya, cada palabra, cada noticia que de él se conoce lo pintan de cuerpo entero; lo mismo hacen los cercanos, desde la servidumbre hasta su más reciente amigo, Pablo: la personalidad de Juan está en boca de todos y a él no parece importarle.

Juan es un joven mimado y corrompido, y la redención que pudo alcanzar con la paternidad no sólo la rechaza, sino que la niega de forma cobarde (como un personaje de novela cursi, según Elena), situándose, con esa acción, en un nivel muy inferior al de la mujer seducida: “Dicen que las mujeres somos débiles. Quienes dicen eso se engañan. Los hombres suelen ser más débiles que nosotras. A veces, de puro egoístas tocan en cobardes” (p. 337). Sin embargo Juan es hombre, y esta condición le otorga ciertas libertades de las que carece cualquier mujer en la novela. Alfonso lo dice con claridad cuando discute con su madre la posibilidad de acudir a la ópera a unos meses de la muerte de la tía Eugenia:

—Es cierto mamá... Pero... me parece una incorrección que vean a ustedes en el teatro dos meses después de los funerales de mi tía... En nosotros los hombres nadie repara.. Pero en las señoras sí.

—¡Magnífico! ¡Magnífico! —exclamó María—. ¡Lo de siempre! Para las pobres mujeres la exigencia más dura, la tiranía, la censura cruel... ¡Para ustedes tolerancia, libertad, disculpa! (p. 218).

Doña Dolores matiza esta idea más adelante afirmando que “los hombres tienen pocos escrúpulos” (p. 226).

Alfonso es muy parecido a su hermano en el físico, el acento en su presentación se pone en la diferencia de espíritu (se habla, sobre todo, de sus virtudes y se las alaba) y en una ausencia absoluta de sensualidad: “Pálido como éste; como él, distinguido; como él, endeble y exangüe, con notable acento francés en el habla. Alfonso, igualmente elegante, tenía en la mirada no sé qué melancólica dulzura, cierta bondad compasiva, cierta expresión ensoñadora y lánguida, delatorias de misteriosas secretas añoranzas” (p. 36). Por otro lado, el reconocimiento de la diferencia

entre ambos viene justo de Alfonso, que se sabe opuesto de carácter a su hermano (p. 104). Lo mismo que Margarita y su jardín, de Alfonso llegamos a conocer su departamento, decorado por él, sencillo y elegante. Margarita “quedó prendada del salón, que efectivamente, era del mejor gusto, y hablaba muy bien en elogio del sentido estético de los dueños” (p. 175).⁷⁴ Alfonso es sencillo y bueno; su corazón busca la calma y la paz que da la provincia, representada por Margarita, y consigue, con el amor de su prima, redimir la corrupción que las tentaciones y las malas pasiones han dejado en su espíritu y su corazón. A pesar de que estos antecedentes oscuros pudieron dar densidad al personaje, lo cierto es que Juan resulta, a la larga, más atractivo, como suele suceder en las novelas realistas mexicanas. Los personajes que representan los valores negativos acostumbran tener matices más interesantes que los que actúan de principio a fin de un solo modo, y que en teoría podrían ser, por ello, más verosímiles.⁷⁵

Como se ve, los personajes descritos en este apartado existen en función de los roles femeninos que constituyen la novela realista: para que las mujeres desarrollen sus funciones, los hombres deben actuar y decidir o, en el caso de Alfonso, ser; su existencia les da vida. Virtudes o defectos en ellas se exageran en contacto con ellos; pues cada uno de los roles femeninos representa un valor que sólo por contraste puede ser ponderado de manera adecuada.

Los amores contrariados

El amor contrariado entre Margarita y Alfonso debe su naturaleza a los amores ocultos entre Elena y Juan. Sin embargo, se deja un leve toque de esperanza al final, que no cancela del todo la posibilidad de unión entre los amantes. El amor de Margarita por Alfonso es peculiar. En

⁷⁴ Notemos que este tipo de descripciones tienen un significado particular: “Las raras descripciones de habitación con el ajuar completo de su contenido buscan, asimismo, el efecto y gusto de los objetos más que su forma y valor; es una información que explica la mentalidad de las personas que con los objetos conviven” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 102).

⁷⁵ Estoy persuadida de que esto sucede porque los personajes en apariencia negativos tienen siempre rasgos positivos, fugaces si se quiere, pero que los hacen más complejos, menos simbólicos, menos rígidos y, sin duda, menos estereotipados.

algún punto se dice de él que en su afecto había mucho de cariñosa compasión. “Algo como el anhelo de hacer que aquella existencia entristecida recobrara la juventud e ingenua alegría que desengaños y desilusiones le habían arrebatado” (pp. 202-203). El objetivo de este amor (no sensual, hay que decirlo) es la redención, y gracias a la renuncia voluntaria ésta se consigue por partida doble: la de la hermana en culpa y la del alma regenerada del amado; además, la no consumación de estos amores conserva intacta la pureza de Margarita. Su personaje sólo puede existir idealizado si su amor no logra consumarse; de otro modo, al materializarse, Margarita atravesará un proceso lógico de degradación que la historia debe impedir.⁷⁶ Así, la regeneración moral de Alfonso provocará en él sentimientos nobles y duraderos: “Pasarán años y viviré para amarte, y procuraré ser siempre digno de ti” (p. 385). La unión de ambos suscribe —al contrario de lo que sucedía con las novelas románticas, donde la intención era adherirse a un proyecto político representado por la unión de los amantes—⁷⁷ un proyecto de orden moral. Delgado se cuida, entonces, de convertir su historia en una tragedia, y lo logra gracias a dos ideas. En principio, la que rige la relación entre Alfonso y Margarita resumida en una frase de Mad Craven que ella copia en una tarjeta para él: “La vida no puede ser nunca enteramente feliz, porque no es el cielo; ni enteramente desgraciada, porque no es más que el camino que al cielo nos conduce” (p. 281).⁷⁸ Frente al pesimismo “enfermizo” que Alfonso demuestra al escuchar a Chopin y pensar en la muerte —o al leer a Leopardi—, Margarita opone esta frase para conjurar una idea que la atormenta: la hermandad entre amor, dolor y muerte. Si bien la muchacha acepta esta extraña conjunción, insiste en provocar en Alfonso un cambio de actitud para curarlo de una tristeza que parece crónica y afirmar su amor en una base positiva: “Dios creó nuestras almas una para la otra... ¡Dios es muy bueno! ¡Como que es

⁷⁶ Lo mismo que con Rabasa, en cuya novela la vehemencia del amor del protagonista continúa, y eso permite que jamás declinen la idealización de la mujer y del sentimiento que ella provoca en él.

⁷⁷ Recuérdese la tesis de Doris Sommer que he planteado en el capítulo 2.

⁷⁸ Conviene recordar que, antes de partir a México, el padre Anticelli recomendó a doña Dolores, como lectura familiar, el libro de Mad August Craven (*Récit d'une soeur*), en los siguientes términos: “Ya veréis cómo se puede vivir en el mundo más brillante y servir y amar a Dios como buenos cristianos” (p. 136).

Dios!” (p. 282). La otra idea es que sólo se puede amar a alguien bueno: “¡Si Satanás fuera capaz de amar, dejaría de ser quien es!” (p. 366), dice Margarita citando a santa Teresa. El amor entre Margarita y Alfonso tiene, por ello, derecho de existir, porque ambos son buenos y, en el fondo, optimistas. Su amor se expresa en la discreción y está confeso pues la madre de Margarita lo sabe y lo aprueba (esta sanción ética es indispensable).

Por el contrario, el amor de Elena por Juan está condenado al fracaso desde el principio —es un amor oculto necesariamente porque es apasionado—: los amantes son personajes con rasgos sensuales muy marcados y su amor se materializa muy pronto. Por otro lado, todos consienten en pensar a Elena ajena a “la luz del amor” (p. 140); su propio hermano, Pablo, recuerda haber dicho a Juan: “Para casarse con una ciega, se necesita un heroísmo tal” (p. 361), del que Juan carece en absoluto, es incapaz de una idea generosa, no hay nada noble en él (recordemos la tesis de los protagonistas que fundamentan la posibilidad del amor en la bondad). Ciertamente es que su ceguera es el primer impedimento para la felicidad en el amor (enfermizamente atractiva para Juan), pero lo dota de un rasgo clásico: su amor ciego. Si bien se podría pensar que la ceguera de Elena le daría una capacidad extraordinaria para ver más allá de la superficie a los otros personajes (“con los ojos del alma”, para decirlo en términos tópicos), la idea positiva que ella se forma de Juan es falsa: “Dicen que eres frívolo y tronera, y yo digo que no” (p. 273); “dicen que no eres bueno, pero yo creo que no eres malo” (p. 294). El amor que Elena profesa a Juan la ciega ante una realidad contundente que no le es favorable; tanto Margarita como su madre le advierten de la desgracia que acompañará esos amores (véase pp. 236-242), pero ella se niega verla, no puede hacerlo.⁷⁹ Respecto a la condición de Elena, doña Dolores se muestra francamente severa al reflexionar a solas sobre ella: “[Elena] nunca había escuchado una palabra amorosa, porque, como es natural, nadie, por lástima o por respeto, o porque hay cosas que son imposibles, ha puesto en ella ese afecto que une a dos corazones y enlaza dos almas y las obliga a dejar a padres y hermanos para encender un nuevo hogar y

⁷⁹ Como niega también ser rebelde y voluntariosa (véanse pp. 238-239).

crear una familia” (p. 243). Con esta consideración, Dolores establece los principios del amor legítimo que, ya hemos visto, sólo cumplen Margarita y Alfonso.⁸⁰ Para que Elena pueda disfrutar de este tipo de amor tendría que verificarse un acto de heroísmo y generosidad por parte del hombre que la cortejara, que sería un amor excepcional. Por ello, su caída tiene una doble significación: es la degradación de un alma que aspiraba a un amor de alturas morales excepcionales y la confirmación de su carácter de víctima. Elena cumple así con un destino anunciado numerosas veces a lo largo del texto. Para redondear la configuración del tópico propuesto (seductor-seducida) hace falta un elemento disruptor que venga de fuera, representado aquí por Concha Mijares, un tercer personaje que rompe con la ansiada unidad de Elena con Juan y desnuda la verdadera personalidad del seductor (que Elena insiste en no ver).

El tópico de los amores adversos tiene, con Delgado, un marcado acento moral. Si bien con esta novela es claro que no pretende resolver las contradicciones sociales de su entorno —porque, además, como teórico literario Delgado no cree que una novela pueda hacerlo—, propone una imposibilidad absoluta de entendimiento entre contrarios. Pocas respuestas hallamos en *Los parientes ricos*, salvo un ligero optimismo —que de ninguna manera se fundamenta en la utopía—. Para la familia sólo queda la posibilidad de vida más allá de la deshonra en la muerte civil, solución digna para una clase media virtuosa a merced del poder corruptor del dinero. No hay, pues, armonía en el mundo propuesto por Delgado. Al contrario de López Portillo, la postura de Delgado es radical y, por lo mismo, menos conciliadora y, he dicho ya también, menos utópica. El tratamiento de este lugar común es, por sus características formales, convencional,⁸¹ pero en su sentido hay una nota que lo particulariza: la conjura

⁸⁰ Un amor que, no consumado, tiene más vida que el de Elena y Juan, y sustenta la tesis de J. S. Brushwood de que en esta novela “lo irreal es real y sólo lo que no existe tiene realidad” (“Una especial elegancia [1892-1906]”, en J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 79).

⁸¹ Su verbalización es tópica también: “La esperanza es hija del amor y de la ilusión” (p. 194); “Te vas... y me quedo triste; no vienes y vivo entre angustias y zozobras” (p. 272); “te amo, te he amado demasiado para que el amor no muriera en tí” (p. 275); “te entregué mi corazón, mi amor, mi alma, mi vida” (p. 294); “el amor es verdad, bondad y belleza” (p. 366); “Juan ha

de la tragedia —aunque no de la desunión—. El tópico se desarrolla, entonces, en un ámbito en el que los personajes no pueden responder salvo desde su personalidad moral, y ésta es tan sólida que les impide llegar a un final catastrófico. La muerte como solución tópica será simulada, lo mismo que su deshonra; no en balde la escena final da un vuelco total al tópico de la mujer caída y al del desdoro de la familia; Filomena, por una condición que le permite el deshonor (su orfandad),⁸² propondrá una salida digna para la familia: “¡Perdóñenme el atrevimiento!... ¡Dispénsese usted, niño Pablo! Si preguntan de quién es el niño. Pues... digan que es de usted... y mío” (p. 393). Delgado cumple de manera ortodoxa con la forma del tópico, pero le da un trasfondo ético exclusivo, de ecos cristianos, muy original —aderezado de una rígida visión de la organización social en la que vive—; y aunque parece darle vitalidad y llenarlo de significado, lo cierto es que lo petrifica, sin que esto quiera decir que no sea muy significativo para su obra.

Cada uno de los tópicos trabajados cumple, como en los casos anteriores, una función específica en los diferentes niveles de la novela. El tópico del pueblo a la ciudad influye en la construcción del espacio que, en el caso de Delgado, es elemento indispensable del texto. Como he dicho en otro lugar, la organización del espacio reitera el mensaje, define a los personajes y justifica sus acciones; en *Los parientes ricos* esta función se explota con eficacia; el tópico del poder corruptor del dinero es, sin duda, el motor de la trama; el de la mujer (la madre santa, una mujer virginal y una mujer caída: la seducida) y el del hombre (un capitalista, un hombre romántico, un calavera: el seductor) inciden en la constitución de los personajes, todos ellos son tipos que forman una entidad mayor, colectiva, cohesionada y articulada de tal modo que es posible experimentar una unidad en este

abierto entre nosotros dos un abismo” (p. 374); “he puesto en tus plantas mi vida y mi alma” (p. 384), etcétera.

⁸² Filomena lo explica al enterarse de la desgracia de Elena: “¡Cuánto no habría dado por ser ella la víctima!... Para ella, la sociedad no significaba nada... ¡Ella! ¿Qué importaba? A la desdicha suya, a su orfandad, bien podía unirse la deshonra... Así suele suceder con las huérfanas” (p. 297), discurso, por lo demás, tremendamente determinista, muy cercano al naturalismo. Habría que preguntarnos si la idea de que la honra sólo corresponde a las familias adineradas es también un tópico.

elenco de tipos realistas comunes. Sus personajes colectivos ponen en escena una suerte de alegoría en donde se representan valores, unos en oposición a otros, y esta estructura, afirmativa de las virtudes sobre los vicios, se repite en todos los niveles de la novela para redundar el mensaje. Por último, el tópico de los amores contrariados, aunque ortodoxo como los anteriores, tiene un ingrediente moral que dirige su lectura hacia un lugar nuevo. Lo mismo que con Rabasa y López Portillo, el tema sentimental es desde luego un gancho, un soporte formal convencional, cuyo significado, en las otras novelas, restringido, aquí se enriquece con el elemento ético que lo guía. Delgado es un ortodoxo en la forma y en el fondo, y ambos encuentran congruencia en su texto. Los tópicos realistas en sus novelas no pueden ser la excepción.

EL LUGAR COMÚN EN *SANTA*, DE FEDERICO GAMBOA

Federico Gamboa Iglesias (22 de diciembre de 1864-15 de agosto de 1939), novelista de fama inusual en el siglo XIX mexicano, fue periodista, escritor, diplomático, candidato a la presidencia de la república, secretario de Relaciones Exteriores, director de la Academia Mexicana de la Lengua y profesor de literatura.⁸³ Autor prolífico, Gamboa publicó cinco novelas, algunas novelas cortas, adaptaciones y obras de teatro propias, memorias y un texto dedicado a la literatura mexicana. A los 39 años, es decir para 1903, ya tenía una obra importante,⁸⁴ y fue entonces

⁸³ Durante su exilio en Cuba, tras la caída de Huerta, Gamboa, casi en la miseria, se ve obligado a desempeñar trabajos “mal remunerados de periodista y escribiente” (Javier Ordiz, “Introducción” a Federico Gamboa, *Santa*, edición de J. Ordiz, Madrid, Cátedra, 2002, p. 20. En adelante, cito la novela por esta edición).

⁸⁴ Antes había publicado tres novelas: *Apariencias* (Buenos Aires / La Plata, Editorial Jacobo Peuser, 1892), *Suprema ley* (París / México, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1896) y *Metamorfosis* (México, Centro Mercantil, 1899); una novela corta: *Del natural. Esbozos contemporáneos* (Guatemala, Tipografía La Unión, 1889); un libro de memorias algo prematuras: *Impresiones y recuerdos* (Buenos Aires, Arnaldo Moen Editor, 1893) y alguna obra teatral: *La última campaña* (Guatemala, Tipografía de Arturo Siguere, 1900). Después de *Santa* Gamboa llevó a la imprenta su novela *Reconquista* (México / Barcelona, Eusebio Gómez de la Puente, 1908) y *La llaga* (México, Eusebio Gómez de la Puente, 1913); una novela corta más: *El evangelista, novela de costumbres mexicanas* (México, Librería Guadalupana, 1922); sus libros de

cuando en Barcelona (porque el proyecto de hacerlo en Guatemala se vino abajo),⁸⁵ editó bajo el sello Araluce su obra más conocida: *Santa*, novela de la que vio en vida, por lo menos, siete ediciones,⁸⁶ alguna de las cinco adaptaciones cinematográficas,⁸⁷ y la teatral, en 1931, para la que Agustín Lara compusiera su célebre canción homónima.

Federico Gamboa, aunque considerado por las historias literarias como el introductor oficial del naturalismo en la literatura mexicana (y su *Santa*, la *Naná* mexicana), en realidad cultivó un estilo, lo mismo que sus contemporáneos, inclasificable por ecléctico: se le ha descrito sobre todo como un narrador de espíritu romántico, naturalista en el trato y la elección de los temas,⁸⁸ pero con una marcada preocupación

memorias titulados *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros* en dos series, la primera en tres entregas, la segunda en dos (Guadalajara, Jalisco, Imprenta de La Gaceta de Guadalajara, 1908; por Eusebio Gómez de la Puente, México, en 1910, 1920 y 1934; y por Ediciones Botas, México, en 1938). Su obra teatral más conocida salió a la luz en 1907: *La venganza de la gleba* (Guatemala, Tipografía de Sánchez y de Guise); y su conocido ensayo, *La novela mexicana*, bajo el sello de Eusebio Gómez de la Puente en 1914. Para una bibliografía exhaustiva, véase María Guadalupe García Barragán, "Federico Gamboa", *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 2, 1988, pp. 109-148.

⁸⁵ De acuerdo con su diario, el 31 de enero de 1902 entregó en Guatemala, a la tipografía de Arturo Siguere, la primera parte de *Santa*. Sin embargo, como afirma Rafael Olea Franco al respecto: "No sabremos nunca qué pasó con esa frustrada edición guatemalteca de *Santa* [...] pues Gamboa no vuelve a mencionar el asunto. Al parecer, el proyecto fue interrumpido por el llamado abrupto que recibió de la Secretaría de Relaciones Exteriores para volver a su país" (R. Olea Franco, "La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*", en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, p. 17).

⁸⁶ Las cuales registra Iguíniz, con excepción de la cuarta y la quinta (Juan B. Iguíniz, *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, Nueva York, Burt Franklin, 1970, pp. 144-145). José Emilio Pacheco, quien afirma que de ella se publicaron cerca de cuarenta mil ejemplares, la califica como un *long seller* porque logró vender una cantidad inimaginable de ejemplares no en un breve tiempo, como sucede con los *best sellers*, su éxito de ventas fue constante, y sigue siéndolo, de generación en generación ("Introducción" a F. Gamboa, *Mi diario I [1892-1896]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. xvi). Una de las últimas ediciones que se han hecho de la novela data, nada menos que de 2002 (ed. cit. *supra*, n. 1).

⁸⁷ Respecto a las versiones cinematográficas que pudo haber visto Gamboa, me refiero a la primera, de 1918, dirigida por Luis G. Peredo (para cine mudo); y a la segunda, de 1932, dirigida por Antonio Moreno y que es considerada la primera película sonora en la historia del cine mexicano (véase R. Olea Franco, art. cit., p. 33, n. 21, donde ofrece un recuento detallado de las versiones cinematográficas que ha tenido la novela).

⁸⁸ Véase M. G. García Barragán, *El naturalismo en México. Reseña y notas bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 48-49. Emmanuel Carballo

moral, por lo demás común para el periodo;⁸⁹ en su caso, esa preocupación moral tenía rasgos religiosos muy marcados, lo que lo emparenta, en el estilo, con el naturalismo de Emilia Pardo Bazán.⁹⁰ Mucha de la crítica que se ha ocupado de su obra ha dedicado un buen número de páginas sólo para ubicarlo en el mapa literario de la época. Su declarada simpatía hacia Zola y la supuesta influencia de *Naná* en *Santa* son causa de ello. Los primeros textos que Gamboa publicó configuraban una poética muy nítida; el título de sus primeras novelas cortas, *Del natural*, es ya un esbozo de ella. Los historiadores insisten en otorgarle una posición indiscutible en el mapa literario mexicano; otros se la niegan. Los estudiosos de la novela naturalista en Hispanoamérica que, como hemos visto en el primer capítulo, han renovado el interés en el tema durante los últimos años, no pueden ignorarlo y se esfuerzan por caracterizarlo, devolverle su calidad de “naturalista” que la crítica posterior a la publicación de la novela le negó. Lo importante de verdad, me parece —y en esto concuerdo con los críticos—, no es ubicarlo en una corriente literaria, sino observar cómo se verificó el naturalismo en su obra, un estilo que en cada escritor autoproclamado naturalista —aun los que no fueron conscientes de ello—, es muy particular y, muchas veces, sorprendentemente original. He de decir, en descargo suyo, que Gamboa se cuidó de llamarse naturalista: “Si con esta profesión de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo, o *verista* o

ilustra bien este juicio, repetido por la crítica, cuando afirma que Gamboa es “simplemente un escritor de transición entre el realismo y el naturalismo [...] su parentesco con el naturalismo no es de método sino de tema [...] Gamboa desea para su obra la etiqueta de naturalista, y no la consigue. Se ríe del realismo, y figura entre sus cultivadores más afortunados” (E. Carballo, *op. cit.*, p. 82).

⁸⁹ Mezcla por demás *sui generis* que ha originado comentarios como el de Manuel Pedro González, que encuentra en el estilo de Gamboa enormes contradicciones: “El ambiente de prostíbulo que en esta obra constituye el tema novelado está en abierta oposición con la conciencia moral y religiosa del autor y este conflicto lo hace caer en la prédica edificante tan en pugna con la técnica naturalista que se propone emplear” (M. P. González, *op. cit.*, p. 74); pero que a John Brushwood no le parece trascendente: “La verdad es que ni su naturalismo ni su cristianismo son estrictamente ortodoxos; sus novelas resultan tanto más verosímiles por esa precisa razón” (“Una especial elegancia [1892-1906]”, en J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 85).

⁹⁰ Julio Jiménez Rueda lo afirma de modo claro: “El mexicano, como la gallega, son creyentes. El naturalismo en ellos no puede arrasar con la creencia que tan arraigada queda en sus espíritus” (J. Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 175).

realista, o lo que sea”,⁹¹ y que prefirió echar mano del término *sincerismo* para definirse, aunque nunca fue muy claro al perfilarlo. Entre sus influencias están, desde luego, Émile Zola, los hermanos Goncourt y Daudet, pero también Maupassant, Balzac, Tolstoi y Pérez Galdós; la marcada herencia francesa en Gamboa le otorgó un valor singular para la historia literaria,⁹² pues, más allá de la siempre discutible calidad de sus obras, consiguió singularizarlas y enriquecer la materia novelable realista.⁹³

Santa es, pues, su quinta novela si tomamos en cuenta sus novelas cortas. Cuando Gamboa escribió *Santa* era un autor con cierta experiencia, con una conciencia literaria estructurada y, por supuesto, con ideas muy firmes respecto a su poética, ideas que él mismo se dedicó a exponer, sin empacho y con gusto, aquí y allá. Si aceptamos como dato confiable —no tendríamos por qué no hacerlo—⁹⁴ el que Gamboa registra en su propia novela respecto a la fecha y lugar de inicio y termi-

⁹¹ F. Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, México, E. Gómez de la Puente Editor, 1922, p. 274, *apud* M. G. García Barragán, *op. cit.*, p. 49. Navarro recuerda cómo Gamboa esquivó, desde muy temprano, “el compromiso de clasificar el producto de sus primeros escritos literarios” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 207). Si bien reconoció a sus maestros, jamás aceptó una adhesión ciega, al grado de declararse emancipado de Zola y probable precursor de una escuela literaria llamada, justamente, “sincerismo” (véase *ibid.*, pp. 206-207).

⁹² No en balde muchos críticos creen con firmeza que esta característica da a Gamboa un perfil único entre los narradores realistas del periodo en México: “Se destacó Federico Gamboa [...] por ser el único novelista naturalista de influencia francesa” (Alexander C. Hooker Jr., *La novela de Federico Gamboa*, s.l., Olympic, 1967, p. 7).

⁹³ Pacheco valora este rasgo como ningún otro en Gamboa: “Hay que admirar el valor del joven Gamboa que se empeñó en ser moderno y contemporáneo de sus contemporáneos europeos desde su primer libro” (J. E. Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I*, ed. cit., p. x). Pacheco señala, además, que su afán consiguió ensanchar “el campo del realismo español finisecular con temas que adquirieron prestigio en manos de los franceses [...] esta tentativa le da a su trabajo de novelista un mérito perdurable” (*ibid.*, p. xv). Recordemos que Guillermo Ara puso el acento en esta característica del naturalismo porque la consideró una de las más positivas; el naturalismo, opina, fue un modo beneficioso porque “liberó al escritor de ataduras subjetivas y de muchos prejuicios que obraban [...] sobre lo que puede considerarse materia novelable” (G. Ara, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 10).

⁹⁴ Gamboa asienta ambas fechas en su diario, la del inicio: “7 de abril. Doy principio a mi novela *Santa*” (F. Gamboa, *Mi diario II. [1897-1900]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 148); y la del fin, conocida ya por multicitada, donde narra cómo festeja con su mujer brindando por un deseado éxito, sobre todo, económico: “Si a augurios vamos, el libro vivirá... brindamos porque... con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos...” (F. Gamboa, *Mi diario III. [1901-*

nación de su texto —Guatemala, 7 de abril de 1900, y Villalobos 14 de febrero de 1902—, sabremos que *Santa* fue escrita en el lapso de no más de dos años, aunque con un ritmo desigual entre ambas partes: la primera, en año y medio; la segunda, en tres meses, aproximadamente.⁹⁵ Antes de *Santa*, Gamboa se leyó con cierto interés y recibió críticas por parte de sus colegas; no todas ellas, hay que decirlo, favorables; él sabía entonces que el éxito que tanto anhelaba se demoraba en llegar. Resulta paradójico leer, en la página de su diario donde anuncia el inicio de la escritura de *Santa*, una entrada casi profética que vale la pena reproducir porque indica mucho de la intención con la que Gamboa escribía:

Yo pienso que aun cuando con *Metamorfosis* no he logrado el triunfo que hace tantos años persigo a la chita callando, aislado y solo, sin afiliarme a grupo alguno, independiente y autónomo en ideas, en estilo y en factura, cada nueva obra mía se vende más, y aunque sea muy lentamente, voy acercándome al triunfo que anhelo. Prométome continuar escribiendo libro tras libro, hasta que con alguno, aunque sea yo un viejo, la victoria me abrace y me traiga el renombre y el éxito, firmes y duraderos.

¿Será con el próximo?... ¿Será con otro?..

*Chi lo sa!...*⁹⁶

Es verdad que Gamboa era una figura atípica para el entorno literario decimonónico no sólo por sus logros editoriales inéditos para el momento, sino por aquellos rasgos extraliterarios que lo marcaron de forma fatal. Si bien cercano a sus contemporáneos escritores, su apartamiento se da por diversas razones: se nutre de temas novísimos; lee con avidez la literatura francesa más moderna y se apura a trasladarla a su entorno; ansía el éxito como escritor y como tal se dedica a forjarse una figura a tono. Es, además, adicto declarado al régimen de Díaz, trabaja para él

1904]. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 89).

⁹⁵ Véase, para un análisis pormenorizado de este proceso, R. Olea Franco, art. cit., pp. 13-36.

⁹⁶ F. Gamboa, *Mi diario II...*, pp. 147-148. En los diarios de Gamboa es posible rastrear mucho de la recepción de su obra en general; de manera evidente, ésta le obsesionaba en tanto que su objetivo último como escritor era el reconocimiento (ya por parte de sus lectores, ya de sus críticos); pero estos textos son, asimismo, buena fuente para configurar su poética.

y asume una postura política que le provoca rechazo y lo orilla al exilio, la miseria y, desde luego, al silencio. Conviene recordar que mucha de la crítica negativa hecha a su obra literaria estuvo influenciada, a querer o no, por estos rasgos, chocantes para muchos, sobre todo por su apoyo a Huerta, y a los que Gamboa permaneció fiel hasta el último día.

Sabemos que, en su momento, *Santa* recibió atención por parte de la crítica; ésta, a pesar de la fama de la novela, no fue en absoluto trascendente.⁹⁷ Gamboa fue un autor de éxito, es verdad, pero sobre todo entre sus lectores “comunes”,⁹⁸ la magnitud de este éxito fue inversamente proporcional al que tuvo con la crítica profesional: *Santa* disfrutó de la lectura popular, como algunas obras suyas anteriores, aunque por su audacia también recibió juicios negativos por parte de estos lectores (algunos se acercaron a sus obras con cierto recelo, al grado de acusarlo de ser un autor pornográfico).⁹⁹ Muchas son las razones que se pueden aducir para explicar el insólito triunfo de Gamboa, pero una ha tenido más peso, la cual lo atribuye al morbo que el tema provocó de forma natural en los lectores de su tiempo; algunos críticos, como Carlos González Peña, se apuran a matizar este dicho: “Malsana curiosidad

⁹⁷ Al respecto, opina José Luis Martínez Suárez (“Génesis y recepción contemporánea de *Santa* [1897-1904]”, en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, p. 48): “Descripciones de la obra, interpretaciones, juicios desfavorables; lo cierto es que *Santa*, si bien no tuvo una apabullante atención de la crítica, sí resultó un libro de éxito en distintos medios”. El autor reproduce fragmentos de algunos textos críticos de Clarín, José Juan Tablada y José P. Rivera. Los dos primeros, negativos (aunque el de Tablada intenta equilibrar la balanza admitiendo algunas virtudes en Gamboa), el último, favorable de manera clara.

⁹⁸ R. Olea Franco hace una excursión por los *Diarios* de Gamboa para rastrear los comentarios que éste hizo respecto a la composición, publicación y recepción de su *Santa*. A la vista de una deseable “victoria literaria”, Gamboa “registra la recepción ambivalente de la obra; por un lado, su éxito entre el público común, a pesar de quienes se escandalizaban por su escabroso tema; por otro, las prevenciones de la crítica literaria, pues mientras en el extranjero *Santa* había recibido ya varios elogios en periódicos y revistas, en México la casi absoluta ausencia de comentarios indujo a Gamboa a anotar en su diario, el 21 de diciembre de 1903, que contra su novela se ejercía la ‘conjuración del silencio’” (art. cit., p. 20).

⁹⁹ Valga como ejemplo recordar que Victoriano Salado Álvarez hizo una defensa de nuestro autor en un texto que tituló “Sobre la inmoralidad en la literatura” (en María Guadalupe García Barragán [ed.], *Victoriano Salado Álvarez, crítico de Federico Gamboa*, Guadalajara, México, El Colegio de Jalisco / Universidad de Guadalajara, 2004, pp. 77-109), en donde argumentó en contra del padre Nicolás Serra y Causa, quien escribió una diatriba feroz hacia Victoriano Agüeros, Federico Gamboa y José López Portillo y Rojas. Entre los juicios negativos que el padre Serra expresó destaca, justamente, el referido a la inmoralidad de la obra de Gamboa.

atrájole numerosos lectores [...] No obstante, y pese a sus crudezas, tal libro es casto”,¹⁰⁰ lo mismo que María Guadalupe García Barragán, que califica la novela como un “drama de tendencia moralizadora a despecho de lo atrevido de su tema”.¹⁰¹ Sea por las razones que se quiera, la acogida excepcional que tuvo el libro hizo del personaje protagonista una figura casi mítica “que acabaría por devorar a su inventor y volverse más real que la realidad”.¹⁰² El verdadero interés crítico por su obra es relativamente reciente, aunque ha sido continuo después de la muerte de Gamboa: ya Pacheco señalaba las lecturas nuevas de este viejo libro (Margo Glantz, Christopher Domínguez, Fernando Curiel, Antonio Saborit, entre otros); he apuntado, como ejemplo de la más reciente atención al texto la edición de Javier Ordiz para Cátedra, en 2002.¹⁰³

Los juicios que se han hecho de *Santa*, la novela más importante de Gamboa, están en las antípodas: se le ama o se le odia. Sus lectores adictos se esfuerzan por defender sus méritos literarios; así, John S. Brushwood, Seymour Menton¹⁰⁴ y Carlos González Peña han declarado, por ejemplo, que Gamboa fue “el mejor novelista que haya producido México hasta su tiempo” y que los críticos, “por una especie de negativismo reflejo, han concentrado la atención en sus faltas —tarea

¹⁰⁰ C. González Peña, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1998, p. 225. Esta idea, por lo demás, la expresa Gamboa al inicio de su novela, en el epígrafe de Édmond de Goncourt que preside su texto: “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée á la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l’esprit de mon lecteur qu’une méditation triste” (p. 66).

¹⁰¹ M. G. García Barragán, *El naturalismo en México...*, p. 45.

¹⁰² De acuerdo con Pacheco, véase su nota preliminar a *Impresiones y recuerdos (1893)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. xii.

¹⁰³ La reedición de los diarios y de *Impresiones y recuerdos*, ambas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; un libro conmemorativo de los cien años, resultado de un coloquio dedicado a celebrar este centenario (*Santa, Santa nuestra*); algunos artículos recientes en revistas literarias; el trabajo de Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa* (Universidad de la Rioja, 2002), que dedica al análisis del estilo y lenguaje literarios, del que acusa una ausencia casi total entre los textos críticos dedicados a la obra de Gamboa, son todos ejemplos excelentes del asedio continuado de la crítica a una novela que sigue provocando reacciones extremas entre sus lectores porque, justamente, se sigue leyendo.

¹⁰⁴ Menton dedicó un trabajo extenso a estudiar el estilo en Gamboa. Para él, Gamboa representa al “único novelista mexicano del siglo XIX cuyas obras están escritas en un estilo verdaderamente artístico” (Seymour Menton, “Federico Gamboa: un análisis estilístico”, *Humanitas*, núm. 4, 1963, p. 311).

difícil porque son pocas—”; de *Santa* han sostenido que fue “de lo mejor y más bello que ha salido de la pluma del novelista”.¹⁰⁵ Sin embargo, hay lectores suyos menos benévolos, como Manuel Pedro González, Ralph E. Warner¹⁰⁶ o Mariano Azuela, quienes están convencidos de que, como autor, Gamboa fue el “menos capacitado para cultivar la novela naturalista de cuantos la intentaron por acá”, y de que *Santa* es, en definitiva, un fracaso literario.¹⁰⁷ “La *delectación morbosa* que apunta sin embozo [...] y las moralejas que el autor se empeña en deducir de esa obra causan náuseas”.¹⁰⁸ En general, las cualidades que sus lectores reconocen en Gamboa son las de su genio descriptor —y como centro de interés, la ciudad de México— y las de psicólogo eficaz; entre los defectos, su ritmo desigual y su también anormal articulación: un afán moral didáctico extremo en convivencia con temas audaces en exceso, escandalosos. Precisamente, una de las críticas más repetidas respecto a su obra es la falta de equilibrio entre las corrientes literarias de las que se alimentó para estructurarla¹⁰⁹ y las que en verdad reclamó como suyas.

Por mi parte opino, con Fernando Alegría, que Gamboa posee, a pesar de sus visibles defectos como escritor —las cuales señalaré adelante durante el análisis—, algunas virtudes —que también apuntaré—, pero no son aquellos ni éstas lo que lo han llevado a gozar de ese éxito editorial poco visto en México.¹¹⁰ El error de la crítica ha estado en

¹⁰⁵ En el primer caso se trata de J. S. Brushwood (art. cit., p. 84 y 88); en el segundo, de C. González Peña (*op. cit.*, p. 225).

¹⁰⁶ Quien sin embargo afirma que las novelas de Gamboa son, en lo que toca a su estructura, “tal vez las mejores del siglo” (R. E. Warner, *op. cit.*, p. 107).

¹⁰⁷ M. P. González, *op. cit.*, p. 72. El juicio sobre la novela lo hace Ralph E. Warner (*op. cit.*, p. 109). El crítico agrega: “No conozco peor ejemplo de la unión del determinismo mal entendido con un romanticismo pasado de moda [...] Si se añade a esto la confrontación repetida de la escena con la consabida moraleja, se explica fácilmente la falta de efecto artístico en *Santa*” (*ibid.*, p. 110).

¹⁰⁸ M. Azuela, *op. cit.*, p. 198. Antes ha dicho que la mezcolanza de “gazmoñería y sensualismo es característica de las novelas” de Gamboa.

¹⁰⁹ Anderson Imbert, por ejemplo, cree que con *Santa* Gamboa “logró un mayor equilibrio entre su naturalismo, su erotismo y su costumbrismo” (E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1: *La Colonia. Cien años de la República*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 372).

¹¹⁰ Alegría dice: “Es a causa de esta actitud negativa de cierta crítica que, a mi juicio, se hace indispensable una reevaluación de los méritos de Gamboa [...] Juzgado así, Gamboa aparece como el primer novelista moderno de México” (Fernando Alegría, *Nueva historia de la novela*

buscar el origen de este suceso editorial en una calidad literaria absoluta del texto, o en la ausencia total de ella; no se encontrará ninguna porque no las hay en Gamboa. Atreverse a dar una respuesta definitiva a la interrogante que nos ofrece su fama es inútil por imposible: entre los lectores que insisten en distinguir valores estéticos donde no los hay y los que niegan los que existen conviene situarnos en un punto medio que permita leer a Gamboa, a casi cien años de distancia, con la cabeza fría. Injuriarlo, elogiarlo o ignorarlo ahora es francamente ocioso;¹¹¹ importa más releerlo, acudir de nuevo al texto.

El tópico lingüístico

El 13 de junio de 1893 Federico Gamboa (a propósito de una crítica a sus *Impresiones y recuerdos* aparecida en *Tribuna*) escribió en su *Diario*:

Nuestro deber ineludible [como escritores profesionales] es, o debiera ser, depurar el habla de nuestros cortijos respectivos y acercarla lo más que individualmente podamos al nivel de la castiza de los escritores iberos contemporáneos (dos, tres y vuelá...), dignos del nombre de maestros. Sólo estamos obligados a no sacrificar éstos y otros idiotismos que imprimen tanto carácter regional cuando copiemos el hablar de nuestros personajes, mas nunca cuando nosotros mismos hablemos o escribamos.¹¹²

La obra de Gamboa no disimuló esta tesis, de manera que Manuel Pedro González pudo alegar en ella “un prurito, no ya casticista sino arcaizante, que llevaba [a Gamboa] a emular a los prosistas más infla-

hispanoamericana, Hanover, Eds. del Norte, 1986, p. 91). Más adelante afirmará que Gamboa nos ha dejado una “opulenta obra novelística”, a la que le reconoce elocuencia y vigor, valentía y sensibilidad: “La verdad es que Gamboa establece un nexo importante en la novela mexicana y afianza el paso del realismo neoclásico y romántico al regionalismo del siglo xx [...] la novela de la revolución mexicana aparecería trunca sin el naturalismo de Gamboa que le sirve de introducción” (*ibid.*, p. 94).

¹¹¹ Como sostiene Pacheco, sería como “pintarle bigotes a la Mona Lisa”: “Nosotros pasaremos y él seguirá allí en las próximas versiones de *Santa*” (J. E. Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I...*, ed. cit., p. xxv).

¹¹² F. Gamboa, *Mi diario I...*, ed. cit., p. 76.

dos, retóricos y vanos de la España clásica”;¹¹³ además de que “si don Federico no hubiera sido académico, lo probable es que hubiera escrito como hablaba y eso hubiéramos salido ganando todos”.¹¹⁴ Por su parte, al referirse al estilo de los *Diarios* (sobre todo en los primeros cuatro tomos), Genaro Fernández McGregor sostuvo que Gamboa “se arropa[ba] herméticamente en su pudor o se at[enía] a la falta de imaginación (que él se reconoc[ió], atribuyendo a ella haber escogido el naturalismo para crear su obra literaria) y, así, no libra[ba] nada de sí mismo [...] Parec[ía] su estilo el de un buen burgués [...] Lo salpica[ba] de lugares comunes y de frases hechas, y ni siquiera de los que se usa[ba]n en México, sino de los que corr[ía]n por España”.¹¹⁵ Naturalista, arcaizante, retórico, infectado de Academia, como se ve, los lectores “profesionales” de Federico Gamboa reconocieron en él, por obra de estos epítetos, a uno de los tantos usuarios del tópico literario y su obra, en virtud de un paradójico principio que rige esta fórmula, adquirió, sin embargo, certificado de autenticidad.¹¹⁶

Santa sucede en un ambiente urbano, donde convive una buena cantidad de personajes de diverso origen. Así, el registro de hablas específicas en esta novela es muy rico: hay habla rural, que surge en el episodio de Chimalistac (sobre todo en las escenas en las que aparece Cosme); otra urbana, cuando Santa entra a trabajar a casa de Elvira, sobre todo cuando habla con Hipólito y éste con Jenaro; una más, la española, en la Guipuzcoana y en la boca del Jarameño que la lleva consigo a donde va, pero también en Elvira; un habla judicial, cuando Santa y sus compañeras se ven obligadas a ir al juzgado para declarar respecto al asesinato en casa de Elvira; el habla de los marginados, cuando Santa acaba como prostituta pobre. Esta variedad lingüística de la novela es acaso la razón por la que Seymour Menton dedicó un extenso estudio al estilo de Gamboa, donde corrobora el principio que lo regía y que expuse antes. Si bien el novelista intenta reproducir de manera fiel el habla

¹¹³ M. P. González, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁵ Genaro Fernández McGregor, “Don Federico Gamboa como diplomático”, en *Homenaje a don Federico Gamboa*, México, Academia Mexicana, 1940, p. 82.

¹¹⁶ Véase M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad, 1939, p. 40.

popular mexicana y castiza, no se entrega por completo a “la técnica de grabadora magnetofónica’ tan cultivada por los novelistas de la revolución”;¹¹⁷ lo cual quiere decir que insiste en conservar, lo mismo que sus contemporáneos, una corrección gramatical que le permita conseguir la sanción que espera de sus críticos: el reconocimiento como autor de una obra con valor literario. A pesar de ello, Gamboa se esfuerza por dar carácter a sus personajes por medio de su expresión, señalando en cursivas ciertas palabras con la intención de dar autenticidad a la transcripción de diálogos, recalcando así la conciencia de la censura gramatical: “Pues quién sabe qué será... ¿No será *virgüela*” (p. 107); “Guarda tu *diznidá* para otra” (p. 84); “así pídeles cerveza o *sampán*” —para, entre paréntesis, aclarar de inmediato: “(quería decir *champagne*)” (p. 87)—; “¿Qué grito, *gachó?*” (p. 137), etc.; o reproduciendo de manera fonética otros: “¿Soy andalú de Aracena, carcule *uzté!*” (p. 226), estos son sólo algunos recursos que no representan el estilo de la novela, y no logran aligerarla.

Con los procedimientos que he señalado y, sobre todo, con el uso de frases hechas, Gamboa quiere acercar al lector a una realidad que le es familiar. Esta particularidad en el uso del lugar común prueba la tesis de Baquero Goyanes respecto a la topiquización del naturalismo:

Los tópicos utilizados en la narración por la propia autora [aludiendo a la obra de la Pardo Bazán] ofrecen un aspecto curioso: el de presentar a la Pardo Bazán —tan pedante expresivamente, en muchas ocasiones— manejando recursos del lenguaje corriente y familiar, para así dar más sensación de verdad. La escritora tiene conciencia, en muchos casos, de que maneja tópicos —“es la frase de cajón”, “el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora”—, pero no los evita por estimar, posiblemente, que su utilización acerca, una vez más, su mundo novelesco al de la realidad cotidiana.¹¹⁸

¹¹⁷ S. Menton, art. cit., pp. 312-313.

¹¹⁸ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 39.

Esas frases de cajón, generalizaciones al fin, aparecen de manera constante en *Santa*:¹¹⁹ “su sensibilidad de mujer” (p. 150), “Santa... hembra al fin, sentíase halagada” (p. 126), “el rezo se ha inventado para... los viles y los desgraciados, los que no supimos resistir y habemos más grande necesidad de cura” (p. 176); “aquel instinto femenino que raramente se equivoca” (p. 128); “mi patria es... La tumba de mis viejos” (p. 145); “una ventana con claveles y geranios” (*idem*), “¡Por el amor volvían a Dios!” (p. 342), “¡Dios queda siempre!” (p. 362), “¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!” (p. 362), etc., dan a la novela su necesario grado de verosimilitud y cumplen con la función de establecer un contrato con el lector para su interpretación.

Para Gamboa, discípulo de Zola, el determinismo ejercido por el medio y el de la herencia afectan la voluntad del individuo, pero en sus novelas lo hacen al grado de inutilizarlo para la acción. La moral natural, que en Gamboa es un reflejo preciso de la moral católica, sanciona esta inacción, que es siempre un modo de acción casi animal: “Fue una lucha corta, de gente vulgar que no ahonda teologías sino que se deja conducir por su instinto” (p. 173). La pasividad se juzga fatalmente por medio de los principios irrefutables que enuncia el narrador omnisciente casi desde el inicio; los personajes desconocen estos principios, pero en el curso de la historia es evidente que los adivinan. Cuando Santa llega al burdel, el narrador decreta con respecto al espacio: “Antro que en cortísimo tiempo devoraría aquella hermosura y aquella carne joven que ignoraba seguramente todos los horrores que le esperaban” (p. 73); idea que emparenta con otra que Santa se ha repetido: “Juré que pararía en esto y no lo creyeron... Mientras más pronto concluya una, será mejor” (p. 76); pero los presagios tienen su origen en la virginidad perdida de Santa, que, declara el narrador: “Bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias, que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria” (p. 114). La mayor parte de los presagios son adelantos de un narrador que

¹¹⁹ Navarro apunta al respecto de las frases hechas y los modismos: “Gamboa es, entre los novelistas de su tiempo, el que usa con más frecuencia este recurso. La frase hecha y el modismo son en gran parte causantes del ritmo entrecortado en que se mantienen los largos parlamentos del lenguaje interior de los personajes de todas las novelas. Y es en lo que se refiere a modismos y a frases hechas también donde al autor recoge más material exclusivamente mexicano” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 240).

parece saberlo todo, aunque en algunas ocasiones señale que le es imposible adivinar qué sucedió o qué pensó cierto personaje en determinado momento de la novela; su conocimiento sobre la historia se demuestra en este tipo de frases. Otros personajes también adelantan sucesos, como Pepa: “El cuerpo se nos cansa y se nos enferma [...] huirán de ti y te pondrás como yo, hecha una lástima” (p. 77), o Hipólito: “Usted regresará a esta casa, Santita, o a otra peor” (p. 135); incluso la propia Santa, que adivina sus desgracias: “Se me figura que el cariño de usted me defiende de lo malo que pueda sucederme, que me sucederá”, y el anuncio del amor que la unirá con Hipólito al final: “Se me figura... que usted y yo no hemos de separarnos... que usted y yo hemos de encontrarnos en momentos difíciles... estoy cierta que he de quererlo a usted, ignoro cuándo, ¡algún día!” (p. 265). Es interesante observar, como apunta Menton, que muchos de los presagios en la novela están encaminados a anunciar la muerte de la protagonista, ya en boca de otros, ya en su propio discurso interno.¹²⁰

Las frases hechas tienen un doble valor: por un lado revelan, desde luego, una muy clara idea determinista del mundo, pues funcionan del mismo modo que lo hacen los refranes de los que hablé en capítulos anteriores: se trata de una sabiduría popular que anticipa las reacciones fatales que provoca toda acción condenable desde el punto de vista moral; por otro lado, acusan la ética que dirige el texto y, de forma evidente, el mundo; una ética que urge comunicar, que viene de una figura de autoridad, de respeto; en este caso, el autor en la figura del narrador, cuya función es educar desde un saber propio e infalible: “¡Si le hubiera contestado, hubiese sido para rogarle que continuara diciéndole eso que decía, la mentira secular que todas las mujeres y todos los hombres creen y prometen, la milenaria quimera de que la fidelidad y el amor sean eternos!” (p. 113); o cuando la madre y los hermanos de Santa deciden echarla de la casa: “La que ha cesado de ser virgen, la mala hija y la doncella olvidadiza, apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y que

¹²⁰ Menton afirma que del precepto determinista “se concluye que toda acción debe insinuarse, anticiparse, anunciarse” (S. Menton, art. cit., p. 334). Adelante sostiene: “Gamboa prepara al lector para la muerte inevitable de Santa desde el principio de la novela. Para lograr este efecto, el autor no solamente hace meditar a Santa, sino que también introduce ideas de la muerte en sus descripciones de la caja de violín, de las mesas de superficie de mármol y de un canto popular” (*ibid.*, p. 335). Se trata, sin duda, de un rasgo muy romántico.

rezar por ella” (p. 122); o, al final, cuando Hipólito y el *Jarameño* acuden juntos a rescatar a Santa del hospital: “Es el odio por el amor, el odio incurable y eterno, ¡es el odio antiguo!” (p. 202).

Gamboa, sin embargo, construye frases que parecen renovar su catálogo lingüístico. El “epíteto épico”¹²¹ que acompaña a Hipólito durante toda la novela: “Horribles ojos blanquicos, de estatua de bronce sin pátina”, es señal repetida que determina al personaje y que, a su vez, define sus acciones; sus actos responden a su ceguera y a su fealdad. Este epíteto funciona como un tópico lingüístico de creación original que trabaja nada más en el texto; como tópico sólo puede bosquejar al personaje porque su valor está en determinar sus acciones, ahí es donde resulta efectivo; como recurso estilístico, anuncia la tradición de abo-lengo a la que se adhiere: las gestas épicas.

El lugar común reitera el mensaje, su intención es afirmar “algo que en el fondo no dice nada o lo dice velado por lo equívoco o la tautología”.¹²² Al contrario de lo que Galdós hizo con el tópico, revitalizándolo al reformularlo y haciéndolo blanco de la ironía, permitiendo, en su no uso o en su actitud frente al uso constante, vislumbrar al individuo (a decir de Gilman, “ser él mismo dentro de los contextos sociales y estilísticos ajenos”);¹²³ Gamboa propone un tópico fijo, permanente y agotado y, en consecuencia, prioriza el bien común sobre el individuo.

Vale la pena hacer un apunte. En el capítulo primero de la segunda parte de *Santa* Gamboa revela una indiscutible influencia de Galdós en la construcción de diálogos; de ahí que sea posible encontrar, en el uso del tópico, atisbos de originalidad e ironía. Por ejemplo, cuando Isidoro Gallegos alega, en plena discusión con el cura: “¿Queréis ‘seguir la senda por donde han ido’ —éste es un verso de... de... no me recuerdo de quién ni os importa tampoco, es un verso superior!— por donde han ido tantos Sánchez y tantos Pérez y tantos López” (pp. 222-223). De cualquier modo, lo que Gamboa hace en general es usar lugares comu-

¹²¹ Calificado así por S. Menton (art. cit., p. 331) y J. Ordiz (“Introducción” a F. Gamboa, *Santa*, ed. cit., p. 44).

¹²² E. Tierno Galván, “El tópico, fenómeno sociológico”, *Revista de Estudios Políticos*, núm. 45, 1952, p. 119.

¹²³ S. Gilman, “La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 15, 1961, p. 560.

nes gastados para afirmarlos, convencido y deseoso de persuadir al que lo lee de que la fórmula, de suyo hueca, dice algo, que su valor es anterior al hombre mismo, que es original, y, a buen seguro sin quererlo, logra perpetuar esa coincidencia irreflexiva en la comunidad. Reafirman esta idea frases hechas como “¡que en este Valle de lágrimas fuerza es que todos los mortales carguemos nuestra cruz” (p. 126); o “si tu padre resucitara, lo habrías apuñaleado” (p. 122); o construcciones del tipo “y ella suena [refiriéndose a la campana de Dolores el día del Grito] maravillosamente, como ha de haber sonado, allá en Dolores, cuando despertó a los que nos dieron vida en cambio de su muerte” (p. 149); o esta otra: “Hay madres que han levantado a sus hijos por encima de la multitud y en alto sostienen, como una ofrenda, como una restitución de sangre que nada más a la patria pertenece” (*idem*). Estos dichos no representan una novedad intelectual y exigen de parte de quien los recibe pasividad absoluta. La protagonista de la novela experimenta esta misma situación:

¿Por qué tan pronto estar tan pervertida, si ayer, sí, ayer no más, todavía era buena?... No ahondó, ni sabía ni quería ahondar, se resignaba pasivamente a lo que es, con la pasiva resignación que igual invade a sabios e ignorantes, humildes o poderosos, frente a los designios insondables y las fuerzas secretas que, como a hojas secas, nos arrastran y desmenuzan a todos por los traicioneros caminos de la vida (pp. 249-250).

El anhelo de Gamboa por la elegancia estilística chocaba con ese otro natural y sencillo que ensayaba en algunos pasajes; la fuerte carga preceptiva que de manera pesaba en un miembro de la Academia, los rasgos modernistas, novedosos, complican su prosa y la recargan en exceso,¹²⁴ alejándolo de este híbrido que consiguió sólo en ciertos momentos de su prosa.¹²⁵ Como en toda su obra, las contradicciones asoman una y

¹²⁴ Tal es el juicio de Pedro Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949); el propio S. Menton (art. cit.); Francisco Monterde (“Federico Gamboa y el modernismo”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 31, 1965, pp. 329-330) y M. Prendes (*op. cit.*, pp. 132-140).

¹²⁵ Navarro señala este anhelo de espontaneidad cuando habla de la inclinación de Gamboa por el estilo de Pérez Galdós: “El estilo que Gamboa andaba buscando no era el admirado

otra vez y, en la convivencia, uno de los extremos acaba por anular al otro. En el caso de *Santa* no hay renovación porque el peso de lo moral gana a la espontaneidad, y el tópico lingüístico rebasa la novedad y originalidad que pudieran reconocerse en su obra.

Ciudad contra campo

Decía en el capítulo anterior que el desarrollo de este tópico en Delgado se daba de manera rígida porque se trataba de un autor ortodoxo; el caso de Gamboa, en teoría un autor más osado en muchos sentidos, es, en la práctica, muy similar a Delgado. En *Santa*, la circularidad de la historia se fundamenta en el periplo que lleva a la protagonista de su pueblo natal a la ciudad, donde sufre un doloroso extravío, y de la urbe a su Chimalistac (le da un ritmo conocido: cierre-apertura-cierre, que se puede trasladar al léxico de lo sexual, tan importante en *Santa* y siempre velado). Hay, sin embargo, dos excepciones al caso: la primera, que Santa sale de su pueblo no empujada por la ambición, sino expulsada por su familia; la segunda, la crudeza del ejemplo didáctico en Gamboa, que obliga a que el retorno de Santa se verifique sólo después de su muerte. Es verdad que la experiencia de la protagonista en el pueblo ocupa apenas un breve capítulo,¹²⁶ pero la sublimación del espacio rural se consigue gracias a la evocación idealizada de la heroína

por Salado Álvarez, sino el familiar, natural, y difícil de reproducir, de Galdós” y tiene que admitir que lo que parece descuido en Gamboa es su fallido intento por imitar al maestro canario (véase J. Navarro, *op. cit.*, p. 236).

¹²⁶No está de más recordar que Gamboa fue considerado el primer novelista urbano en México, y uno de los que consiguió hacer de la metrópoli un personaje más de sus novelas. Este rasgo de Gamboa, contradictorio como todo en él, no implica, como se verá, una verdadera simpatía hacia la ciudad y lo que ella representa. Manuel Prendes señala al respecto: “La novela de Federico Gamboa es la novela de la metrópolis: pocas veces la acción sale de la ciudad de México, y menos aún para desarrollarse en una ciudad distinta: la capital federal en primer lugar, y el campo como contrapunto muy significativo de la agitación y la corrupción de la vida urbana [...] la dicotomía ciudad-campo (de las que se derivan para el autor las de perversidad-inocencia, desorden-orden, inmoralidad-moralidad) es un elemento recurrente en Federico Gamboa, de posible raíz en la literatura romántica” (M. Prendes, *op. cit.*, pp. 78-79; también, M. Prendes, “Teatralidad y simbolismo: acerca de la configuración del espacio en las novelas de Gamboa”, en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, pp. 353-354).

que se sabe ya en desgracia, e impedida moralmente para volver a él.¹²⁷ Los contrastes y adjetivos alusivos a lo pastoril en ciertos episodios de la historia (durante la visita de los hermanos de Santa al Tívoli para anunciarle la muerte de su madre [pp. 166-170]; y el epíteto *campesina*, que Gamboa adjudica a Santa en algunos momentos [véase pp. 127, 230, 344]) son efectivos gracias a que el establecimiento de este tópico se verifica desde muy temprano en el texto. De cualquier modo, el tópico se cumple en *Santa* porque se trata de un recurso imprescindible para la novela realista, y se traduce en la novela en una serie de dicotomías simbólicas que trabajan en el mismo sentido: oscuridad y luz (“y así fue, como de improviso, el abyecto cauto en tinieblas se inundó de la luz de sus recuerdos” [p. 96]); claridad y suciedad, como el agua del río de su pueblo y las fétidas aguas de la ciudad que corren a escaparse por el sumidero para no ser vistas (“ya que no había tenido valor de arrojar-se al río de su pueblo, que le brindaba muerte, olvido, la purificación quizá, y sí había tenido la desvergüenza de tirarse a éste en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio” [p. 123]); pureza y degradación (cuando se habla de la patria y Santa se duele por no tener otra que la casa de Elvira [p. 150]).

La pareja de contrarios establecida entre exterior e interior explica el modo en el que el tópico se desarrolla en *Santa*. Es verdad que la ciudad se describe, pero poco hay de ella en su exterior: la plaza en la que se ubica la casa de Elvira; la plaza de armas en la noche del Grito; el Tívoli, las calles del Refugio y del Coliseo Viejo; la calle de Hipólito, cuando viajan hacia el baile de disfraces; su paseo, después de que Rubio la echa, hacia la Fonda de las Ratas (aunque ella siempre mirando desde el carro); la ciudad oculta, al final, cuando Santa termina trabajando en burdeles de cincuenta centavos, conviviendo, en el infierno, como enuncia el narrador, con “la resaca de las grandes charcas humanas que

¹²⁷ Lourdes Franco Bagnouls afirma que esta ensoñación tiene un significado primordial no sólo para la materia de la novela, sino sobre todo para la configuración del yo de la protagonista, un proceso de reafirmación que nace, justamente, en el lugar de origen de Santa y al que, por haber sido arrojada, le será imposible volver de otro modo: “En esa primera noche en el prostíbulo, Santa necesita comenzar su historia a partir del proceso de ensoñación realizado en torno a su niñez y a su espacio primigenio para no perderse en la nada y conservar así su individualidad” (L. Franco Bagnouls, “Guiños espaciales entre *Santa* y *Naná*”, en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, p. 261).

se dicen ciudades, [con] los antisociales, en fin” (p. 328). En realidad, la ciudad está viva en los interiores, que son los que más se describen, porque lo que de ella se dice merece ocultarse (el símil del agua es constante en *Santa* para expresar esta idea). Por ello, cuando se habla del campo, las descripciones son siempre, sobre todo, de los espacios abiertos, del exterior, de la naturaleza poderosa, impresionante, que merece y que puede mostrarse. Dos excepciones podrían objetarse al caso: cuando se dice que en el Pedregal (que representa paraíso, pureza y belleza), según la leyenda popular, se han cometido homicidios que, gracias a la soledad del lugar, han quedado impunes (crímenes como el que Marcelino perpetra en Santa cuando la desflora al abrigo de ese apartamento), se implica que ese espacio también simboliza misterio, oscuridad, desolación, abandono. Estos valores, en convivencia con la idea de paraíso, son contradictorios, aunque se trate de expresar la fuerza de la naturaleza que impone a los hombres su poder.¹²⁸ La otra excepción es cuando la familia acude al paseo dominical a San Ángel y se dice que el grupo enmudece y se inmoviliza “con ese encogimiento que se adueña de los humildes cuando se hallan con los pudientes en un mismo lugar” (p. 109); de donde se colige que la convivencia entre los habitantes de uno y otro espacio es, si no impedida, por lo menos muy incómoda, poco común, casi vergonzosa; si bien hay que decir que, por razones diversas a las que sufren los antisociales que habitan los márgenes oscuros de la ciudad, la imposibilidad es compartida por ambos grupos. La experiencia de la ciudad de los “sin mancha” siempre es extraña, pues se trata de un espacio ajeno a ellos por definición. M. T. Zubiaurre hace notar que tanto el paisaje urbano como el campestre abundan en epítetos negativos, por lo que los valores que representan se configuran en espacios insertos, que puedan caber en entornos más amplios: “Naturaleza y ciudad son [...] extremos que se tocan, espacios que, lejos de relacionarse por oposición, como suele dictar la tradición cultural, se comunican a través del lenguaje de las similitudes”.¹²⁹ Con este recurso Gamboa consigue innovar el tópico, pero es claro que en el dibujo de ambos espacios

¹²⁸ Recuérdese la oración de la tierra que el narrador y Santa adivinan ante la majestuosidad de la experiencia de la naturaleza (pp. 103-104).

¹²⁹ M. Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 247.

se afana más por imbuirlos de realidad que por anular la contraposición entre ellos. Los valores que representan los lugares son más fuertes que los espacios, de modo que éstos no desaparecen al insertarse en uno o en otro sitio; al contrario, se refuerzan en sus características. Recordemos, si no, el pasaje en el que Santa, viviendo en un hotel, a punto de caer en lo más bajo y con conciencia de ello, se entrega al alcohol porque siquiera él “conducíala a su pueblecito de Chimalistac, a su casita blanca con naranjos y gallinas, al regazo de su madre, al honesto querer de sus dos hermanos honorables” (p. 319).¹³⁰

El paraíso perdido (esencia del tópico ciudad contra campo) es estrategia espacial que se da de manera casi dogmática en *Santa*. No puede sorprendernos entonces que el simbolismo en esta novela sea estereotipado, pues el contraste espacial empata el campo con la infancia y la ciudad con la adolescencia: “Ambos extremos vitales —opina María Teresa Zubiaurre— el nacimiento y la infancia, la muerte y la vejez, ambos espacios, el refugio del rincón rural y ese otro hogar volandero y humilde que es la vivienda de Hipólito, tienen como denominador común la castidad y la purificación a través de la inocencia, ya sea ésta primigenia o recuperada”.¹³¹ Así, la edad de oro se ubica en la infancia y principio de la adolescencia de Santa en Chimalistac, he aquí un ejemplo: “Dueña de la blanca casita [...] hija mimada [...] ídolo de sus hermanos [...] gala del pueblo, ambición de mozos y envidia de mozas; sana, feliz, pura” (p. 50); la expulsión del Jardín del Edén, en el juicio “sagrado”¹³² que realizan la madre y los hermanos de Santa: “Volvió el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la mandara irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos” (p. 123); el Paraíso perdi-

¹³⁰ Martha Elena Munguía Zatarain explica la pertinencia de este contraste espacial: “La configuración literaria de la imagen de la prostituta y del ambiente prostibulario adquiere su verdadero sentido ético en la medida en que, de forma paralela, se levantaba la otra faceta de la sociedad mexicana, la cara de la castidad y la virtud posibles todavía en las mujeres mexicanas, y esa otra faceta fue vivida plenamente por la propia protagonista antes de la debacle del idilio, en otro tiempo y en otro espacio felices y distantes de la ciudad corrompida” (M. E. Munguía Zatarain, “El derrumbe del idilio en *Santa*. Problemas de interacción discursiva en la novela”, en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, p. 89).

¹³¹ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 245 y 249.

¹³² Como lo califica J. Ordiz, “Introducción” a F. Gamboa, *Santa*, ed. cit., p. 50.

do, en la caída de Santa y la añoranza por la edad de oro, decía Santa: “Sí, sí, bellissimo todo, pero qué distante, Señor, qué distante [...] no regresaría a su pueblo [...] porque el regreso era imposible (¿acaso regresamos a los países del sueño?), pero no por maldad suya que oculto poder omnipotente castigara prohibiéndoselo” (p. 173); la redención y el regreso al Edén están en la enfermedad, la muerte y el silencio: “Si me muriera —pide Santa a Hipólito— júrame tú que me enterrarás en el cementerio de mi pueblo, en Chimalistac, lo más vecina que se pueda de mi madre” (p. 351); y en las oraciones de Hipólito frente a su tumba:¹³³ “Santa María, Madre de Dios... Ruega Señora, por nosotros, los pecadores” (p. 362). Conviene recordar que, aunque Santa vuelve a su pueblo después de muerta, la redención se ha cumplido desde el momento en el que habita la casa de Hipólito que es, por obra del casto amor entre ambos, la representación del espacio pastoral en la ciudad (con esta idea de jardín y templo que ambos significan pureza, castidad y belleza): “El caso es que la habitación quedó quizá mejor que si un floricultor de oficio la hubiera engalanado [...] *tenía algo de jardín y algo de iglesia*, bastante de fiesta y bastante de *campo*” (p. 343; las cursivas son mías); antes ha dado otras pistas, cuando narra cómo Tiburón, la paloma de Jenaro, ha sido confundida con el Ángel de la Guarda de su infancia “que con ellos se reconciliaba [...] les velaba el solo sueño que debe velar, el sueño casto, en que al fin cayeron la pobre prostituta y el pobre ciego” (p. 342), y, sobre todo, cuando Santa llega a la casa, descrita en tono poco benévolo, y se admira de su belleza: “Santa, que tanto tiempo llevaba de no contemplar sino las peores lobregueces, no pudo menos de elogiar la casa” (p. 334).

La odisea de la protagonista se podría parangonar también con el camino del héroe (separación-iniciación-retorno), tema ancestral en la literatura, que tiene aquí una naturaleza muy particular. La iniciación en el caso de Santa se verifica porque la expulsión la arroja a un viaje de autoconocimiento que le otorga (sobre todo en la segunda parte de la novela)¹³⁴ voluntad (nacida del instinto y no de la racionalidad, pero

¹³³ Otros tópicos que se repiten en su obra son la responsabilidad frente a la mujer, la culpa, los hombres alejados de Dios que hallan en el amor puro la fe (véase G. Ara, *op. cit.*, p. 57).

¹³⁴ La evolución de Santa en la segunda parte de la novela, no obligada a la perdición por el medio sino, ya moldeada por éste, consciente de su caída (consintiéndola y gozándola, además)

voluntad al fin)¹³⁵ e, incluso, le permite bosquejar, de modo muy pedestre, un plan de vida que sabe falso: “Realizaré un deseo que ya se me enmohecía de puro viejo, Hipo [...] conocer cómo viven las prostitutas pobres. Si no me agrada, siempre habrá tiempo de desandar lo andado y de volvernos atrás [...] y en realizando este capricho o regreso a una de las casas de lujo o me pongo a vivir con usted, muy sosegada, para que usted alcance su sueño y yo me alivie” (p. 320). Se trata, en alguna medida, del “difícil y peligroso oficio del descubrimiento de sí mismo y de su desenvolvimiento”.¹³⁶ Su iniciación, que en principio no debió darse, es, por lo tanto, de signo negativo, y su camino va en dirección inversa a la del héroe: Santa debe caer, como las piedras que ella arrojaba a los abismos del Pedregal, hasta perder su identidad y su forma, y extraviarse en un fondo oscuro y desconocido.¹³⁷ El simbolismo del misterio de la creación es evidente en el camino de Santa: ella se separa, por obra del descubrimiento del bien y el mal en su pecado, de la visión y recuerdo de su madre, y del paraíso terrenal que compartía con su familia (encarnados todos ellos en la figura del pueblo). Pero esa dualidad, que debía propiciar la “división de uno en dos y luego en muchos, así como la generación de vida nueva a través de la conjunción de los dos”,¹³⁸ no se cumple en la novela porque lo que Santa concibió, muere y, a partir de esa muerte que el narrador califica de homicida, producto

responde, como bien observa Joao Sedycias, a la verosimilitud del final de la novela: “This transformation points to the disposition on the part of the author to make plausible and credible a final redemption of Santa’s sins” (Joao Sedycias, “Crane, Azevedo and Gamboa: A Comparative Study”, tesis de doctorado, State University of New York at Buffalo, 1985, p. 73).

¹³⁵ El narrador decreta que Santa, por la rapidez con la que había logrado connaturalizar con su nuevo estado, no había nacido para lo honrado y derecho, y si bien afirma que tenía momentos de flaqueza en que los remordimientos hacían mella en su conciencia, termina por condenarla: “Víctima de sus propios instintos, se abandonaba con indolencia y fatalismos de odalisca a lo que diputaba por su mala suerte” (p. 128).

¹³⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 29.

¹³⁷ Santa explicaba a Hipólito la escena: “Las lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban los pedazos, sin que ellas logran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles [...] nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo” (p. 180).

¹³⁸ J. Campbell, *op. cit.*, p. 143.

de una “pecaminosa preñez” (p. 121), Santa vive ejercitando el acto de la reproducción estéril. Tampoco adelante, cuando la muralla que le impedía volver al Paraíso desaparece, la protagonista encuentra y recuerda la forma divina y recobra la sabiduría.¹³⁹ Santa no es capaz de renovar, no lleva consigo, a su regreso, los misterios de la sabiduría y no puede compartirlos con su comunidad, Santa no es heroína,¹⁴⁰ Santa tiene que morir para regresar. Como remate de la parábola, Hipólito enuncia una plegaria que cumple con un sentido de disolución personal y en la que “el individuo debe [...] retornar al momento de su conocimiento prístino de la divinidad creadora del mundo que durante su vida se reflejó dentro de su propio corazón”.¹⁴¹ Para que la fórmula funcione y la odisea tenga sentido, el camino debe revelar un misterio y alguien recibir la enseñanza, aquí aparece entonces, con claridad, la figura del lector, con la que se sella el círculo (separación-iniciación-retorno).

No hay que perder de vista que para Gamboa la novela era, más que pasatiempo, un recurso que le permitía informar, sus textos querían “dar testimonio y edificar moralmente”.¹⁴² Para Pacheco, Gamboa propuso “la sumisión a Dios como única posibilidad de que en el nuevo siglo el arte no se autodestruy[era]”.¹⁴³ Enfrentó, lo mismo que sus

¹³⁹ Véase *idem*.

¹⁴⁰ Aunque así lo establezca el texto que abre la novela. Después del monólogo de Santa dirigido a Jesús F. Contreras, se dice “hasta aquí la heroína” (p. 66). Es evidente que se trata de una mera convención literaria para designar a la protagonista de la novela, que no debería tener mayores implicaciones. Sin embargo, es importante hacer notar —como lo hicieron algunos críticos durante el coloquio dedicado a celebrar el centenario de la publicación de la obra— que ese texto es en esencia contradictorio con lo que se propone en la novela, al grado de que la propia idea de redención pierde sentido con él.

¹⁴¹ Se puede identificar con la “plegaria a los muertos” (J. Campbell, *op. cit.*, p. 324).

¹⁴² J. E. Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I...*, ed. cit. p. xi. Como de Micrós, se dijo de Gamboa que fue “el historiador de la gente que no t[enía] historia” (*idem*), y eso es ciertamente un lugar común. El afán didáctico de los escritores realistas mexicanos se puede ilustrar con claridad con las palabras de Gamboa al abrir su famoso texto, *La novela mexicana*: “De ahí que con tanta justicia afirme el sapientísimo Menéndez y Pelayo, que ‘el relato de casos fabulosos, ya para recrear con su mera exposición, ya para sacar de ellos alguna saludable enseñanza, es género tan antiguo como la imaginación humana’” (Eusebio Gómez de la Puente, México, 1914, p. 3; las cursivas son mías). Este principio empata con aquel citado de J. G. Hermosilla que regía, en secreto, la composición realista nacional (véase cap. 2, nota 41).

¹⁴³ *Ibid.*, p. xii. Pacheco añade: “Se registra para la literatura mexicana el desconcierto que provocó en los intelectuales la aparición de la gran industria y por tanto del proletariado en

contemporáneos, la amenaza de la industrialización, de la modernidad avasallante, e intentó comunicar, casi de forma desesperada, el miedo a la quimera de fin de siglo: ser moderno.¹⁴⁴ Marshall Berman explica este fenómeno:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos [...] [la modernidad] es la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia [...] Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso perdido premoderno.¹⁴⁵

Mediante el uso del catálogo de tópicos nacionales, Gamboa propone un cierre total, la vuelta a un mundo ideal donde los valores permanecen intactos, inmóviles. La ciudad y el movimiento son los enemigos. El tópico de Gamboa petrifica, y sus referentes compartidos lo hacen accesible al lector y muy eficiente en su labor comunicadora. Frente a la semiapertura de la novela realista que permitía vislumbrar un exterior amenazante, pero que el barrio paupérrimo no resistía en la comparación, Gamboa proclama la existencia de un paraíso terrenal, de una edad de oro que sí soportaba el examen.¹⁴⁶

A la novela realista no le interesa superar el tópico ciudad contra campo porque le sigue siendo útil. Lo asimila, pues, sin mayor inno-

sentido estricto. Al acabar con las artesanías, la industrialización representaba una amenaza para el propio oficio literario que en adelante iba a verse sujeto a las leyes del mercado” (*ibid.*, p. xiii).

¹⁴⁴ Sabine Schlickers ve justo en este temor el centro de la novela: “Gamboa cumple con la característica de la novela naturalista de ser un inventario ficcional desilusionado de los fenómenos sociales y culturales de la difícil modernidad” (S. Schlickers, “Santa, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”, en R. Olea Franco [ed.], *Santa, Santa nuestra*, p. 157).

¹⁴⁵ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de A. Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2001, p. 1.

¹⁴⁶ En la que “la verdad y el amor son las únicas fuerzas que existen”, estos valores se repiten en todas las novelas de Gamboa (véase A. C. Hooker Jr., *op. cit.*, p. 84).

vación: el valor de la tradición que se quiere perpetuar está por encima de cualquier experimento literario. Gamboa ha conseguido el efecto buscado gracias a que aplica este tópico de manera ortodoxa, aunque no deja de sorprender, en el dibujo del paraíso encarnado en el pueblo de Chimalistac, la traza de dos hombres condenados a dejar la vida en una fábrica, los hermanos de Santa. No obstante, si se mira bien, lo que en un principio parece desaliento (“Fabián y Esteban sueñan en alta voz un mismo sueño; conquistar la fábrica que, adormeciéndolos a modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud” [p. 109]), termina siendo la afirmación de la tesis que Gamboa expone desde diversos lugares (“No se desaniman Fabián y Esteban, resígnanse a continuar en su esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez, y a fin de huir de las malas tentaciones, aproxímanse a Agustina y Santa” [p. 110]): desilusión, sí, pero ante todo resignación. Los hombres pertenecen al espacio en que nacieron, son en él, por él y para él; fuera, están condenados al fracaso por sino fatal. Este detalle en la descripción de la comunidad rural indica la temida irrupción de la modernidad en el espacio pastoril y sus funestas consecuencias,¹⁴⁷ pero hay que admitir que también le da vida a un tópico que en su establecimiento podía llegar a estancarse.¹⁴⁸

*Algunos personajes típicos: la prostituta,
la madre santa, el seductor*

Santa, la protagonista de la novela, es una prostituta; es, además, título de la novela que narra su historia; su peso como heroína en el texto es

¹⁴⁷ Cosa que no sucede, extrañamente, con la irrupción de la Gendarmería Municipal en Chimalistac, con quienes llega el alférez Marcelino que seduce, desflora, embaraza y abandona a Santa. El narrador insiste en que la llegada del regimiento no llamó la atención a los vecinos: “Los villanos se alzaron de hombros” (p. 110), no más; sólo Santa advirtió la novedad, y sólo en ella sufre consecuencias.

¹⁴⁸ Marc Martí dice, respecto a la verificación de este tópico en los autores del siglo XVIII, que la readaptación a las propias características e intenciones de este clásico consigue que “los decorados fijos e inmóviles [cedan] el paso a espacios cuyas referencias son la vida y la actualidad” (“Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la novela de finales del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, núm. 63, 2001, p. 206). Algo similar sucede con la aceptación de este tópico por parte de Gamboa.

incuestionable: hacia ella confluyen todos los sucesos y por ella actúan todos los personajes. Si confiara en el breve monólogo que abre el libro, diría que la historia está contada, desde su voz, a Jesús F. Contreras, pero esto no se verifica en el texto.¹⁴⁹ Agregó, asimismo, que en *Santa* no hay un personaje antitético, no hay antagonista, ella misma encarna a su propio enemigo, es víctima de la sociedad y de sí misma; de su voluntad y del instinto que la guía, es una contradicción absoluta desde su propio nombre.¹⁵⁰

El tópico romántico de la mujer liviana que en el fondo alberga una pureza de alma viene de muy lejos (pensemos tan sólo en la Magdalena, que Hipólito trae a colación en una de las primeras conversaciones con Santa [p. 128]), pero sin duda uno de los referentes literarios más socorridos era el de Dumas hijo y *La dama de las camelias*. Notemos que ya Santa pedía a Jesús F. Contreras que no la imaginara emparentada con la Gautier (Margarita Gautier, protagonista de la obra de Dumas hijo), y, sin embargo, es difícil no acudir al estereotipo romántico cuando se recuerda que éste manifestaba “cierta clase de trayectoria moral y destino: los de la mujer liviana que, en medio de una vida corrupta, guarda en el fondo de sí cierta virginidad de espíritu, logra enjugar las manchas

¹⁴⁹ Esta idea en principio parece atractiva, pues no es común, si no inconcebible, que una novela realista fuera relatada por una voz femenina. Sin embargo, no hay indicios textuales, fuera de esa declaración, que indiquen que la voz del narrador pueda ser la de la protagonista contando su propia historia. Esa primera parte introductoria, lo he dicho en otra parte, es problemática porque encarna varias contradicciones, de las que, hasta ahora, he señalado apenas dos.

¹⁵⁰ Algunos críticos han dicho, respecto del nombre que Gamboa da a su protagonista, que expresa una ironía exitosa por las ideas disímiles que conjuga: un destino de abnegación, pureza de alma y, al mismo tiempo, el sacrilegio; y, “puesto que el sacrilegio es un ultraje, Santa, dentro del contexto sociocultural mexicano, nos remite al mito de la Chingada y con él al de la Malinche” (Joan Torres-Pou, “La ficción científica: fábula y mito en *Santa* de Federico Gamboa”, *Crítica Hispánica*, núm. 17, 1995, p. 304). Sergio González Rodríguez apunta: “El hecho de que la prostituta más famosa de la historia moderna mexicana [...] se llame Santa no sólo muestra un recurso de inversión religiosa en un país de acentos tradicionales; tampoco se reduce a una ironía exitosa, sino que revela el triunfo de un enfoque masculino que hegemoniza el lenguaje misticador mediante un dominio exclusivista contra el género femenino” (S. González Rodríguez, “Imágenes y representaciones mitológicas de la prostituta en la sociedad mexicana”, *Historia y Grafía*, julio-diciembre de 1997, p. 3); Pacheco, por su parte, señala: “El nombre revela al fin su verdadera ironía: Santa no es santa porque las santas que venera la Iglesia son aquellas que prefirieron la muerte y el martirio a cambio de preservar su pureza. Sólo la tortura del cáncer podrá redimirla de su pecado” (“Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I...*, ed. cit., p. xxii).

de su pasado a través de un amor profundo por el que sabrá sacrificarse hasta morir, y obtiene de este modo la simpatía del lector o espectador”,¹⁵¹ y oponerlo a este pasaje de la novela de Gamboa: “Tú has sido una infeliz, pues se me figura a mí que ni con parar en lo que paraste te manchaste por dentro [...] Apuesto a que en el fondo eres buena [...] Me lo revela el que hayas acabado por quererme” (p. 337).

Gamboa se esfuerza por innovar este tópico romántico de la mujer liviana redimida por un amor afeando los modelos —propone un amor ideal entre una prostituta declarada y un ciego depravado y horrible que la desea—, y agregando detalles de “desidealización” —que señalé antes respecto a los espacios estereotipados—, intentan adscribirse a una óptica realista que no logra, en su caso, oponerse “a las nebulosidades y exageraciones de los esquemas idealistas y románticos”.¹⁵² Si para Galdós hay un divorcio absoluto entre la situación real y el tópico literario (lo mismo que para el realismo español de la Restauración), para Gamboa el ingrediente de lo real es apenas cosmético: el tópico permanece intocado en su esencia. Gamboa parece trastocar el tópico romántico en dos momentos específicos de la historia, pero un giro lo devuelve a su forma original. Respecto al amor por Hipólito que redimirá a Santa, si bien es cierto que parece signado por el destino, también es verdad que en principio se construye como un futuro deseado, de naturaleza utópica sin duda. El narrador señala que los planes, elaborados por Hipólito, son deseos soñados que no tienen fundamento en la realidad: “Y vuelta a tocar la tecla, a fabricar castillos y programas encantadores de futuras existencias; vuelta a dibujar en el vacío planos y más planos de una ideal morada de dicha, de un palacio mágico... ¡La quimera!” (p. 281). Hasta este momento, aquí sucede lo mismo que Servén Díez opina respecto a *Riverita*, de Palacio Valdés (1886) —novela que arremete contra el tópico romántico—, que “la tan comentada regeneración es una qui-

¹⁵¹ Carmen Servén Díez, “De *La dama de las camelias* a la codorniz romántica: sobre la mujer liviana en la novelística de la Restauración”, *Revista de Literatura*, núm. 115, 1996, p. 83.

¹⁵² Mariano López Sanz, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Playor, 1985, *apud* C. Servén Díez, art. cit., p. 85. La realidad, para los novelistas españoles de la Restauración, hace “estallar el arquetipo ideal con que [este tipo de protagonistas femeninas] están manifiestamente emparentadas” (*idem*), fenómeno que no se reproduce en la novela mexicana.

mera”,¹⁵³ lo mismo que la unión amorosa, pues van de la mano. Sin embargo, la redención se consume, y los sueños que parecían apenas producto de una ilusión, se hacen realidad. Por lo que hace a Santa, el anhelo de desandar su camino aparece muchas veces en su conciencia, pero su instinto siempre termina por quebrar la intención. Santa reafirma esta idea cuando, alcoholica, consciente de su caída, declara a Hipólito: “¡Déjeme probar esto, unos días, vamos!, acabaré de asquearme, me regeneraré de veras y seré luego la mujer más constante con usted” (p. 320); el narrador mismo insiste en ella: “¡Y explíquense ustedes por qué [...] retardaba el principio de enmienda, la interrupción indispensable, por qué el propósito de ayer, hoy desbarátase, y por qué el de hoy corría mañana parecida suerte!” (p. 323); y, al final, Hipólito la confirma: “Se creería que usted prolonga la noche y en lo oscuro se encuentra complacida, que usted aborrece el sol... ¡Ay, Santita, cómo se conoce que no es usted ciega!” (p. 323). En este caso también, perdidas las esperanzas de regeneración y cancelada en apariencia la posibilidad del perdón, Santa llama a Hipólito y ambos experimentan, por obra de su sufrimiento, la redención de sus almas. El cuadro que el narrador dibuja devuelve la forma al tópico romántico en apariencia desdibujado: “Destacábase el grupo simbolizando el ciego con aquella paloma en su hombro y con aquella mujer a sus pies, una escultura trágica del irremediable y eterno sufrimiento humano, abandonada en una de las tantas encrucijadas de la vida, maltrecha por las inclemencias de los tiempos, pero siempre erguida, sin nunca desmoronarse, yendo a parar en ella el amor en sus formas únicas de terrenal y alado” (p. 338). Un cuadro que para los novelistas de la Restauración revelaría la falsificación de la realidad por la que tanto atacaron al romanticismo.¹⁵⁴

Como se ve, la figura tópica de la prostituta como personaje en la novela gamboana es compleja. Hemos visto ya que sus lazos con el romanticismo son más fuertes de lo que el autor se atrevió a reconocer, pero también acusa rasgos de otra índole. Santa es, por encima de todo, mujer y, como tal, representa valores tradicionales: fecundidad, tierra, patria,¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵⁴ Véase *ibid.*, p. 99.

¹⁵⁵ J. Torres-Pou está convencido de que Gamboa establece un “parangón entre ella y la tierra mexicana, generosa con los de fuera y esquivada para los suyos” (art. cit., p. 308). Esta

naturaleza, todos ellos suyos por herencia, pero que pierde porque, con su pecado, extravía la propia identidad que le comunicaba su género: “No era una mujer, no; ¡era una...!” (p. 80). Si en un principio Santa es víctima de un seductor, más tarde lo es de sus propios instintos, de su placer sexual. Ya convertida en una prostituta de éxito, y después de conocer la muerte de su madre, Santa quiere desandar el camino, tener un trabajo honrado, limpiar sus manchas, pero continúa en él, empujada por una voluntad corrompida; ésta la llevará al aburrimiento, a engañar al *Jarameño*, a engañar a Rubio, a alcoholizarse.

Aunque Gamboa insista en que Santa es víctima de las circunstancias de la vida, aun al final de la novela, lo cierto es que nos ha mostrado un número considerable de oportunidades en las que la protagonista pudo rehacer su destino, y en todas ellas, menos una, falló: por ignorancia, por ser mujer, por ser débil, por carecer de soporte y de guía, por la fatalidad (rasgo más bien romántico que naturalista, y por el que se desvía el dibujo del tópico ortodoxo zoliano).¹⁵⁶ Ésa es la razón por la que no necesita un personaje antagonico: ella misma encarna la contradicción que da sentido al texto en su nombre, es decir, las dos personas que siempre es: fue casta, pura y buena; es pecadora, sucia y depravada. Santa, además, cumple en su persona con una buena parte de los tópicos naturalistas obligados en una novela del estilo: prostitución, alcoholismo, adulterio y enfermedad, los cuatro, pecados sociales imperdonables que revelan culpa y que, no obstante trazados en tonos crudos, terminan suavizados por el sentimentalismo del final.¹⁵⁷ Es revelador este

lectura me parece muy sugerente, pero encuentro pocos indicios textuales que ayuden a fundamentarla.

¹⁵⁶ Para J. Ordiz es claro que la historia de Santa “no responde al típico caso de determinismo naturalista sino a una mezcla de voluntad personal, presión del medio y a una especie de misterioso fatalismo que el personaje identifica con ‘la fuerza cósmica del elemento que la hembra lleva en sí, fuerza ciega de destrucción invencible’ [...] a pesar de la apariencia estamos por tanto lejos de los planteamientos y del lenguaje lógico-científico de la escuela zoliana” (J. Ordiz, “El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre* y *Santa*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 25, 1996, p. 86). A Santa la empuja una fuerza que le viene de su género, a pesar de haber perdido las calidades positivas que éste también le daba. Una contradicción más que no encuentra explicación en la novela.

¹⁵⁷ Este rasgo en Gamboa se asemeja a aquel que Juana Manuela Gorriti reprochaba ausente en Mercedes Cabello de Carbonera —que causara un escándalo mayúsculo con la publicación de su novela *Blanca Sol*, la historia de una mujer aristocrática que termina en la prosti-

efecto en el reproche de Luis Lara y Pardo, autor de *La prostitución en México*, a la idealización de la figura de la prostituta que la literatura romántica había producido con su topiquización. Lara opinaba, respecto a la novela de Gamboa, que —a despecho de su afán moralizador—, lo que había conseguido era cubrir de una vestidura exquisita “a dos de los personajes que vegetan como en un invernadero, en el ambiente de perversión moral de un prostíbulo”,¹⁵⁸ provocando alucinaciones formidables, perniciosas para las mentes perezosas de sus lectores. La realidad, según él, es que ninguna de esas mujeres era “princesa, ni ángel caído, ni una víctima, ni una sacrificada”,¹⁵⁹ como nos hacían creer la literatura y la fantasía exacerbada que ella inducía. Santa está entre la mujer-fatal, que aprovecha sus encantos y disfruta de los placeres que consigue con ellos; la mujer-víctima, que triunfa al convertir ese proceso de degradación en un acto de salvación absoluto; y la mujer-mártir, resultado de esta transfiguración. Éstos son, en todo caso, tipos establecidos que Santa cumple a carta cabal.

Por lo que hace a la imagen de la madre santa, la madre de Santa, ésta es fugaz, pero permanente como contrapunto, funciona lo mismo que el paisaje idílico que simboliza la castidad y la pureza, quizá porque su figura le confiere estos valores. Por lo pronto, el padre Guerra declara: a la madre hay que adorarla (cuando aconseja a Santa reprimir sus instintos adolescentes, “a fin de no perder tu hermosura y tu pureza de virgen, reza y ven a confiarme lo que te ocurra; adora a tu madre, cuida de tus hermanos” [p. 99]); y como hacen sus hermanos cuando piden su bendición (“en acatamiento de inveterada costumbre, murmuran reverentes” [p. 101]). Adorar a la madre es prolongar la infancia, perpetuar el estado de pureza y dicha, “la existencia sin nubes, el desarrollo suave”

tución callejera—. La argentina reclamaba a la peruana no haber “sabido presentar los vicios nacionales encubiertos de una retórica sentimental: ‘No me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas’” (Ana Peluffo, “Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 55, 2002, p. 38).

¹⁵⁸ L. Lara y Pardo, *La prostitución en México*, París / México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908, p. 55.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

(p. 100).¹⁶⁰ Agustina es una madre típica en cuya figura se cumplen los tópicos realistas: viuda, anciana, virtuosa, mística, abnegada, sufridora, sencilla (una breve descripción física de ella¹⁶¹ se hace cuando el grupo va de paseo dominical a San Ángel y se habla nada más de su atuendo, se le describe como una mujer conservadora que vestía “a la antigua usanza, la de su época” [p. 108]). Con la escena de la bendición a los hijos antes de partir al trabajo —que cité arriba—, el narrador ofrece el cuadro completo de la madre ideal: “¡Cuídamelos, Dios mío, cuídamelos que son mis hijos...!” (p. 101); con ella recalca la idea de una fuerza sobrenatural materna: con su bendición Agustina permite a sus hijos, los desheredados, continuar la difícil lucha a que los obliga su condición de obreros en una fábrica.

La madre está destinada a proteger a sus hijos con su poder sagrado, amándolos por igual; a mimar a la única hija (véase p. 99), a cuidar de la buena estructura familiar y a dedicarse a las labores domésticas en un espacio que es idílico porque ella gobierna en él (p. 104): cumplir, pues, con los roles convencionales. La virtud de la madre está en que encarna los valores más viejos, los más arraigados —los más verdaderos—, todos ellos, por coincidencia, relacionados con la religión: pedir la bendición a la madre es inveterada costumbre; rezar ella el rosario de vuelta a casa es, también, inveterada costumbre. El dibujo típico de la madre se remata con la condena por el pecado de la única hija, pero también ahí hay una fisura. Agustina no ha fallado en su papel de vigilante de la estructura familiar, de la honra de la familia y de la virtud de la hija, es la hija, como individuo, que no ha sabido proteger su virtud. Así se

¹⁶⁰ Conviene recordar que Santa comparte el lecho con su madre, que se acurruca en su seno para descansar, y que es entonces cuando sueña que “es buena la vida y que la dicha existe” (p. 102). La prolongación de la infancia es clara en este pasaje, como si Santa continuara viviendo al abrigo del útero de su madre.

¹⁶¹ Es interesante notar que no hay necesidad de describir físicamente a la madre, pues se trata de un personaje que encarna valores, ése es el sentido de su presencia en el texto. De Agustina sólo se sabe aquello que reafirma su carga moral positiva, de modo que cuando el tribunal doméstico, precedido por ella, resuelve echarla de la casa, se dice que Agustina estaba “más vieja y encorvada, muy hundidos los ojos y muy temblón el pulso” (p. 121). Adelante la describe con más detalle: “En hierática actitud, sobre las rodillas las manos, rígidos los brazos, el busto enhiesto, la cabeza hacia atrás, con lo que su guedeja de inmaculadas canas, suelta y en desorden encima de sus pobres hombros flacos, simulaban un resplandor de imagen imprecisa dentro de una nave a media luz” (p. 122).

explica que Agustina dude, en principio, “entre golpearla y maldecirla o curarla y perdonarla” (p. 121); que después le recuerde su pasado casto y limpio, le reproche su pecado y, a la postre, se resuelva a correrla; en este punto la madre, que hasta ahora parecía cumplir con un papel pactado con anticipación, adquiere una condición nueva, actúa como un personaje de carne y hueso. Aunque implacable en su veredicto,¹⁶² los rasgos de bondad tan acusados en su primer trazo le permiten perdonar a Santa en el lecho de muerte —por ser madre le pidió a Dios que la alcanzara y la protegiera, lo mismo que a sus otros hijos (véase p. 169)—, y la devuelven a su imagen ejemplar; una vez más en Gamboa, el tópico es trastocado, pero, al fin, vuelto a su forma original. Si en Rabasa la muerte de la madre es un modo de salvar al protagonista (hombre), en el caso de *Santa* es, aunque en apariencia una posibilidad de redención, en la práctica un castigo: la mujer no puede salvarse por obra de la muerte de otro, mucho menos de la madre; sólo podrá liberarse con la suya propia. La muerte de su madre, entonces, cae en su conciencia como una culpa más. La expulsión del templo va en ese sentido: “Era huérfana y era ramera, pesaba sobre ella una doble orfandad sin remedio” (p. 178). Se entiende ahora que sus afanes de regeneración no puedan llevarse a cabo todavía, si es que aspira a acompañar a su madre en el cementerio del pueblo. No es sino muerta, y sólo muerta, que Santa podrá volver al lado de ella: “Júrame que tú —dice a Hipólito— me enterrarás en el cementerio de mi pueblo, en Chimalistac, lo más vecina que se pueda de mi madre” (p. 351). El tipo que Gamboa construye con Agustina reúne, así, los rasgos obligados que lo legitiman.

El seductor goza de algunas líneas, unas cuantas páginas bastan para trazar a este personaje clásico, pero su acción determina el futuro de la protagonista (pp. 110-121). La actuación del alférez Marcelino Beltrán debe ser fugaz por definición; de otro modo, la relación complicaría el dibujo de una mujer, perdida y abandonada, que no encuentra más camino en el mundo que la prostitución.¹⁶³ Es un joven,

¹⁶² Durante el juicio doméstico Agustina se niega a maldecirla, porque aún la idolatra, pero no puede dejar de repudiarla. Aunque este pasaje se aderece de justificaciones morales de peso, lo cierto es que la reacción cruel de la madre sorprende por la descripción que se hizo de ella antes.

¹⁶³ En ese caso terminaría como la Rumba (personaje protagónico de *La Rumba*, de Ángel de Campo), que huye de su casa para vivir con el hombre que la seduce, y que termina matán-

como se espera de un buen seductor, apuesto, varonil y arrojado, sin conciencia, sin remordimientos. El narrador lo describe en estos términos: “Es un ignorante, un irresponsable, un macho común y corriente que se proporciona un placer de amores donde le cuesta menos y le sabe más [...] un engendrador inconsciente que no sabe reparar los desfloramientos de las doncellas campesinas que se le entregan” (p. 112). Sucede, y esto lo recalca el narrador una buena cantidad de veces (“las palabras [...] con las que es de ley que comiencen los amores”; “repetía muy quedo la monótona, la vieja y dulce canción”; “la mentira secular”; “acaeció lo que acaece siempre”; “el cobarde y eterno abandono”) lo de rigor: Santa empieza por oponerse, sigue por ilusionarse y acaba por ceder; Marcelino empieza por interesarse, sigue por seducir y acaba por aburrirse y abandonar. La historia de Santa es, pues, una historia repetida en la que intervienen los personajes obligados, convencionales, y uno de ellos, aunque toral, el seductor, es demasiado común para requerir de mayores trazos. No hay, pues, en este caso, necesidad de renovar el tópico.

La enfermedad como redención

Cuando traté el tema de las *Novelas mexicanas* de Rabasa establecí el paradigma realista de la enfermedad como enseñanza para el que lee y castigo para el que la sufre: siempre, al contrario de lo que sucede con el modernismo que ofrece una lectura más compleja de la enfermedad, en las novelas realistas se lee de un sólo modo, como un proceso expiatorio. En el caso de *Santa* este principio se cumple de forma cabal, aunque el desarrollo de la enfermedad de Santa sea gradual y en cada estadio tenga un significado diferente. Recordemos que la salud de Santa sufre tres recaídas importantes: la primera, cuando al subir un cubo de agua del pozo sufre un aborto del que se recupera veinte días después, tras fiebres intensas (p. 121); la segunda, una pulmonía muy severa que la ataca justo después de acudir al tribunal para declarar en relación con

dolo, en una escena de típica violencia alcohólica: el hombre que se queda termina por aburrirse, ha engañado y siente odio hacia su víctima. En ambos casos, el final siempre es funesto para la víctima.

el homicidio en el burdel (pp. 285-301) y la tercera, un cáncer de útero que en efecto la mata (pp. 304-358). En el primer caso, se trata de la simbolización del pecado, es la culpa que se paga con la salud, con la sangre perdida; la falta hecha evidencia. La segunda es el anuncio del castigo que se demora en llegar, la tercera es la fatalidad.

Importa subrayar que el discurso que narra la caída de Santa se construye desde el léxico de la enfermedad: “El cuerpo se nos cansa y se nos enferma” (p. 77); “parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa” (p. 126); “¿Que dónde finalizaría con semejante vida?... ¡Pues en el hospital y en el cementerio, puerto inevitable y postrero en el que ya por igual fondeamos justos y pecadores!” (p. 128); “una conformidad fisiológica de concluir en ella” (p. 141); “su perdición ya no tendría cura” (p. 245); “La curiosidad enfermiza de desafiar la muerte” (p. 246); “no intentaba la salud, continuaría mala” (p. 254); “hasta que se saciaran o también se lo enfermasen [el cuerpo], cual regularmente acaecería” (p. 255); “y el imprevisto desenlace de las enfermedades graves, que se apagan cuando matar debieran y matan cuando debieran apagarse” (p. 296); “por alcohólica, por enferma y por desgraciada engañó a Rubio” (p. 305); “el alcohol... suavizábale los dolores de su cuerpo enfermo” (p. 307), etcétera.

Dije antes, cuando traté el tópico lingüístico, que la muerte de Santa se anuncia en el texto una y otra vez y de diversas maneras. Cuando Santa ha engañado al *Jarameño* y viaja en coche camino a casa de Elvira, la tristeza y el arrepentimiento anuncian su enfermedad adversa:

Y la infinita tristeza, agorera de las enfermedades incurables, la que sin fundamento aparente predice la muerte cuando nadie aún alcanza a divisarla, acometió a Santa sólo un instante, mas un instante intensivo que la forzó a reconocerse con llagas hediondas en su interior, al estilo de esos frutos que invisiblemente se pudren y agusanan en el corazón, y con gusanos y podredumbre los compran, los muerden y los alaban, a reserva de arrojarlos a los basureros en cuanto el daño asoma, la muerte es su último amante (p. 249).

Más tarde Santa llega al burdel, después de salvar la vida del arranque del *Jarameño* y, aunque feliz, se sabe desahuciada. Viene después, como

era de esperarse, la pulmonía acompañada de fiebres intensas,¹⁶⁴ una vez más. La fortaleza de Santa se ha perdido pues la pulmonía anuncia su debilidad. Se dice que a sus compañeras, por su condición, les aterroriza caer enfermas, nadie se condolería de ellas por ser unas ramerías.¹⁶⁵ De esta enfermedad, que se anunciaba mortal, Santa obtiene una recuperación engañosa: “Era el renacimiento inefable a una existencia nueva, buena, insoñada” (p. 301), que se torna, al contrario de lo que por convención sucede con las recuperaciones literarias realistas representantes de un proceso de purga, en el infierno mismo.¹⁶⁶

La muerte seguía esperando a llevársela, la seducía con esta milagrosa recuperación. Una vez consumado el engaño a Rubio, a Santa le reaparecen los dolores alarmantes y raros (p. 305); el mal —explica el narrador—, le había venido con la pulmonía, y describe entonces, para cumplir con el canon naturalista, una suerte de breve caso clínico, nada científico, por cierto, que formalice la parábola: “Síntomas alarmantes y raros, unas hemorragias atroces, escoltadas de pesantez en el abdomen, dolorosa irradiación en los riñones y en los muslos, en el perineo y en las ingles” (p. 304),¹⁶⁷ aunque adelante insista con un discurso de naturaleza casi mágica: “Sólo había algo que caminara más de prisa que su despeñadura, su enfermedad, los dolores aquellos [...] ahora [...] preña-

¹⁶⁴ Cuando traté la enfermedad como expiación en las *Novelas mexicanas*, hice notar que la fiebre es un malestar muy literario porque el personaje no se descompone del todo y es posible idealizar sus efectos.

¹⁶⁵ El *Jarameño* rescata a Santa de caer, dos veces, en el hospital. En la primera consigue hacerla su compañera; en la segunda, se despide de ella para siempre. Notemos que esta ayuda anónima que Santa recibe del torero es, como señala Schlickers, similar al cuidado que Margarita Gautier recibe de Armand en *La dama de las camelias* (véase S. Schlickers, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2003 p. 276), modelo romántico de la prostituta de alma pura que, a pesar de Gamboa, aparece de muchas maneras en *Santa*.

¹⁶⁶ La cura de una enfermedad es siempre símbolo de regeneración, de limpieza. El tópico realista de la vuelta a la salud significa el retorno al Paraíso; en el caso de Santa, hay que insistir, esa recuperación es una falacia de la que ella no se percata, pues ha burlado dos veces a la muerte: lo poetiza todo gracias al “interno regocijo que nos inunda por haber escapado de la muerte [...] y tornando a la salud, hallaba simpática la calle, virtuoso el barrio, la ciudad grandiosa, incomparable la vida” (p. 297).

¹⁶⁷ Cuando el doctor aparece por fin en la escena, confirmará que se trata de una enfermedad característica que con sólo un examen es suficiente para diagnosticarla “por su nombre terrorífico y para pronosticar un desenlace próximo y funesto” (p. 345).

dos de fúnebres presagios” (p. 316). La historia ejemplar se verifica con la muerte de Santa; tras la detenida descripción de una muy dolorosa enfermedad, anunciada de mil maneras antes, el narrador logra, por fin, legitimarla con su reseña.

Para este momento, el narrador ya no se cuida de echar mano de recursos que le permitan idealizar la enfermedad. Lo que antes, enfermo, resultaba atractivo (ojeras y palideces), ahora se traduce en hinchazones y angulosidades. El mal la “trituraba” (p. 328) hasta el punto de alcanzar su grado máximo que le impide incluso caminar. Santa, que ha perdido la belleza con la enfermedad, tiene por fin una certeza, su falta se hace evidencia y verdad, y la prueba es cruel: si bien el dolor la purifica, porque le impide el contacto carnal con Hipólito, su espíritu sigue enfermo (véase p. 341). No hay, pues, oportunidad de cura para Santa, a pesar del ritual quirúrgico al que Hipólito la somete y que significa, como ella declara en su monólogo introductorio, el despedazamiento de su cuerpo, la negación del descanso y el alivio que esperaba para su muerte (véase p. 66). El interés por indagar en lo oculto se representaba en escenas “centradas en la invasión traumática del cuerpo, donde médicos de papel escarbaban en la interioridad de sus pacientes buscando el origen de un mal”.¹⁶⁸ Ciertamente enriquecería mucho a la novela considerar la escena del hospital y la intervención quirúrgica como un modo más, simbólico, de explicar el extravío moral de la protagonista; sin embargo, la operación tiene un único fin: extirpar el órgano dañado para que la paciente recupere la salud; ya he dicho que la enfermedad era característica y de diagnóstico incontestable. Con la intervención no se busca entonces una explicación a la enfermedad, ésta es, en su manifestación, la propia explicación. No obstante, conviene recordar que el cáncer es un padecimiento cuyo origen se desconoce y cuya cura está todavía por descubrirse, es un mal intratable, caprichoso, incomprendido, misterioso en fin, lo mismo que el desvío ético de la protagonista.¹⁶⁹

Sontag precisa, respecto al cáncer y en contraposición a la tuberculosis —que permite a la literatura hacer aparecer al moribundo más

¹⁶⁸ G. Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p. 66.

¹⁶⁹ Para un estudio del cáncer y sus metáforas, véase Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Punto de Lectura, 2003.

bello y espiritual—, que éste representa al enfermo incapaz de superación, humillado por el miedo y el dolor;¹⁷⁰ es, dice, inimaginable estezizar esta enfermedad. El cáncer “lejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo” (p. 32), y sabemos que Santa ha perdido su identidad como individuo desde la expulsión de la casa materna, y que fue su cuerpo, y no su corazón, el que entregó a la ciudad entera que caída la codiciaba: “Y pues pedíanle sólo el cuerpo, sólo el cuerpo les daría, hasta que se saciaran o también se lo enfermasen” (p. 255). Más allá, el cáncer aleja a la figura de Santa, la prostituta, del romanticismo con el que Gamboa la construyó;¹⁷¹ de nuevo, las contradicciones en el uso de los tópicos en la novela provocan confusión: ¿Es o no Santa una prostituta de alma pura?, ¿tiene o no libre albedrío?, ¿son las fuerzas ignotas del destino las que se ensañan con ella? La redención de Santa, por obra de la enfermedad y la muerte, parece consumada sólo en la cabeza de Hipólito (“El sufrimiento, el amor y la muerte habíanle purificado a Santa —conforme al criterio del ciego—” [p. 359]), pues el monólogo que abre la novela la desautoriza; sin embargo, las frases tópicas lapidarias que inundan el texto parecen legitimar esta limpieza de alma. El cáncer, como metáfora significativa en *Santa*, es, empero, irrefutable: se trata de una enfermedad mortal, amén de vergonzosa; Santa es víctima de ella, pero también responsable de su aparición y su cura.¹⁷² En esto la novela es clara y tajante, no hay duda. En algún momento se dice que “su mal persistía, inatajable, insidioso, progresando, como castigo venido de lo alto por culpas endurecidas y que mina un organismo sometiéndolo a padecimientos crueles y sin cura” (p. 317).

No es una coincidencia que los órganos femeninos sean el objeto de la intervención; a Santa se le practica una histerectomía (o extirpación del útero), que implica violencia contra su femineidad, identificada con lo sexual, y que resulta en la imposibilidad de reproducción con Hipólito, quien, al lado suyo, representan lo patológico, lo desviado, lo

¹⁷⁰ Véase *ibid.*, p. 30.

¹⁷¹ “El cáncer, al contrario de la tuberculosis es impropio de una personalidad romántica” (*ibid.*, p. 73).

¹⁷² “Según el modelo del mundo de los personajes y del narrador, el cáncer es una consecuencia de la prostitución” (S. Schlickers, *op. cit.*, p. 278).

diferente, lo que, por bien de la sociedad, no debe reproducirse. La dureza de la fábula permite interpretar el tópico de un modo ortodoxo, es un proceso expiatorio ejemplar para el transgresor y para el lector: “Después de la ejecución de la justicia poética por la que los personajes que desearon aquello que no debían son castigados con la enfermedad e incluso con la muerte, la única opción que le queda al lector es reconstruir, por oposición a las acciones de los personajes, el manual del ciudadano perfecto”.¹⁷³ Las supuestas fuerzas ignotas que empujaban a Santa a caer como una piedra cada vez más bajo, la derrota moral de su personalidad, su esterilidad en fin, tienen en la enfermedad su expresión más explícita: no puede tener cura, en la sociedad, el mal que provoca una mala hija, una doncella olvidadiza, una mujer que ha dejado de ser virgen. La semilla de la enfermedad está en Santa desde un principio, desde la herida “infamante” e “incurable” que el alférez le provoca, y que ella admite en un acto de “traición a sí misma”.¹⁷⁴ Se hace manifiesto, pues, que no hay otra ruta para Santa que apurar la muerte anticipada por su expulsión del Paraíso¹⁷⁵ (Santa ambiciona la muerte: “En ese misterioso punto invisible [donde acecha la muerte] yacía lo que Santa ambicionaba” [p. 254]), y este rasgo punitivo de la enfermedad mortal, como tópico, es profundamente romántico.

El amor ciego

La mayor parte de los críticos de la obra de Gamboa están de acuerdo en señalar que el motor de su escritura es el amor.¹⁷⁶ Esto es verdad. Los personajes que aman en *Santa* revelan, por obra del buen amor, sus virtudes:

¹⁷³ G. Nouzeilles, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁴ S. Sontag, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁵ “Como en otras novelas naturalistas latinoamericanas, los abortos espontáneos, la muerte de los infantes o la monstruosa descomposición causada por la enfermedad que cierra muchos de sus relatos familiares corroboran la justicia poética según la cual todo tipo de esterilidad remite a una primera cópula extraviada [...] las leyes biológicas [...] proscribían ciertas mezclas corporales” (G. Nouzeilles, *op. cit.*, p. 20).

¹⁷⁶ Navarro apunta, por ejemplo: “Es el amor en todas sus formas de sacrificio apasionado lo que sostiene el tinglado de la acción de todas las novelas; y por encima de cualquier otra filosofía social, el amor queda establecido desde la primera novela como ‘suprema ley’ [...] Por amor se destruyen y por amor se redimen todos los héroes de las novelas de Gamboa” (J. Navarro, *op. cit.*, p. 245).

la bondad de la madre de Santa que la perdona y bendice en el lecho de muerte; la de Hipólito que la rescata enferma y desfigurada; la del *Jarameño*, que acude a velar por su salud, a pesar del engaño inmerecido. Estos amores se oponen al mal amor, que revela lo peor de cada personaje: la maldad de Santa al deshonorar a su familia por su amor a Marcelino y al engañar al *Jarameño* con Ripoll; la de Rubio al despreciar por igual a Santa y a su mujer; la de Hipólito al aconsejar a Santa para verla caer cada vez más bajo. En estos casos siempre, hay que notar, se trata de amor erótico y, por ello, sus consecuencias son invariablemente funestas¹⁷⁷ —no en balde el padre Guerra aconsejará a Santa: “Enamórate del Ángel de tu guarda, único varón que no te dará un desengaño” (p. 99), cuando descubre que la niña se está convirtiendo en mujer—:¹⁷⁸ al amor que rebaja siempre, el sensual, el erótico, habrá que oponer ese otro que eleva a la esfera de lo sublime el ideal.¹⁷⁹ El tópico del amor ciego en *Santa* reafirma la idea de un mundo inmutable, inconvencible.

El amor que dirige *Santa* descansa en dos personajes representantes de figuras frecuentes en la literatura naturalista, dos seres despreciados por la sociedad y marginados en ella: el ciego y la prostituta, la bestia y la bella (que derivan en la atracción entre fealdad y belleza, tema éste, habitual). La naturaleza del amor entre ellos está anunciada en uno de los tantos presagios que dirigen el texto. Hipólito, confiado en la “profecía de la víspera” —enunciada por Santa— se confiesa: “Se amarían, era fatal, era infalible y era misericordioso” (p. 269); se trata, sin duda, de un amor redentor para los dos personajes, un amor romántico *al revés*. No representa el utópico enlace entre dos seres luminosos y puros al que el destino se opone de manera sistemática; sino la unión de la escoria de una sociedad corrompida, aplazada por ellos mismos, como un rasgo de pudor extraño en este tipo de seres.

Muchas son las veces que en la novela se habla de la ceguera en el amor, pero sólo una en el caso de Santa: “Echóse Santa en brazos de

¹⁷⁷ Un amor gobernado por la inconsciencia: “El amor erótico, en la visión del mundo asumida por Gamboa, es una auténtica norma imperativa de conducta para los seres humanos y a la que pocas veces puede gobernar la voluntad” (M. Prendes, *La novela naturalista...*, p. 141).

¹⁷⁸ “¡Es que Dios te bendice y te hace mujer!” (p. 107), confiará su madre a Santa líneas después.

¹⁷⁹ Véase H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 119.

Hipólito, *cegada* por la llama de aquel amor que, lejos de extinguirse, trazas llevaba de perdurar hasta la muerte de quien lo nutría o de quien lo inspiraba; quizá hasta después, más allá de la muerte y del olvido” (p. 336); y esto es sólo al final, cuando impedida para amarlo del único modo que sabía hacerlo, con su cuerpo, aprende a amar su espíritu. En el caso de Hipólito, en cambio, la idea de un amor ciego es constante —porque su fealdad es ostensible desde el principio—, pero sólo al final, cuando Santa ha perdido su belleza, es cuando el calificativo adquiere un valor moral: “Pues si tú, en medio de un desierto, mil veces más enferma y más pobre y más despreciada y más fea, ¡vaya, que asustaras a las fieras!, si tú un día me llamabas como me has llamado hoy [...] habría ido hasta ti, a bendecirte y adorarte como en este momento te adoro y te bendigo” (p. 337). Las frases-decreto, pues, inundan el léxico del amor en la novela; interesante resulta, en este sentido, el caso del amor de Rubio, del que se predice fácilmente el desenlace: “Sin excepción, no hay hombre, por enamorado que esté, que no sufra de instantes de repugnancia hacia el espíritu que venera y la carne que adora” (p. 303). El amor del *Jarameño*, por el contrario, salvaje y egoísta, demuestra ser profundo y verdadero en el gesto de generosidad del torero durante la enfermedad de Santa.

Hemos visto ya que el dibujo de Santa como personaje es ambiguo y complejo. El trazo de Hipólito lo es también y el del amor entre ambos no escapa a esta indefinición. Sabemos que es ciego de nacimiento, feo, pervertido, y que en su fuero interno se alegra de las sucesivas caídas de Santa porque en ellas adivina una mejor suerte para su amor: repudiada por todos, se acordará de él y lo querrá (véase p. 347). Recordemos que Hipólito, además, conoce la desgracia fatal de Santa porque es responsable de su caída;¹⁸⁰ desde un principio se convierte en su perverso mentor, en el director de la comedia que protagoniza Santa, hasta que se topa con el *Jarameño* y fracasa de momento (véase p. 135).¹⁸¹ No obstante, lo mismo que Santa, Hipólito es un ser degradado que alberga

¹⁸⁰ Esto lo ha señalado, entre otros, M. Prendes (*La novela naturalista...*, p. 93).

¹⁸¹ Se dice de esta cátedra perversa: “Enseñando al ignorante su crecido caudal de conocimientos turbios” (p. 129); “predicaba las peores atrocidades con una inverecundia mayúscula” (p. 135).

un alma pura, intocada —herencia del amor a su madre—,¹⁸² pero su desgracia, su deformidad (que él insiste en calificar de fortuita,¹⁸³ de desgracia) son metáforas que lo definen, que revelan, en principio, lo malo que hay en él y, al final, la bondad que cobija su espíritu.

Al contrario de lo que sucede con los personajes de las novelas que estudié antes, en el amor de Hipólito hay una pulsión erótica constante hacia Santa. Esa pulsión sólo disminuye ante la imposibilidad física del objeto amado para consentir en esos deseos. Santa despierta en él un amor que parece nacido de una visión clara de su espíritu (donde ella encarnaría a la mujer-frágil, incapaz de excitar esa clase de antojos), pero que en la novela se expresa más en la pasión sexual, en su apetito latente por ella (donde Santa desempeñaría el papel de mujer-fatal, imposibilitada para estimular otra clase de sentimientos). El amor aséptico de Hipólito,¹⁸⁴ sólo innegable al final, trasmuta a Santa en mujer-frágil, aunque esté alejada del paradigma físico que la define. La fealdad que ella sufre ahora niega su cuerpo pero reafirma su alma, y aunque para la ceguera de Hipólito esto no sea evidente, la deformidad de Santa obstaculiza la consumación y la idealización a un tiempo, y lo obliga a vislumbrar sólo su espíritu y amarla por él nada más. La ceguera en el amor de Hipólito no significa confusión o error en la percepción de su objeto de deseo, como sí sucede en el caso de Elena en *Los parientes ricos*. Su ceguera en el amor representa, entonces, incondicionalidad: “¡El que de veras ama, nunca se cansa de aguardar!” (p. 135).

La unión de ambos, condenada al fracaso por su condición, está imposibilitada para la reproducción por el bien del cuerpo social. Es

¹⁸² Hipólito narra su historia a Santa —que, por cierto, queda inconclusa—, pero en la que deja en claro que su madre se vio obligada a abandonarlo en la Escuela de Ciegos: “Ella estuvo forzada por sabe Dios qué, a abandonarme en la Escuela de Ciegos... ¡Ah!, ¿pero yo la perdoné, al hacer mi primera... y única comunión!” (p. 130); y que será una presencia constante en su vida: “En la memoria, mi madre” (p. 133). La madre también le hereda su devoción, que al final salva a los dos personajes: “La plegaria... que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar” (p. 362).

¹⁸³ Al respecto, explica Hipólito: “No todos los amores ni todas las criaturas nacen lo mismo... véame usted a mí... y verá que de puro feo espanto, y... mi palabra de honor que yo no tengo la culpa y que si llegan a tomar a tiempo mi parecer, habría salido un primor, o siquiera feo común y corriente, pero con ojos que vieran” (p. 194).

¹⁸⁴ Cuando Santa ingresa al hospital, Hipólito se hace pasar por su hermano para poder visitarla y asistir a la operación (p. 353).

verdad que la redención de Santa se cumple por medio del amor de Hipólito, pero también es verdad que esto sucede, justamente, porque Hipólito es el único hombre que no la posee; el contacto sexual entre ellos jamás se consuma, de manera que la negación del propio deseo, latente durante toda la obra, la abstención, en fin, marca el camino a una salvación que los implica a ambos.¹⁸⁵ Más allá, Hipólito representa la devoción ciega; Santa, la autohumillación: únicas vías hacia la virtud. Hipólito, como Tiresias, puede ver el destino de Santa y adivinar una tragedia (“Sé que usted quiere ya a otro, a *ése* de que hablábamos, y con él se irá..., ¡lo veo, lo veo con estos ojos que no ven nada!”, p. 195); en ese sentido es que su ceguera es un tópico: el ciego que puede ver más allá de la belleza física, con una sabiduría intemporal. Sin embargo Hipólito también adivina la belleza de Santa, de la que pide a Jenaro explicaciones detalladas y que disfruta en su imaginación cuando, en su presencia, Santa se desnuda. Este rasgo de Hipólito, sumado al cuadro negativo que de él se hace al inicio de la novela, lo convierten en un personaje incierto, y a su amor en un sentimiento poco convencional. De cualquier manera, el sacrificio final, la incondicionalidad de su amor, su ternura, sufrimiento, devoción cristiana y, por fin, fe en el perdón divino por el amor y el sufrimiento lo constriñen y lo topiquizan. Su amor, al final, sólo puede tener un sentido: el espiritual.

Así, Hipólito se explica el amor, gracias a su exacerbada sensibilidad, aunada a su experiencia del mundo, es decir, su verdad tiene un toque de crudeza que impide la idealización de sus sentimientos: “No hay más que cariño de mi parte, un cariño ciego, sobre que ciego soy yo, y de la de usted, lo comprendo como si ya usted me lo hubiera dicho, no hay más que repugnancia, extrañeza, y, si bien me va, una puntita de lástima, ¿verdad?” (p. 263). Y es cierto, Santa lo sabe ya sin decírselo ni a ella misma: a Hipólito no le entregará su cuerpo porque “de pura lástima podía quererlo” (p. 140); por ello, cuando en su primer proyecto de regeneración atraviesa por su mente la imagen de Hipólito, ella no acierta a explicarse la razón (véase p. 174). Más tarde, la idea de la

¹⁸⁵ “This divine clemency is directly bestowed upon her by Hipolito, who [...] suffers his own ordeal —namely, his desiring Santa and not being able to have her, or not willing to ‘possess’ her in the same way her clients and lovers did— so that she may be redeemed and saved” (J. Sedycias, *op. cit.*, p. 79).

negación de su cuerpo a Hipólito toma forma en el momento en que él, en su desesperación, busca obligarla. Santa, evidenciando un rastro de pudor que anuncia asimismo un vestigio de pureza, se afirma en aquella decisión ya vieja: “Quería dársele después de una interrupción en su degradado vivir, que medio la limpiara y medio la hiciera digna del amor del pianista” (p. 323). Sin embargo, el amor de Hipólito tiene un buen grado de idealización, que adelanta la metamorfosis que en efecto experimentará su amor; pues cree en la redención que éste implicará para ambos por el grado de sacrificio que le ha impuesto: “El amor hermostraría el cuerpo del hombre y limpiaría el cuerpo de la hembra, y ya redimidos, caminarían gozosos rumbo a la Sión de las almas, sin memoria de lo pasado, dejando la carne en las zarzas para las fieras” (p. 269). Su amor no es de este mundo, e Hipólito lo adivina muy pronto. Aquí, la sublimación del amor, con su grado de sacralización religiosa, agrega un ingrediente que modifica el tópico del amor ciego: que los amantes son seres despreciables en lo moral y, al final, ambos también, en lo físico. Pero el juego de antítesis es sin duda romántico y Gamboa opone al amor-sensual la deformidad de los amantes y la enfermedad, y al amor-ideal, el extravío ético de ambos en un escenario de absoluta corrupción: propone, pues, la imposibilidad. A falta de la sanción social de su unión, impensable en el caso de estos dos personajes por los juicios decretados en la novela, se invoca la única vía concebible: la divina.

Cada uno de los tópicos que he analizado desempeña un papel específico en los diversos niveles de la novela. El tópico lingüístico, como siempre, artífice del armazón del texto, trabaja a favor de la ética que lo dirige y que, por consecuencia, también rige al mundo; su función es educar desde un saber propio e infalible: el narrador se hace de este tópico para aparecer de modo constante, dirigiendo siempre la lectura y la interpretación porque sabe que el tema que ha elegido para su ejemplo didáctico es susceptible de desviaciones exegéticas. El tópico del campo contra la ciudad es absolutamente ortodoxo, redundante sin problema en la pugna permanente entre tradición e innovación donde la tradición —simbolizada en lo espacial de modos muy convencionales— representa la pureza, el bien común, el apego a las normas religiosas que subyacen al texto. Por su parte, los personajes típicos (la prostituta, la madre santa, el seductor) cumplen con funciones específicas otorgadas

a priori; desempeñan, pues, papeles conocidos, fijos, con algunos rasgos sorprendentemente contradictorios, sobre todo en el caso de Santa, que parecen enriquecerlos, darles profundidad psicológica e incluso un discurso interno, pero que no son suficientes para desviarlos del papel determinado por la fuerza, desconocida e implacable, que desencadenaron con sus actos. El tópico de la enfermedad como redención tiene un solo sentido: es metáfora indudable del castigo por la falta moral, la mujer caída sólo se redime por la enfermedad y la muerte. Por fin, el tópico del amor ciego que, romántico en todos sus aspectos, se inserta, sin embargo, en un escenario naturalista no sólo ambiguo, sino quizá inconsistente. No es raro entonces que las contradicciones aparezcan una y otra vez en la novela; únicamente los lugares comunes que funcionan como decretos reafirman la idea que se adivina directora, pero que parece desvanecerse con cada intento de innovación, ajeno en todo a ella. Me importa señalar que a partir de la lectura se generan, como era de esperarse, nuevos tópicos: que *Santa* es la *Naná* mexicana, que Hipólito era feo, pero bueno y Santa bella, pero mala, que Gamboa es el naturalista mexicano por derecho, etc., convengamos en que una novela forjada por el tópico está condenada a leerse desde el tópico. La mirada de Gamboa se sitúa, así, en un ideal: un lugar en el que no pasa nada que supere en interés a lo habitual y lo común, y es justo allí, donde sus habitantes permanecen “adormecidos por el sosiego de las noticias de importancia estrictamente local”, que se crea un ambiente propicio al tópico.¹⁸⁶ No cabe duda de que uno de los secretos del éxito de *Santa* como novela radica en el deseo de hacer perdurar los viejos tópicos, que renacen huecos, y perpetuarlos, aun después de la Revolución, por el horror al cambio.

¹⁸⁶ E. Tierno Galván, art. cit., p. 117.



CAPÍTULO 4. LUGARES COMUNES REALISTAS

EL TÓPICO LINGÜÍSTICO

El tópico lingüístico en la novela realista es elemento indispensable para la poética que la rige por ser útil en la consecución de tres de sus objetivos específicos: la verosimilitud, la sanción estética y la persuasión del lector hacia la idea específica que la origina y que transmite (ya sea estética, política, ética o religiosa). Éstas, a su vez, aluden a un par de nociones que han estado flotando en el espacio durante el análisis: el deseo de adhesión a una tradición de abolengo por una necesidad de independencia de la novela, como objeto estético; el reconocimiento, no propio sino externo, de sus valores artísticos y de los autores de esas obras, es decir, un afán por conseguir una mayoría de edad como escritores para otorgarla, también, a la literatura nacional en la que se inscriben.

La literatura nacional¹ necesitaba, para adquirir forma, de un modo de expresión propio a los intereses y las nociones que lo configuraban; en este asunto desempeñaron un papel importante las preceptivas que guiaron a estos escritores —por lo general, de modo subrepticio— y los llamados textos programáticos —ésos sí de manera explícita—, donde algunos de estos autores expresaron lo que entendían por literatura,

¹ La consolidación del Estado nacional dependía de la aplicación de un conjunto de reglas para convivir en sociedad, en el momento en el que ésta se enfrentaba a la tan temida modernidad. La literatura fue un excelente medio, más que ningún otro, para conseguir estos fines: “A pesar de las reservas morales, un sector de las elites confiaba en que los folletines (y las novelas) podían lograr mayores y más amplios efectos en el conjunto de la población alfabeta y urbana que otros discursos que se proponían aleccionar acerca de los modelos de sociabilidad y de la familia convenientes para flamantes naciones que cumplían o intentaban cumplir una rápida modernización y consolidación del Estado nacional” (Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 107-108).

como noción general, y por sus propias obras. En ambos casos, es necesario dilucidar qué tan cercana permanece su literatura de esos manuales y de los programas, de su modelo, propio o hecho propio, y qué tan lejos está la normativa, que regía a esa literatura, de una expresión individual.

Los textos que hablan de la literatura en forma de crítica o de historia literaria configuran el andamiaje necesario para garantizar la posibilidad de una literatura nacional, no olvidemos que “la literatura de un país es el resultado de la intelección que se ha hecho sobre ella”.² Esa idea obliga a recurrir a algunos rastros de recepción rescatados hasta ahora. Repasados ciertos juicios críticos que los contemporáneos de los autores que examino dedicaron a sus diferentes obras, concluyo que: 1) había una idea generalizada que negaba la existencia de novela en México y que afirmaba la incapacidad de los mexicanos para producir novela original, y 2) se esperaba, todavía, la aparición de la novela fundacional de la literatura nacional. La crítica en ese momento se dirigía siempre a advertir sobre los defectos más odiosos en nuestros novelistas: la imitación servil del estilo de los españoles (Benito Pérez Galdós y José María Pereda, los principales) y la falla en la copia de la realidad. Conviene recordar, por ejemplo, lo que Manuel Gutiérrez Nájera opinara respecto al estilo de Emilio Rabasa: “Desde hoy le digo que debe, primeramente, independerse [*sic*] de Pereda en el estilo, no porque este sea malo [...] sino que es inconveniente alquilar casa cuando se puede vivir en casa propia”.³ José López Portillo afirmó: “Los mexicanos, hasta aquí, hemos sido excelentes imitadores; pero inventores pobrísimo”;⁴ Ángel de Campo, por su parte, en un texto dedicado a *La Calandria*,

² Beatriz González Stephan, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2002, p. 199. González Stephan se refiere aquí a una idea planteada por Juan Thompson, discípulo de Esteban Echeverría, y expuesta en un artículo suyo publicado en 1834 en el que proponía que la conformación de la literatura nacional necesitaría de algo más que sólo un par de obras literarias, haría falta crítica, lectores, aparato escolar, mercado (véase *ibid.*, pp. 197-198).

³ Manuel Gutiérrez Nájera, “La bola de Sancho Polo”, *apud* F. Tola de Habich (ed.), *Crítica de la literatura mexicana (1836-1895)*, México, Ediciones Coyoacán, 2000, p. 131. Originalmente en *El Partido Liberal*, 31 de julio de 1887.

⁴ José López Portillo, “Prólogo del autor” a J. López Portillo, *La parcela*, edición de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993, p. 5.

de Rafael Delgado, opinó que la obra gozaba de una característica que la hacía respetable: “Aunque ardiente admirador de los españoles, no ha necesitado, para lograr un buen éxito, hacer serviles copias de los Galdós y Pereda de la Península”.⁵ Tanto Francisco Pimentel como Ignacio Manuel Altamirano eran, en este asunto, de una misma opinión, si bien discrepaban en el modo de resolverlo. Pimentel proponía, desde un punto de vista calificado por José Luis Martínez como académico y tradicional, que “al escritor mexicano no le es vedado pertenecer a alguna escuela literaria, pero sin imitar servilmente a ningún autor determinado”.⁶ Altamirano, por su parte, creía en una independencia lingüística absoluta: “Las lenguas castizas son estatuas modeladas en diferentes barro: ¿por qué no ha de formarse una en cada nación de la América Latina?”.⁷ La idea de una expresión única es cualidad estética indispensable para este momento, y ésta sólo era posible si se observaba una normativa sancionada por los modelos literarios consagrados en el uso de la lengua en la literatura. Lo que se esperaba de un buen escritor era un manejo correcto de la lengua, sí, pero dotado de una identidad propia que le diera carácter y lo distinguiera. Privó, pues, en su normativa, un buscado justo medio entre la inventiva y la regla. Para De Campo, por ejemplo, “la verba de sus personajes [se refiere en este caso a Delgado] es admirable por su exactitud y su naturalidad”, esta

⁵ Ángel de Campo, “*La Calandria*”, en F. Tola de Habich, *op. cit.*, p. 162. Originalmente en *El Partido Liberal*, 4 de octubre de 1890.

⁶ Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, 1892, *apud* J. L. Martínez, *La expresión nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 60. Martínez cita este breve fragmento del libro de Pimentel para ilustrar las ideas del crítico al tratar el tema de la polémica generada en el Liceo Hidalgo relativa a la literatura nacional, polémica establecida entre Francisco Pimentel e Ignacio Manuel Altamirano. A su juicio, el espíritu de libertad e independencia lingüística representado por Altamirano encontró un freno en la actitud académica y tradicionalista encarnada por Pimentel (véase *ibid.*, pp. 59-61), pero, hay que decirlo, ambas actitudes convivieron a un tiempo debido a que la primera era en absoluto impráctica y la segunda demasiado rígida: actuando como complementos, ambas adquirirían un carácter menos utópico.

⁷ Ignacio Manuel Altamirano, “Prólogo a *Pasionarias* de Manuel M. Flores”, en *Obras completas*, vol. 13: *Escritos de literatura y arte*, edición de José Luis Martínez, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, t. 2, p. 211, *apud* Beatriz Garza Cuarón, “Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 38, 1990, p. 272.

cualidad, relacionada de modo automático con la calificación de “novela netamente nacional”,⁸ establece el paradigma lingüístico que imitar.

Toda literatura encarna, de forma consciente o no, una evolución o un retroceso. La novela realista publicada hacia el fin del siglo XIX se hallaba en plena transformación; los rasgos naturalistas permeaban los textos más reacios y la estética modernista empezaba a llamar la atención sobre sí misma en su narcisismo verbal, dándole la espalda a la retórica realista con la que convivía. El narrador realista, en tanto, seguía obsesionado con el sentido, pues la forma, aunque variable, normalizada, debía conducir a un fondo claro y definido. Desde este punto de vista, es posible calificar los textos realistas analizados como obras autoritarias en la medida en que podemos identificarlas con las llamadas novelas de tesis.⁹ Me detengo un poco en esta idea porque de ella partiré para describir el perfil de la frase hecha en el realismo decimonónico. Susan Rubin Suleiman, teórica de la literatura ejemplar y la novela de tesis, define este tipo de texto como “un roman (au sense traditionnel, c’est-à-dire fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur comme porteur d’un enseignement tendant à démontrer la validité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse”.¹⁰ Señala, además —y esto es uno de los principios destacados por ella que me ha sido de enorme utilidad para el análisis lingüístico—, que las novelas de tesis tienen una vocación retórica en el sentido que el género retórico ostenta, originalmente, de persuasión;¹¹ es decir, que la interpretación del texto por parte del lector debe ser

⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹ Germán Gullón sostiene que en este tipo de novelas la autoconciencia literaria atañe menos al texto que al mensaje remitido: “La obra busca de entrada, un sentido único, un cierre total a lo escrito, por tanto presenta ciertas peculiaridades literarias, las de la novela de tesis (ideológica)” (G. Gullón, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1990, p. 50).

¹⁰ Susan R. Suleiman, “Pour une poétique du roman à thèse. L’exemple de Nizan”, *Critique*, núm. 30, 1974, pp. 997-998. La teoría de la novela de tesis la desarrolló con mayor extensión y profundidad en su libro de 1983, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, París, PUF.

¹¹ Al respecto dice, de manera específica: “La communication d’un message tendant à démontrer la validité de quelque chose n’est rien d’autre qu’une entreprise de *persuasion*. Le lecteur d’un roman à thèse occupe donc, par rapport à celui qui écrit, une position analogue à celle du public vis-à-vis d’un orateur, d’un professeur (la transmission d’un savoir étant aussi, à sa manière, une entreprise de persuasion) ou d’un prédicateur” (*ibid.*, p. 998).

unívoca. Así, la relación que un lector sostiene con el escritor de novelas de tesis se corresponde con aquella que se establece entre el orador y su público, del mismo modo, la novela de tesis lo hace con una figura añeja de la *inventio* retórica: el *exemplum*.¹² Ambos, el *exemplum* y la novela de tesis, comparten una “motivación” similar: esperan del lector una interpretación correcta que en algún momento lo obligue a modificar su conducta (construyen un “modèle à imiter”);¹³ para ninguno de los dos cabe un lector rebelde o apático,¹⁴ y la diversidad de recursos de los que sus autores echan mano están dirigidos todos a una misma intención: la imposibilidad de ambigüedad. Para alcanzar ese objetivo ha trabajado el tópico lingüístico, ésa ha sido, de manera primordial, su función: la redundancia para el sentido lisible del texto.¹⁵ La redundancia es, para Suleiman, la característica toral de la novela de tesis; sin ella, el texto literario, polisémico por naturaleza, sería recibido de manera “errónea”, o, por lo menos, no del modo en que el autor trabaja para hacerlo. La figura del lector en este punto es primordial, pues la novela le impone un papel que depende, ciertamente, de su voluntad: le pide actuar como si no estuviera al tanto de los recursos de manipulación del autor sobre el lector.¹⁶ La forma en el relato realista estaba, pues, predeterminada, cerrada.¹⁷

¹² Véase *ibid.*, pp. 998-999.

¹³ Véase S. R. Suleiman, “Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse”, *Poétique*, núm. 32, 1977, pp. 469-470.

¹⁴ Véase Marcos Urra, “La narración ejemplar”, *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 8, 1982, p. 63.

¹⁵ Es decir, unívoco, del texto: “Les redondances d’un système de communication réduisent la quantité d’informations transmises, mais augmentent la probabilité d’une ‘bonne’ réception du message” (S. R. Suleiman, art. cit., p. 487).

¹⁶ Suleiman explica que aquel lector que Boris Tomashevsky calificó de *naïve*, para designar el papel ideal que el lector debería desempeñar en el acto de la lectura, es de hecho un lector sofisticado, experimentado, “who is aware of the devices, but who, for the duration of his reading, ‘acts as if’ he were not aware of them. This complex attitude —analogous to Coleridge’s ‘willing suspension of disbelief’— is what distinguishes Tomashevsky’s ‘naïve’ reader from his genuinely naïve counterpart, who is not aware of the devices at all and responds to the illusions of the text with real —and potentially comic— innocence” (S. R. Suleiman, “Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *Roman à Thèse*”, *Neophilologus*, núm. 60, 1976, p. 169).

¹⁷ Así califica Gullón las palabras realistas frente a las modernistas: “Los autores [Valle-Inclán, Azorín, Unamuno y Pío Baroja] supieron utilizar, como nadie antes en la ficción española,

A propósito de la conciencia escritural del realismo, Clarín llegó a elogiar a aquellos autores (Galdós y Balzac) que hacían olvidar al lector “que hay una cosa especial que se llama estilo”.¹⁸ No negaba el trabajo detrás del texto, sino su obligatoria invisibilidad. La tesis de John S. Brushwood relativa a una “especial elegancia” visible en la narrativa mexicana del porfiriato parece contradecir este principio, pero en realidad lo respalda. Brushwood opina, en algún punto, y refiriéndose a López Portillo, que la conciencia en la escritura puede arruinar el resultado: “No cabe duda de que el autor la escribió con la intención de crear una obra de arte [...] Tanta atención a la estructura, al equilibrio de los elementos del libro, al mantenimiento de un estilo literario, destruyeron la espontaneidad del autor”.¹⁹ Otro tanto, recordemos, se dijo del estilo de Gamboa, a quien se le acusó de académico y retórico. Rescato estos juicios —corrección en la lengua y creatividad— y los conecto con el uso del tópico lingüístico, porque en algún punto pueden parecer contrarios, incapaces de cohabitar en un mismo espacio, y no es así. Veamos.

El afán de verosimilitud que subyace a la novela realista pesa de tal modo en su retórica que el reconocimiento, y, por tanto, el deseo por atraer al lector y persuadirlo los obliga a coexistir.²⁰ Stephen Gilman opinaba, respecto a la obra de Pérez Galdós, que el tópico había enri-

la palabra para sugerir, diciendo con palabras aladas, que buscan la belleza, y se ahorran las palabras cerradas, con argumentos incontrovertibles” (G. Gullón, “El jardín interior de la burguesía española”, en Francisco José Martín, *Las novelas de 1902. “Sonata de otoño”, “Camino de perfección”, “Amor y pedagogía”, “La voluntad”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 53). Es iluminador el modo en el que Gullón determina el realismo decimonónico: un texto que refleja la realidad, frente a otro, el del siglo xx, en el que la realidad representada se mira a sí misma (*ibid.*, p. 41).

¹⁸ “El estilo en la novela” citado por J. W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan Lissourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 48.

¹⁹ J. S. Brushwood, *México en su novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 262. Por esta razón, Brushwood no la considera tan buena como *Nieves o Fuertes y débiles*.

²⁰ Sobre la idea pergeñada por Suleiman, G. Gullón abunda: “El realismo supone, en última instancia, una manera de atraer al lector al texto, y atraparle entre sus páginas, y mediante la reiteración, convertirle a su credo” (*op. cit.*, p. 66). En el caso de las novelas que estudio, la reiteración no se verifica tanto en la repetición de las ideas o el recuento de los acontecimientos, sino en los diversos recursos, espaciales, lingüísticos, que recalcan, en el lector, la tesis central que rige el texto.

quecido su estilo contribuyendo a la “compleja orquestación de estilos orales” de su obra, y que Galdós los usó para invocar “los múltiples ambientes orales que funcionan en la novela, del mismo modo y con la misma finalidad con que funcionan en el *Quijote* los libros de caballerías”;²¹ a su juicio, se trataba, pues, de un enfrentamiento entre la sociedad y el yo por medio del habla. Ahora bien, si el lenguaje oral para el tópico lingüístico es esencial, aunque goce de un protagonismo indudable, el tópico aparece con mayor fuerza en la voz del narrador. Añado, además, que el tópico en el habla es determinista y que esta cualidad suya simplifica la comunicación; en el caso de una novela “ejemplar”, característica que los textos cumplen, esto es primordial.²²

Para establecer una conexión entre el tópico lingüístico, la poética realista, el afán por una sanción estética, la búsqueda de una expresión propia que contribuya a la construcción de una identidad nacional por medio de la expresión literaria y la ausencia de ambigüedad en la interpretación (en pocas palabras, la persuasión), la mejor manera de hacerlo es recurriendo a una idea propuesta por Ramón Pérez Parejo relativa a la correspondencia que puede establecerse entre los modelos de mundo y el tópico literario.²³ Pérez Parejo sostiene que la insistencia en el uso de

²¹ S. Gilman, “La palabra hablada y *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 15, 1961, pp. 545-546, nota.

²² Para Gilman, los escritores naturalistas “transcriben los diálogos y los tópicos orales como parte de un conjunto escrito: no los utilizan en forma creadora. El personaje típico de los naturalistas se caracteriza por una predeterminada falta de conciencia, que necesariamente limita su capacidad para el lenguaje significativo” (art. cit., p. 558). La única excepción que encuentro en los textos que me ocupan son las *Novelas mexicanas* de Rabasa, cuyo protagonista abomina del lenguaje tópico y sufre un proceso de expiación, justamente, por medio del lenguaje significativo.

²³ R. Pérez Parejo, “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder”, *Revista de Literatura*, núm. 66, 2004, pp. 49-76. En este trabajo, Pérez Parejo explica con detalle y, sorprendentemente, con gran claridad, el concepto de *modelos de mundo* propuesto por la Escuela de Tartu-Moscú en los años sesenta (cuyos padres son Iuri M. Lotman y B. Uspenski, y, más tarde, Cesare Segre; para mayor referencia y una descripción detallada de esta noción, consúltese el trabajo citado, pp. 49-62). No me toca en este trabajo desarrollar el concepto de modelos de mundo, pero dado que echaré mano de algunas ideas de Pérez Parejo para explicar el mecanismo que hallo en el tópico lingüístico, diré, por lo pronto, que “por *modelos de mundo* se entiende la percepción cultural que el sujeto tiene del mundo al que pertenece, un nuevo mundo resultante que, al haber pasado ya por el filtro de la cultura, difiere del mundo real ya que la cultura proporciona inconscientemente unas estructuras de percepción que deforman el objeto” (*ibid.*, p. 50). Este asunto de los modelos de

tópicos literarios (y no se refiere aquí a los del habla en exclusiva) “denota que los autores seleccionan imaginarios culturales, no reales, y su significado se ubica dentro de ese mundo y sancionado por una tradición literaria. Los autores, al hacer uso de los tópicos, no se están refiriendo al mundo real sino a la propia literatura”.²⁴ Se trata, entonces, a pesar de lo que muchos podrían pensar, de un artificio naturalmente literario, se diría casi metaliterario. Con su uso se hace referencia, indirecta, a un conjunto de reglas estéticas (preceptiva), a una tradición canónica (la gran literatura de donde se alimentan), a una realidad estereotipada específica (un modelo de mundo para imitar o rechazar), y ahí es donde la complejidad del tópico lingüístico empieza a cobrar forma, en el poder creador del autor, sobre todo en lo que toca a la poética realista que implica un afán mimético complejo: la verosimilitud de la que hablo ahora. No olvidemos que el poder creativo reside justo en la posibilidad de selección de un tópico literario determinado del habla, es decir, en el uso de frases hechas, refranes o proverbios:

La intención final del poder es conservar su mundo, sus privilegios y su patrimonio y, curiosamente, para conseguirlo o salvaguardarlo, no crea un mundo literario idéntico al suyo sino sutilmente distorsionado, de manera que la ficción oculte la ideología pero ésta habite subyacente entre líneas

mundo se relaciona, sin duda, con la idea ya expuesta antes, en este trabajo, del problema del realismo en la literatura, que John W. Kronik resume de la siguiente manera: “Podemos decir, en efecto, que el texto literario, la ficción, adquiere su identidad precisamente por su condición de *diferencia* de la realidad”, y en ese sentido, el realismo se convierte, otra vez con Kronik, en modelo del género y en antinovela (J. W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan Lissourgues [ed.], *op. cit.*, pp. 52 y 53). El problema reside, pues, en la noción de mimesis, estudiada de manera exhaustiva por Erich Auerbach y sobre la que Francisco Caudet va más allá al calificarla, en el entorno de la novela realista española, de falacia (sobre todo en el caso de Galdós), cuya pretensión es “imponer, so pretexto de representar la realidad no como era sino tal como debería ser, un tropo voluntarista que, en última instancia, aspiraba a la transposición literaria, *more* redencionista, de una mimesis inexistente, carente de referentes reales y/o históricos” (F. Caudet, *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Eds. de la Torre, 2002, p. 76); lo cual reafirma la idea propuesta por Pérez Parejo al referirse al concepto de modelos de mundo.

²⁴ R. Pérez Parejo, *op. cit.*, p. 61. Pérez Parejo habla, sobre todo, de la literatura medieval, porque hace alusión al estudio de Curtius sobre la *Literatura europea y la Edad Media latina* que he citado de manera abundante.

mostrando y ocultando los hábitos sociales que le son gratos, la estructura social que le beneficia y los valores que son los valores de su clase.²⁵

Matizo esta afirmación, que desde luego suscribo, definiendo sobre todo aquella idea que sostiene que nuestros autores establecieron más una polémica al nivel de los individuos que de las instituciones, por ejemplo²⁶ (aunque sin conseguir dotarlos, paradójicamente, de vida propia, de un discurso interno profundo), pero no deja de ser verdad. En México, la idea de que los individuos eran responsables del cambio social, y de su degradación también, y no las instituciones, fue no sólo común, sino comprensible, dada la compleja situación del país. La política que regía la convivencia social posibilitaba la escritura porque disciplinaba las fuerzas que durante casi todo el siglo mantuvieron al país en zozobra, pero también sostenía a un régimen por demás desigual en todos los niveles —el económico, por supuesto, como el más significativo—. En otras palabras, el sistema que ofrecía la paz lo hacía a cambio de desigualdad; el que obligaba al orden a todos otorgaba la posibilidad de progreso sólo a algunos.²⁷ Ya Brushwood sostenía,

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁶ Para Gullón, Pérez Galdós, al contrario, “rearregló la casa de la ficción, capacitándola para admitir los conflictos íntimos, las respuestas individuales a los conflictos planteados en la vida social y en la existencia particular. Acabará por abandonar la ideología, entendida en el sentido restrictivo, un sistema de creencias inamovibles, para dotarle de una flexibilidad emanada del fluir histórico, que tiene en cuenta los efectos producidos por el mundo, la historia, en el individuo” (G. Gullón, *op. cit.*, p. 53). Se refiere aquí a las dos posiciones filosóficas desde donde se interpretaba el mundo y que enfrentaron los escritores del periodo; había quienes “apoyaban sus argumentos en un sistema de valores fijo, inmutable, de acuerdo con el cual se regulaba la sociedad, frente por frente a los pensadores que a la hora de elaborar su cosmovisión inyectaron la capacidad de la persona para conformar la propia e individual actitud ante el mundo. Con todo, predominó la mezcla de posturas y no su enfrentamiento, los mejores pensadores [...] mudaban de posición en un perpetuo vaivén dialéctico” (*ibid.*, p. 52).

²⁷ Una idea relativa al poder disciplinador del Estado —presente durante todo el porfirianato—, y la posibilidad de su existencia también en la literatura del siglo XIX ha sido desarrollada por varios críticos a partir de una tesis de Michel Foucault (*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, traducción de A. Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2005; originalmente de 1975). Entre ellos, acudo a Mario Rodríguez Fernández quien lo explica de manera clara: “En el origen de la novela neoclásica, romántica o realista hispanoamericana hay más que una ‘estrecha relación’ con las estructuras político sociales, ya que no se trata de una simple vinculación, sino que el dispositivo ficticio o imaginario llamado novela *es un elemento más* del poder disciplinario —‘estatal absolutista’— destinado a formar cuerpos útiles, dóciles y productivos. Sostenemos,

respecto a esta actitud de nuestros escritores realistas, que “en México, los constantes disturbios sociales habían sido uno de los obstáculos más serios para la producción literaria. Así, pues, no es difícil comprender que los escritores tuvieran que vencer una tremenda repugnancia antes de decidirse a alterar la tranquilidad social, tan a duras penas conseguida”.²⁸

Otro elemento derivado de esta idea puede fundamentar nuestra tesis: la tipificación de los personajes dada la cercanía al cuadro de costumbres —por la urgencia de una literatura nacional con rasgos propios, la inambigüedad de la interpretación, y, además, una marcada huella romántica en nuestra literatura— impide el desarrollo de un discurso interno, un habla propia; la construcción de estos caracteres particulares obliga a la topiquización no sólo del lenguaje, como hemos visto, sino de la mayor parte de los recursos literarios de la narrativa realista con los que se relaciona.

Es verdad que el tópico lingüístico es sólo uno y se traduce en el lugar común, en la frase hecha. El habla depende de los personajes y su determinación viene de su léxico. En los casos estudiados, los autores echaron mano del recurso lingüístico, no sólo del tópico, repito, y todos ellos los detallé en su momento. Pero algunos de estos recursos lingüísticos, no tópicos en esencia (como los galicismos, disparates y dialectalismos, por ejemplo), se convirtieron en recursos tópicos. Conviene explicar este proceso. Si estamos de acuerdo en que, en la poética realista que he delineado a partir del análisis de mi *corpus*, los personajes constituyen un tipo específico del que se espera un modo de expresión estereotipado, es posible, entonces, identificar esos diferentes recursos lingüísticos realistas como tópicos.²⁹ En la medida en que los personajes se alejan de su

en consecuencia, que a los recintos cerrados, analizados por Foucault en *Vigilar y castigar*, como la cárcel, la escuela, el manicomio, lugares de *normalización* de los sujetos, debe añadirse otro lugar cerrado, aunque imaginario: la novela burguesa” (M. Rodríguez Fernández, “Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”, *Atenea*, núm. 490, 2004, p. 12). La idea, sobre todo tratándose de novelas escritas durante el porfiriato, nos será útil para explicar la función de algunos de los tópicos realistas que trataremos en este capítulo.

²⁸ J. S. Brushwood, “La novela mexicana frente al porfirismo”, en J. S. Brushwood, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 15.

²⁹ Consúltese, para este tema, el trabajo de Rafael Rodríguez Marín, “El lenguaje como elemento caracterizador en la novela de la Restauración”, en Yvan Lissourgues (ed.), *op. cit.*, pp. 98-117.

potencial individualidad y adoptan una forma tipificada, su lenguaje se “topiquiza”;³⁰ lo cual significa que en la medida en que un conjunto de ideas inamovibles lo rige (creencias, ideología restrictiva, como la califica G. Gullón), su caracterización pierde flexibilidad, pero, paradójicamente, aumenta en verosimilitud. Uno de los rasgos distintivos del realismo es traer a escena personajes corrientes de la vida cotidiana: no se trata más, como refiere Joaquín Gimeno Casalduero, de héroes románticos excepcionales, admirables, sino de héroes semejantes al público lector y a los otros personajes de la novela. El modo de expresión de estos seres será, pues, reflejo de esa voluntad caracterizadora.³¹

El tópico lingüístico se verifica de manera diversa en cada uno de los autores que estudié, pero en el caso de las novelas publicadas antes de 1900, la visión que de él se ofrece implica una crítica al lenguaje no significativo que no veo en el grupo posterior. Este topos siempre supone un modo de relación que se establecerá entre el narrador y los personajes con las situaciones relatadas (recordemos las marcas tipográficas, por ejemplo, para resaltar cierto tipo de léxico). Las generalizaciones que he hecho con respecto a las ideas de verosimilitud, poder creador, normativa y moral a partir de las novelas analizadas, empero, aplican; la diferencia en el uso del lugar común distingue a nuestros autores con respecto a la posición desde donde miran y cómo lo miran; el fondo, es decir, la función, por muchas razones parece la misma: comunicar una tesis irrefutable, un modelo de mundo, una lección.³²

En el caso de Emilio Rabasa, el tópico lingüístico es objeto de crítica, la mirada se localiza desde fuera, nos muestra siempre lo mal que se expresan los detentores del poder: dirigentes políticos, periodistas. El

³⁰ Esto lo trataré en un apartado posterior cuando me dedique a analizar a los personajes típicos.

³¹ Véase Joaquín Gimeno Casalduero, “La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo”, *Anales Galdosianos*, núm. 7, 1972, pp. 19-25. Tengo que advertir que, en el caso de las novelas analizadas en nuestro estudio, el proceso propuesto por Gimeno Casalduero se invierte en la medida en que los personajes, aunque corrientes, siguen configurándose desde la tipificación.

³² Que sin embargo, como afirma Graciela Villanueva, es una tesis que no puede generalizarse nunca porque eso implicaría “reducir la complejidad de la realidad de los textos y de la opinión común” (G. Villanueva, “La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, núm. 1, 2000, p. 1, nota, disponible en <http://alhim.revues.org> [consultado el 9 de marzo de 2007]).

poder y la ciudad están corrompidos —el lenguaje es espejo de esa corrupción— y son objeto de mofa; en su caso, por ejemplo, el narrador consigue distanciarse de lo que mira y lograr una sensación de objetividad que, en otros casos, como en el de Gamboa, no se cumple, aunque parezca desplegar un abanico más variado de léxicos particulares. Dije, al referirme a Rabasa, que el elemento paródico de su discurso revelaba en él una conciencia crítica con respecto al lenguaje tópico, muy cercana a Galdós. Rabasa y López Portillo son, entre los autores estudiados, los únicos que despliegan este recurso, de modo que, en lugar de sostenerse en su vacuidad, la reconocen y la rechazan como elemento contaminante del lenguaje. Todavía más: el desenlace propuesto por Rabasa reivindica el lenguaje significativo por encima del tópico, justo en la figura de la literatura. En su caso, la crítica al lugar común es un recurso metaliterario porque el viaje de aprendizaje del protagonista también implica el ámbito lingüístico; por lo tanto, la vuelta al origen, después de la aventura, lo obliga a reconocer el valor creativo y expiatorio del lenguaje literario.

En lo que toca a José López Portillo, el modelo de mundo utópico compromete al narrador a hacer uso del tópico lingüístico para caracterizar, de modo estático, a los personajes pastoriles; no hay en ese estilo un afán de crítica ni de distancia, esto se explica por un obligado toque de pintoresquismo retórico. El tópico lingüístico en López Portillo, como dije antes, es el fundamento de la verosimilitud de su relato; mediante el lenguaje provoca dos reacciones, contrarias, con un mismo vigor: la de un rechazo al habla extranjerizante y la de una determinación de un modo de expresión nacional que se traduce, al final, en la propuesta de un estilo literario nacional. En el caso de López Portillo, el contrato con el lector —que debe establecerse sin lugar a duda— implica la aceptación en un mismo nivel de la verosimilitud de la representación de la realidad, que el lector ha admitido sin más desde un principio, y la verdad irrefutable de las opiniones del narrador omnisciente, confundidas, ambas, en un mismo discurso —y ubicadas, también, en un mismo nivel—.³³ De este

³³ Aquí aplica la figura del lector *naïve* propuesto por Tomashevsky, y retomado por Suleiman; véase *supra*. Respecto a esta idea de la interpretación manipulada, Suleiman explica el fenómeno: “The manipulation of the text consist in making me accept as *récit* (authoritative narration) a series of utterances that are in fact chiefly narrator’s *discours* (subjective interpretation)

modo, López Portillo echa mano del tópico para reiterar la idea de mundo que quiere imponer a sus lectores; las diversas oposiciones, maniqueas, que sustentan el relato, permiten la no ambigüedad. En la voz que expresa estas reiteraciones hay un rastro de evidencia incuestionable, razón por la que se asume como figura autoritaria, pero también hay conciencia de la vacuidad del tópico lingüístico ya que sólo se le utiliza como recurso cosmético, no significativo.

Por su parte, Federico Gamboa, cuya obra se publica después de 1900, tiene una idea diferente del empleo del tópico y despliega varios y distintos usos de él: caracterización de personajes tipo, acercamiento al lector con un habla reconocible, no académica; certificado de autenticidad de la realidad descrita, y, al fin, determinismo. Aquí está la diferencia toral entre los dos grupos literarios que conforman mi *corpus*: la fatalidad anunciada por los tópicos que utilizan Rafael Delgado y Gamboa no tienen parangón con las novelas de Rabasa y López Portillo. La forma del recurso es diversa, la función, en un sentido particular, también, pero en general todos comparten una misma intención: la reiteración en favor de un sentido virtualmente único.

De acuerdo con la retórica de la novela de tesis, el texto del relato es el discurso principal, el del narrador, que expresa la idea central de la obra y puede, también, aparecer en boca del protagonista; el intertexto es, entonces, su oponente ideológico, éste aparece, en teoría, en boca del antagonista. Pues bien, el tópico lingüístico en la novela de Gamboa es, de modo paradójico, el texto; el intertexto es la expresión de la voluntad individual de los personajes (sobre todo, o quizá más correcto, únicamente de Santa); en este caso, como se ve, el movimiento se da en sentido inverso al corriente. La sabiduría que sostiene las frases hechas y los lugares comunes que determinan el futuro de la protagonista, así como los juicios subjetivos del narrador omnisciente (y de algunos personajes que lo secundan) es la misma: una, la de origen *popular*, la adquiere del valor que le otorga la tradición; la otra, la de la voz omnisciente, la toma por contaminación con la estructura de las primeras, y

and evaluation attributable to the 'omniscient' narrator, and behind him to what Booth calls the 'implied author' —the author as represented in the text—” (S. R. Suleiman, “Ideological dissent from works of fiction...”, p. 168).

por la autoridad de la fuente que la origina. No hay, entre ninguno de estos dos discursos, divergencia en el sentido, sólo en la forma, aunque dichos por boca de cualquiera, presagios, proverbios, refranes e ideas propias del narrador (estas últimas expresadas desde una misma estructura lingüística tradicional que consigue confundir unas y otras) son siempre deterministas e infalibles.

El tópico lingüístico en Gamboa niega, pues, la individualidad: si bien sus personajes parecen asumirse como un yo frente a una historia, son siempre antagonistas de una historia alterna, correcta, no explícita, de la que huyen.³⁴ La lengua que los caracteriza, y con la que se expresan, y la que los relata, insiste, por medio del tópico, en determinar sus actos en el mismo grado que lo hacen sus acciones, al punto de anular su voluntad creativa, sobre todo en lo que toca al lenguaje significativo, que Rabasa, en cambio, sí defiende. El modelo de mundo que propone Gamboa está descrito y condenado desde la imposición irreflexiva que supone el uso de tópicos lingüísticos.³⁵

CIUDAD CONTRA CAMPO

La oposición campo contra ciudad, o corte frente a aldea, si se prefiere una expresión más clásica, es, me atrevo a decir, el tema más importante de la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX.³⁶ Ninguno

³⁴ Dice Brushwood que la finalidad de Gamboa no fue “exponer un caso perfectamente cerrado, prueba de las oscuras fuerzas del destino, sino mostrar una situación en la que las posibilidades de elección de Santa eran muy limitadas” (J. S. Brushwood, “Una especial elegancia [1892-1906]”, en J. S. Brushwood, *op. cit.*, pp. 89-90). Sin embargo, me parece que ambos dilemas —el caso cerrado o la limitación de opciones— expresan una misma cosa: la condena de la protagonista a elegir, dentro de sus pocas o nulas opciones, el “mal camino”. De cualquier manera, ante una circunstancia clausurada o con pocas alternativas, su destino está signado desde un principio, y el lenguaje tópico no hace más que reafirmarlo.

³⁵ En su caso, lo veremos en el apartado siguiente, estas ideas verbalizadas por el narrador, que explican las acciones de la novela *desde* la novela, pueden parangonarse con la figura del mandamiento, dado que la novela, por su naturaleza *ejemplar*, tiene múltiples conexiones con la parábola. En este sentido, podemos decir que los tópicos del habla en el narrador se desarrollan hasta convertirse, pues, en una suerte de mandamientos.

³⁶ Además de las novelas que forman mi *corpus* recuerdo ahora algunas otras que he estudiado con cierto detenimiento. Pienso en *La Rumba*, de Ángel de Campo; en *Tomóchic*,

otro expresa con mayor claridad las preocupaciones fundamentales de los escritores del momento, porque desde la oposición que él representa se desarrollan, lo he dicho ya, el resto de los temas de la novela. Una vez más, la configuración de un carácter nacional, ahora manifestada en lo espacial, adquiere una expresión estática, tópica, excluyente y, sin embargo, con complicaciones al determinar su sentido en cada una de nuestras novelas. El significado del uso de este tópico esconde, además, procesos sociales complejos que implican la idealización de uno de los polos y, al mismo tiempo, el menosprecio de ese ideal. Se trata de un recurso literario que responde a una urgencia social que Beatriz González Stephan explica:

La enajenación debía ser salvada: la violenta internacionalización, la imitación de modelos extranjeros, con la consiguiente europeización o norteamericanización de los gustos, la dependencia económica, fuerza las estructuras discursivas a construir un reemplazo (*ersatz*) ideológico que enmascaró esta situación: la exaltación del progreso, pero también la mitificación de las zonas rurales (“barbarie”, por un lado, pero espacio de originalidad y esencia nacionales por otro), cuando en realidad se afirmaba el menosprecio hacia las formas de vida y de culturas populares.³⁷

de Heriberto Frías. En la primera, De Campo contrasta el barrio lejano de la ciudad, origen de la protagonista, pobre, sucio y abandonado, con la ciudad atractiva y luminosa. El personaje está, literalmente, “fuera de lugar” en la ciudad, y todo lo que en ella vive es de signo negativo; al final, absuelta por la institución judicial, tiene que volver a su pueblo a encerrarse en la iglesia porque debe pagar su cuota con la institución civil. El origen es un castigo que hay que asumir. En el caso del pueblo de Tomóchic, el horror a la contaminación externa que sufren los habitantes del pueblito no puede ser más explícito que su lucha permanente hasta el exterminio. El pueblo se inmola antes que permitir que el exterior los corrompa y los regule. Ambos espacios son figuras protagónicas en la mayor parte de las novelas del periodo, aunque sólo sea por exclusión; la pelea entre los dos está latente en todos los conflictos que estos textos desarrollan.

³⁷ B. González Stephan, *op. cit.*, pp. 60-61. Schlickers encuentra en esta idea una paradoja que se reproduce en los principios que rigen la literatura nacional: “debía ser universal (*i. e.* europea), y a la vez original y específica (argentina, uruguaya, mexicana, etc.)” (S. Schlickers, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Madrid, 2003, p. 83).

Para tratar el tópico campo/ciudad, los escritores del periodo adoptaron todos una postura más bien tradicionalista en lo que se refiere a los valores atribuidos a cada polo, porque con ello se apostaba por un estado de cosas inmutable, irrefutable, y, para terminar, característico.³⁸ Una idea sostiene esa preocupación específica: la pureza de la esencia nacional encarnada en el campo, la búsqueda de una tradición idealizada. José López Portillo, en su prólogo a *La parcela*, es claro en esta posición y señala las razones que lo obligaron a preferir el tema rural por encima del urbano, y que sostienen nuestra tesis del perfil de este tópico. En su caso, el paratexto que ofrece se cumple en su obra, aunque no es posible determinar si deriva de ella o la condiciona a priori:

En hora buena que sean nuestras ciudades copia más o menos remota de las capitales europeas y norteamericanas, con su cortejo de ideas, costumbres, ciencias y artes importadas del exterior; nuestros campos, en cambio, son la nación joven que se va formando después de nuestras revueltas políticas, como encarnamiento sano y rozagante en herida ancha un tiempo y dolorosa. Sobre esta base firmísima, exuberante, de creencias y de fuerza, ha de levantarse el edificio de nuestra grandeza futura, coronado por la civilización de los tiempos.³⁹

³⁸ Jesús María Vicente Herrero sostiene que la tesis excluyente, la tradicionalista, impide lo mismo a un habitante del campo vivir en la ciudad como a un habitante de la urbe vivir en provincia. Los contrastes se verifican en todos los niveles, y el económico no es una excepción, de modo que para “una aldea regida [...] por los mecanismos económicos que siempre había procurado la madre naturaleza [...] la presencia de la ciudad encarnada en Alfredo [el protagonista] significaba la posible perversión del eterno ciclo inmutable” (J. M. Vicente Herrero, “El nacimiento de una oposición. Campo vs. ciudad en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX”, *Alazet*, 15, 2003, p. 371; el autor se refiere a “El madrileño en la aldea”, de Eugenio Hartzenbusch, texto de 1830).

³⁹ J. López Portillo, *La parcela*, edición de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993, pp. 1-2. Importantísimo señalar que López Portillo narra desde una estructura social hacendaria que apareció justo después de la República Restaurada: “La desamortización de los terrenos comunales se produjo en gran parte en la República Restaurada en medio de un clima febril. Los indios no querían el reparto de las tierras de la comunidad entre sus condueños, no querían ser propietarios individuales; parece que hubieran olfateado el futuro [...] Cada indio, al hacerse dueño absoluto de una parcela, quedó convertido en pez pequeño a expensas de los peces grandes” (Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, t. 2, El Colegio de México, México, p. 920). Más adelante, en el porfiriato, “la nueva hacienda capitalista no

Una vez más, el tema de la imitación frente a la originalidad da lugar a un sinnúmero de procesos análogos: contaminación y pureza, artificio y naturaleza, vicio y virtud, México/Europa, aunque ya no, como en el Romanticismo, civilización y barbarie.⁴⁰ El fondo que sostiene la dicotomía sarmientina alimenta nuestro topos, pero de manera inversa: el caos ya no se ubica más en el campo, y la ciudad, al intentar llevar la civilización al campo, ha terminado por desarreglarlo y descomponerlo. Para López Portillo, la solución es evidente: la tan ansiada mexicanidad está en el campo: “Esas clases son la planta nueva brotada al calor de nuestro sol y al influjo de nuestro clima, el aluvión de las múltiples razas que han ido depositando en nuestro territorio su limo fecundante”,⁴¹ y en él también la posibilidad de apropiación de este carácter para la literatura.⁴² Para este autor, la función que cumple el tópico ciudad/campo —que no aparece como tema explícito en su novela, pero que, como expresé en su momento, está sin duda implícito en su exclusión— es puramente estética: representa la posibilidad de una literatura nacional, de una expresión “verdadera”, un modelo frente a una literatura de capricho, extraña “a la realidad de nuestra vida”, falsa, resultado de una copia burda y artificial, pero de cuya estética se alimenta.

desalojó a la vieja hacienda patriarcal... Todo fue favorable entonces a los 6 000 dueños de haciendas con extensiones de mil a millones de hectáreas” (*ibid.*, p. 971).

⁴⁰ Recordemos que el tópico *civilización y barbarie* fue denominado así por Domingo Faustino Sarmiento en 1847, derivado de la publicación de su *Facundo*. La dicotomía, explicada de una manera muy simple, establece un contraste fundamental entre orden y caos, y ha adoptado diversas formas desde entonces. Para Sarmiento, la ciudad representaba el orden y la civilización, pues en ella había libros, leyes, ideas; en el campo pastor, al contrario, se asentaba la barbarie, que acechaba la vida urbana. La peculiaridad de los hábitos del campo limitaba sus necesidades, y el primitivismo que regía su vida diaria le impedía formar sociedad (véase Félix Weinberg, “La antítesis sarmientina ‘civilización y barbarie’ y su percepción coetánea en el Río de la Plata”, *Cuadernos Americanos*, núm. 13, 1989, p. 97; desde luego, hay gran cantidad de trabajos dedicados al tema, como los de Roberto Fernández Retamar, Alfredo Palacios, A. Dessau, Noé Jitrik, etc., pero para una breve ilustración del asunto —que es lo que necesito ahora—, el trabajo de Weinberg es suficiente). Como se ve, aunque de esta dualidad se deriva el tópico que estudio ahora, los polos han ido cambiado de signo y, como veremos con López Portillo, lo han hecho al grado de provocar la idealización del campo por encima de la ciudad.

⁴¹ J. López Portillo, *op. cit.*, p.1.

⁴² “La posición de López Portillo es, en consecuencia, de un lado, combinar la forma de expresión castiza con el contenido nacional; y del otro, revelar el núcleo virgen esencial de México” (V. Adib, “López Portillo, novelista rural”, *Historia Mexicana*, núm. 16, 1995, p. 575), con lo que ilustra la paradoja apuntada por S. Schlickers.

Podemos preguntarnos si acaso detrás del uso de este tópico había también la preocupación por la movilidad social no sólo del campo a la ciudad (o viceversa, aunque eso no se ve con frecuencia en estas novelas), o del barrio periférico al centro de la urbe, que funciona lo mismo —porque es innegable que la modernidad que representaba la ciudad era seductora, pero, más allá, el dinero y los nuevos modos de vida estaban centralizados en la metrópoli—,⁴³ sino la propia idea de la movilidad social como fenómeno común.⁴⁴ Francisco Caudet nos recuerda que en las novelas de Galdós —y, por extensión, en las novelas realistas hispanoamericanas que beben de él— se reproduce con regularidad la dialéctica entre los espacios urbanos del centro y los de la periferia “porque [...] al igual que Balzac y Zola, escribía sobre personajes que vivían espoleados por la obsesión de, al precio que fuere, medrar y ascender socialmente”.⁴⁵ La sociedad estaba cambiando, y las novelas, no hay duda, hablaban de ello.

No debemos, sin embargo, ignorar la naturaleza de este tópico, que tiene una historia añeja en la que ha pesado más como pretexto para el desarrollo de las habilidades artísticas del autor que lo explota, que como reflejo de una realidad social específica. En el caso del realismo, sin embargo, esta última circunstancia era definitiva para la elección de temas y su tratamiento, pues el fondo del tópico desempeñaría, siempre, un papel protagónico. Para este momento, la ausencia de reglas de convivencia que permitieran una nueva vida urbana en condiciones dispares, la modernidad apabullante y atractiva, y el horror, en fin, a la perversión de un modo de vida estable, a, de hecho, un nuevo modo de vida que obligara a los utópicos poseedores de esa esencia nacional a adoptar costumbres extrañas, y que promoviera la pérdida de identidad,

⁴³ “El cacareado progreso material únicamente fue visible en las ciudades [...] Que duplic[aron] su población y multiplic[aron] los servicios y las construcciones [...] Los liberales, gente citadina o por lo menos educada en la ciudad, se desentendieron de la mejoría de la vida rústica” (L. González, art. cit., p. 1012).

⁴⁴ “A medida que las ciudades iban recogiendo a los inmigrantes, la literatura, más que educar a los aldeanos, intentó alejarlos por todos los medios de un contexto que auguraba un enfrentamiento directo” (J. M. Vicente Herrero, art. cit., p. 374).

⁴⁵ F. Caudet, “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, en F. Caudet, *op. cit.*, p. 62.

son los impulsores del tópico.⁴⁶ No en balde las novelas que trato son todas de aprendizaje; en ellas, el objetivo final es que el protagonista descubra, en sus aventuras, su propia identidad, y que este proceso se repita en la literatura que relata sus peripecias, en el autor que la configura y en el lector que la interpreta.

Como personajes de raíz romántica, los protagonistas de las novelas de aprendizaje son seres desarraigados que luchan contra la fatalidad —aunque en el caso de Emilio Rabasa, que trataré adelante, las decisiones que el personaje toma son siempre más poderosas en el trazo de su derrotero que el medio que lo condicionó—, pero lo cierto es que su estado de exilio los obliga a desenvolverse de un modo errático similar en todas las novelas y a rescatar su esencia volviendo al lugar original (que siempre es un espacio cercano al campo aunque sea sólo por encarnar los mismos valores). El personaje sólo recupera su identidad, su concreción, cuando asume su mexicanidad. Otra idea más encuentro en la configuración del asunto, la del Paraíso perdido; con ella, el personaje desarraigado extravía, con el exilio, algo más que su identidad, pierde la posibilidad de redención. Este ingrediente radicaliza todavía más la dialéctica y produce una serie de estereotipos que configurarán el tópico en estos textos: un espacio rudo y sencillo, pero donde los seres tienen corazón puro e ingenuo, con valores y costumbres antiguos; frente a uno espléndido, luminoso, suntoso, joven, pero donde sus habitantes están corrompidos y enfermos, y donde reina la maldad, la ausencia de valores, la individualidad.

No podemos ignorar que el asunto que toca el tópico campo/ciudad no se restringía a la literatura mexicana; fue un tópico compartido por todo el realismo decimonónico, con raíces muy antiguas en la literatura; de modo que, a pesar de las condiciones económicas y políticas desiguales entre los países que lo desarrollaron, tuvo lugar preponderante en sus literaturas, bien porque los procesos sociales se desarrollaron de modo parecido en muchos sentidos, bien por imitación de un tema sancionado de manera estética por la gran literatura y, además, útil para la expresión de las tesis torales del realismo mexicano (nacionalismo, la

⁴⁶“El [...] progreso, que provocaba la destrucción de los valores, las tradiciones o el folclore, fue, en gran medida, el artífice de la caótica situación”, e impulsaba a la literatura costumbrista a retener, de manera intencional, el aspecto idílico rural en sus textos (véase J. M. Vicente Herrero, art. cit., p. 381).

sociedad por encima de la voluntad individual, tradición antes que modernidad, etc.); los personajes de estas novelas tienen un destino social que cumplir y el tópico los auxilia a representar ese destino social: el orden.⁴⁷ El orden es el principio fundamental de estos textos, y conduce a los personajes a asumir su identidad y su circunstancia.⁴⁸

El tema que alimenta el tópico tiene, además, en el naturalismo, un auge especial. El medio en el que los personajes se desarrollan es fundamental para determinar sus derroteros porque los caracteriza: hay una fusión, casi comunión, entre medio y personaje, al grado de que un autor sólo necesitaba describir a un personaje para conocer su origen o, viceversa, para explicar sus acciones. El medio, en la literatura mexicana realista de ese momento era, sin duda, más importante que la herencia, pues llegó a sustituirla en la historia de los personajes de estas novelas. Así, por ejemplo, la verdadera contaminación de Santa viene de la ciudad, en la figura del alférez, primero, y en la de Elvira en la feria del pueblo, después —la casa de Elvira, además, está enclavada en la ciudad—, más que de aquellos sorpresivos genes de lascivia heredados de un abuelo olvidado.

Ahora bien, si el tema naturalista del medio como influencia directa en el carácter de los personajes influyó para que este tópico espacial tuviera gran éxito en la novela realista en general, habré de hacer algunas reflexiones respecto del naturalismo antes de seguir. Como bien explica Juan Oleza, el naturalismo es “la primera gran puesta en cuestión de la posibilidad de un pacto entre libertad individual y disciplina colectiva, entre deseo personal y realidad social. Es esta última quien impone siempre sus condiciones”;⁴⁹ además, añade, la novela realista ubicaba en un mismo nivel al “individuo problemático” y a la sociedad exigiendo entre ellos un pacto: la integración y adaptación del individuo en su sociedad debía verificarse aun a pesar del sacrificio de sus ideales más

⁴⁷ Recordemos que para los liberales del porfiriato la libertad no se entiende con el orden (véase Luis González, art. cit., p. 947).

⁴⁸ Retomo esta idea de Sofía Reding Blase (*El buen salvaje y el canibal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 155), respecto a la americanidad, en un apartado dedicado a Occidente y sus estereotipos. Para ella, el europeo cree que el americano recupera su individualidad cuando la asume, fundamento también de la tesis del tópico campo/ciudad.

⁴⁹ Juan Oleza, “Introducción” a Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, edición de J. Oleza, con la colaboración de J. L. Sirera y M. Diago, México, REI, 1988, p. 18.

queridos. La diferencia entre la novela realista y la naturalista estriba, entonces, en que el personaje naturalista ya no es un “individuo problemático” —como califica Oleza al personaje de la novela realista—; su conflicto se origina en la determinación del medio o la herencia sobre su naturaleza, y no en un proceso interno que le permita modificar la realidad, establecer un pacto; el individuo se adapta o se destruye, no tiene otra opción.⁵⁰ Si esto es verdad, es posible explicar entonces la radicalización de la dicotomía que encarna el tópico campo/ciudad en las novelas publicadas después de 1900, donde es más clara esta segunda fase del realismo. La diferencia entre ambos radica en el perfil, pero no en la función del tópico, como veremos.

La naturaleza ejemplar de los textos producidos en estos años obligó a los escritores a asumir un modelo, similar entre ellos, para sus textos: como vimos, se trata en todos los casos de novelas de aprendizaje expresadas por lo general en términos de viaje, de desplazamiento físico por parte del protagonista, que va del pueblo a la ciudad; y, una vez recibida la amarga enseñanza —anunciada ésta de muchos modos en la novela, porque se trata de un aprendizaje ineludible—, de vuelta al pueblo para arrepentirse por la experiencia, conmover al pueblo y aceptar la lección. Son, para decirlo de otro modo, novelas de escarmiento. El aprendizaje, se dirá, podría darse sin necesidad de desplazamiento físico de los protagonistas, es decir, sin la peripecia, pero es claro que con la carga didáctica de estos textos dejaría de tratarse de una novela y se convertiría en un tratado de moral.⁵¹ El relato de este viaje es, pues, necesario, lo

⁵⁰ Véase *ibid.*, pp. 16-18. Algo parecido sostiene Gonzalo Sobejano: “La novela realista acoge en sí la prosa del mundo para que un sujeto de heroicidad problemática o vacilante ejercite aún su empeño en quebrantar o vencer a aquélla; la novela naturalista ofrece ya generalizada la prosa del mundo en su fácil triunfo sobre un personaje que, o no tiene conciencia de su capacidad de poesía, o, si la tiene, se sabe condenado a la derrota (antihéroe él mismo, o héroe desarmado)” (G. Sobejano, “El lenguaje de la novela naturalista”, en Yvan Lissourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 584-585).

⁵¹ Gómez Hermosilla dice al respecto “aun siendo muy ejemplares [se refiere a las historias ficticias], serían insípidas si la moralidad no va envuelta en hechos capaces de interesar a los lectores, es indispensable que *el autor sepa inventar una serie de sucesos tales* que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos [...] *interesen vivamente la atención y la mantengan despierta*” (J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943, p. 368. Las cursivas son del autor).

mismo que la puesta en escena de valores que él implica —es decir, una suerte de alegoría—,⁵² el discurso literario comprende un juego que, tanto el autor como el lector están dispuestos a experimentar.

La literatura —la novela en específico— es un medio atractivo para la enseñanza, pero también es cierto que es un medio restringido: en primer lugar, porque sólo tienen acceso a él los que saben leer;⁵³ y, en segundo, porque se requiere de experiencia para la interpretación de un sentido del texto que vaya más allá de la simple anécdota, es decir, capacidad de lectura y ejercicio hermenéutico para su comprensión; en otras palabras: sólo entiende un texto literario quien puede y quiere entenderlo (“El que tenga oídos, que entienda”, dice Jesús a sus discípulos al explicar una parábola [Mateo 13, 9]). Sin embargo, y siguiendo en el plano de la parábola, el que la comprende sólo puede hacerlo en un sentido; no cabe la confusión en una parábola porque ella implica, además, como resultado de la enseñanza, un mandamiento explícito,⁵⁴ figura

⁵² Conviene recordar que la relación entre parábola y alegoría es muy estrecha (véase A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, s.v. ‘parábola’). La alegoría es “una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto (connotación)” (s.v. ‘alegoría’).

⁵³ “El defecto de la lectura es que se trata de un acto individual, personal, que aísla, que deja solo, que niega el contacto con los demás. Se trata de algo que va unido a la clase social, a quienes disponen de tiempo para el ocio, dinero para comprar el libro, y un espacio adecuado para leerlo. Actividad, pues, propia de una minoría. La minoría burguesa ilustrada” (Germán Gullón, “El jardín interior de la burguesía española”, p. 48). Sin embargo, nuestro desconocimiento de las prácticas lectoras del periodo nos impide concebir que los textos literarios tuvieran un impacto mayor sobre la población que el que las cifras de alfabetización permiten vislumbrar. La lectura en voz alta; las variadas posibilidades de compartir la experiencia lectora con los no lectores, la existencia de gabinetes y grupos de lectura, etc., son prácticas que deben modificar nuestra idea de la lectura y su impresión social en el siglo xix.

⁵⁴ Desde luego en el caso de una novela esto es exagerado. Los autores no expresan mandamientos mediante el lenguaje tópico, aunque, como vimos en el caso de Federico Gamboa, las opiniones vertidas por la voz narradora en la forma de tópicos del lenguaje pueden llegar a asemejarse a ellos en muchos sentidos. También es cierto que hay una gran diferencia entre la extensión de una parábola y una novela: la novela —y esto lo explica Suleiman—, por su desarrollo y ramificaciones es ciertamente susceptible de ambigüedad; la parábola, en cambio, por su concreción y la reafirmación que el narrador hace de su sentido por medio de la verbalización de su sentido, no lo es. La parábola es “un texte qui raconte une histoire, telle que cette histoire suscite une interprétation univoque et une injonction (un règle d’action) [...] l’interprétation et l’injonction peuvent être —mais ne sont pas nécessairement— manifestées par des énoncés explicites ayant pour sujet de l’énonciation le destinataire (narrateur ou scripteur) de l’histoire. En cas d’absence de tels énoncés, c’est le destinataire (auditeur ou lecteur) qui est censé su-

reafirmadora del sentido único del texto debajo de la historia. Aunque el asunto es discutible, y no pretendo zanjarlo con esta breve reflexión, convengamos de una vez en que la intención —de parte del autor— y el significado —de parte del lector— no son la misma cosa. Calificar una u otra como el modo correcto de interpretación es tan erróneo como prácticamente imposible. Sin embargo, y como sostuve en el apartado anterior, tratándose de textos *ejemplares*, el autor recurre a la reiteración por medio de los recursos que la proveen —el lugar común, la moraleja, el mandamiento, los recursos espaciales, la tipificación de los personajes, “la presentación de un mundo dominado por el maniqueísmo, y la interpretación casi sistemática de la acción desde el interior del propio texto de ficción”—,⁵⁵ entonces es posible adivinar la intención y dar sentido a la obra haciendo de ambas figuras elementos análogos.⁵⁶

En las novelas analizadas hasta ahora hay una clara división: por un lado están las publicadas antes de 1900 (*Novelas mexicanas* y *La parcela*), por otro, las que aparecieron después de ese año (*Los parientes ricos* y *Santa*). Las primeras ensayan la resolución de la disyuntiva planteada por la dicotomía que sostiene al tópico; las segundas no intentan resolver ese dilema; al contrario, lo que quieren hacer es establecer diferencias radicales para proclamar irresoluble la pugna ciudad/campo (que, traducida a los términos realistas, se expresa, sobre todo, como modernidad/tradición).⁵⁷ Si bien parece claro que el signo negativo de este par

pléer l'interprétation et l'injonction, selon de règles inscrites, de façon implicite, dans l'histoire même” (S. R. Suleiman, “Le récit exemplaire...”, p. 476. Para una explicación detallada del funcionamiento de este tipo de textos, véase, en especial, las pp. 470-481).

⁵⁵ G. Villanueva, art. cit., p. 2. Estos elementos se derivan de la caracterización de la novela de tesis propuesta por Susan Suleiman.

⁵⁶ Véase J. M. Aguirre, “Antonio de Guevara’s *Corte-Aldea*: A Model for all Seasons”, *Neophilologus*, núm. 65, 1981, pp. 544-545. Una vez más acudo a Suleiman para aclarar este proceso: “En l’absence d’énoncés interprétatifs ou pragmatiques de la part du destinataire, l’interprétation d’une histoire parabolique —et, para extension, de toute histoire qui relève de l’*exemplum*— est rendue possible, voire nécessaire, par les redondances internes de l’histoire et par le contexte intertextuel où l’histoire s’insère” (S. R. Suleiman, art. cit., p. 481).

⁵⁷ “La oposición entre ciudad y campo pasa a ser la que existe entre modernidad y tradición, progreso y atraso material, pero las connotaciones positivas o negativas de ambos conceptos serán tanto variables según la ideología del autor. En general, la exaltación del campo irá más vinculada a la de los antiguos valores tenidos por hispánicos, que la población rural conserva por herencia y la aristocracia terrateniente por conveniencia” (M. Prendes, *La novela*

siempre está representado por uno de los polos: la ciudad, mientras que el positivo lo detenta, sin excepción, el campo, lo cierto es que ambos son descritos con matices que ponen en peligro la inambigüedad del tópico. Recordemos, solamente, el caso de las *Novelas mexicanas*, en donde la corrupción y la maldad aparecen en el pueblo y la ciudad por igual —aunque, de manera evidente, la de la ciudad será magnificada con ingredientes escandalosos; el sexual, sobre todo, como el más importante— o en *Los parientes ricos*, donde se habla de maledicencia y envidia por parte de los vecinos de la pequeña Pluviosilla, o bien el hecho de que los hermanos de Santa llevaran una vida de esclavos como empleados de una fábrica en el idílico pueblo de Chimalistac (aunque esto representa, precisamente, la contaminación que provoca la modernidad en el campo). Otros modos de expresión de la idea subyacente al tópico aparecen ilustrados en dicotomías como interior/exterior, periferia/centro, cerrado/abierto, en las que los valores son excluyentes, y ello nos ayuda a encaminar el sentido del tema central (que, además, repite de forma invariable el ritmo de la retórica realista que se ha cumplido en todas estas novelas: cierre-apertura-cierre, y que he explicado en capítulos anteriores).

Detengámonos ahora en las novelas publicadas antes de 1900 para establecer la diferencia en el perfil del tópico que anuncié arriba. Emilio Rabasa ensaya la conciliación de los contrarios por medio de la escritura: no idealiza ninguno de los dos polos, aunque es claro que cree que los personajes pertenecen a su lugar de origen y que la esencia de los espacios permanece inalterable en ellos como carácter. Hay en Rabasa un margen de libertad de acción, a pesar de este grado de determinismo que aparece al caracterizar al protagonista, que no encontraremos en Rafael Delgado y, mucho menos, en Gamboa. Dice Juan Oleza que, en el caso del naturalismo español, el medio-herencia no determinó a los personajes del mismo modo que lo hizo en el caso francés, nada más los condicionó, de modo que dio espacio a la acción individual y al desarrollo psicológico de estos seres literarios.⁵⁸ Oleza

naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo, Madrid, Cátedra, 2003, p. 156).

⁵⁸ Para Ciplijauskaitė, Galdós “muestra que esta fatalidad las más de las veces no es más que un vocablo romántico, y que la mayor parte de los sufrimientos del ‘héroe’ son causados

encuentra, detrás de esta conjunción, la dialéctica hegeliana que, entre otros, Galdós dejó ver en muchos de sus textos: “detrás de la materia está el espíritu y detrás de toda contradicción hay siempre una síntesis posible”;⁵⁹ y es justo esa posibilidad de sustraerse a la contradicción y resolverla lo que caracteriza a las novelas estudiadas que situó antes de 1900. En ninguna de las dos la solución es, aunque quieran aparentarlo, resultado de la fuerza del sino. Si bien se puede pensar que Santa, por ejemplo, padece por las decisiones equivocadas que toma, lo cierto es que éstas están dirigidas por la culpa y el deseo de “sufrir para merecer”, de modo que su libertad de acción es, ciertamente, estrecha, y muy cuestionable. Otra cosa muy diferente sucede con las novelas de Rabasa, en donde la fatalidad no es más que un adorno, es apenas un recurso cosmético; antes está, siempre, la voluntad del protagonista (y la asunción de su responsabilidad).

Rabasa representa, con esta puesta en escena del tópico campo/ciudad, un nuevo modo de convivencia que obliga a los personajes a reafirmar su origen y asumirlo. Volver los ojos a la tradición implica, también, volver al campo. Si bien se trata de un enfrentamiento de tipo nostálgico, su posición es, sin duda, regeneracionista: “Preocupado de hacer ver a su lector la gravedad de la situación, antes de proponer la componenda mágica”.⁶⁰ Rabasa, como Galdós, plantea los hechos y las causas del problema, adelanta algunas consecuencias y, al final, sugiere una solución.⁶¹

En el caso de López Portillo, su tesis representa un deseo de resolver la dualidad, aunque el modo de hacerlo choca de frente con la retórica

no por los dioses —y tampoco exclusivamente por el ambiente— sino por su propia culpa” (B. Ciplijauskaité, “El romanticismo como hipotexto en el realismo”, en Yvan Lissourgues [ed.], *op. cit.*, p. 93).

⁵⁹ J. Oleza, “Introducción” a L. Alas (Clarín), *op. cit.*, pp. 22-23.

⁶⁰ Eloy E. Merino, “*El caballero encantado*, de Galdós: una fórmula regeneracionista a partir de la disyuntiva ciudad/campo”, *Bulletin Hispanique*, núm. 2, 2005, p. 479.

⁶¹ Véase *idem*. Merino explica el procedimiento del intelectual regeneracionista siguiendo la teoría de Macías Picavea, arbitrista de la época y autor de *El problema nacional* (1899), en los términos siguientes: “Lo que había que hacer, cómo había de hacerse, y, también, quién debía hacerlo”. No olvidemos, además, que Rabasa aprovecha todos los recursos que le ofrece la novela de “educación sentimental”, o de aprendizaje, para enfrentar la vida emocional (subjetiva) del protagonista con su acción en el mundo (objetiva) y producir confusión, dolor, aprendizaje y enseñanza en el personaje y en el lector, con lo que completa este círculo perfecto.

realista que, en teoría, rige su texto. Con la propuesta de un espacio arcádico, López Portillo consigue evitar la contradicción que supone la dicotomía, pero lo hace de un modo idealista, imposible de verificar, de “aterrizar”.⁶² Aunque, en su caso, a esta propuesta subyace la esperanza en el futuro, lo cierto es que su tesis no puede escapar al romanticismo de sus fundamentos. Una visión *moderna* de este tópico se ubicaría en un justo medio⁶³ —usando la expresión que define el eje ético que rige *La parcela*—, que no puede estar, a despecho de lo que sostiene López Portillo, en la Arcadia —pues ella representa uno de los extremos de esta dicotomía—, sino en la cruda realidad,⁶⁴ que no parece describirse en la novela. Si bien López Portillo introduce elementos perturbadores en el espacio idílico (en la forma de violencia, odio, envidia y venganza), con lo cual consigue negar su esencia imperturbable, con el orden, una vez más, establece de vuelta la armonía entre ambos polos y le devuelve su estado original. Para López Portillo, la posibilidad de convivencia se sustenta en la síntesis de contrarios, del mismo modo que lo está la particularidad nacional, encarnada, sin duda, en el mestizaje. López Portillo ofrece, pues, a un tiempo una lección moral y una lección histórica de lo que es el pueblo mexicano. De este modo, en *La parcela* el perfil del tópico se modifica porque en él se concilia la pugna, pero su función es una y única: la aceptación de la identidad y su circunstancia, ésta se repite en todos los textos, si bien algunos vislumbran el pacto social y el margen de acción de los personajes, mientras que otros los condenan ante su incapacidad esencial de adaptabilidad a la nueva sociedad.

Las novelas aparecidas después de 1900 retoman este tópico pero con un sentido ortodoxo. Influidos por el medio, sus personajes son incapaces de cambiar el curso de los acontecimientos que los afectan —como la piedra que cae en el barranco al principio de la novela de Gamboa—, los protagonistas están condenados a caer ciega, violenta y brutalmente. Las descripciones contrastadas son comunes en ambas

⁶² “Neither Arcadia nor Utopia are possible, except as ‘ideals’. Arcadia is as ‘utopian’ as Utopia itself. As ideals both possess mythic qualities, the myth being in this context a manner of mediating between opposites, of overcoming contradiction” (J. M. Aguirre, art. cit., p. 537).

⁶³ Que sí encuentro en Rabasa, por ejemplo.

⁶⁴ Que J. M. Aguirre llama *dystopia*, y que ubica en el centro, entre la *Arcadia* y la *Utopía* (véase *idem*).

novelas y la polarización es perenne en todos los niveles de los textos. Si bien hay, como en el caso de Rabasa, un diagnóstico del problema y la exposición de sus causas y sus síntomas —como si, de hecho, se tratara de una enfermedad—,⁶⁵ la solución nunca prevé, dado que el personaje carece de capacidad de acción real, la síntesis, el pacto, la solución de la disyuntiva que propone el tópico. Hay, en estos textos, la necesidad de exclusividad que en las novelas del grupo antecedente no es absoluta.

Rafael Delgado opta, pues, por la clausura (dije, en algún momento del análisis, caldo de cultivo de la tradición). Los valores otorgados a los espacios en su novela son absolutos, lo que, aunado a la determinación que estos valores ejercen en los personajes, anuncian las consecuencias ineludibles de los actos trasgresores. El desarraigo de la familia pobre, y el propio desmantelamiento del hogar original con todo lo que ello implica de modo simbólico (las mancerinas, herencia colonial; el jardín, ocio productivo en un contexto de belleza), lleva a la familia, como grupo y no como individuos, a la decadencia social que se consume no sólo por el traslado físico, sino por la propia experiencia urbana: la contaminación. El patrimonio de la familia es un código ético heredado por su origen, del que carecen, por consecuencia, los habitantes de la capital, y que no resuelve el problema pero que los guía en el acto de contrición que están obligados a cumplir. En *Los parientes ricos* no hay aprendizaje sino reafirmación de un saber natural propio de los personajes femeninos. El maniqueísmo que rige este texto configura un escenario sin salidas, pero permite una lectura sin mayores sobresaltos y, sobre todo, ajena a la ambigüedad.

En *Santa*, de Federico Gamboa, el perfil del tópico se moderniza —la protagonista es expulsada; no parece haber voluntad de su parte en su traslado a la ciudad—,⁶⁶ y la crudeza de la lección es única: la muerte para el retorno. Lo interesante en Gamboa es que consigue poner en escena los valores absolutos de los espacios antagónicos en el territorio enemigo; hay en él una conciencia plena de la capacidad simbólica

⁶⁵ Este tema lo ha estudiado de manera exhaustiva Gabriela Nouzeilles en *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, del que he aprovechado ideas medulares.

⁶⁶ Aunque ella afirme que se trata de un deseo de venganza, es más el cumplimiento de un destino que ella parece adivinar.

del espacio literario y de la simbiosis de éste con los personajes; de este modo, la dialéctica de contrarios que sostiene la narración se bifurca en muchos senderos a lo largo de la novela, aunque siempre remita a una misma idea.⁶⁷ la anagnórisis, es decir, el reconocimiento del yo y de su circunstancia.⁶⁸ Los valores que determinan los espacios son, a su vez, arquetipos, es decir, modelos originales y primarios, comunes a todos los hombres, que no admiten confusión y mucho menos síntesis: bien/mal, pureza/corrupción, belleza/fealdad —lo mismo que los tópicos—. Gamboa no propone, pues, solución a este conflicto, sino obediencia a una norma, lo mismo que Delgado, orden, por encima de la idea de progreso. Los valores derivados de la tradición están, por lo tanto, sancionados por la historia, de tal manera que las reflexiones del autor omnisciente —que interpretan los acontecimientos *desde* el texto— se convierten en mandatos, de acuerdo con la retórica moral de la novela realista, y los tópicos en verdades categóricas, probadas e incuestionables.

PERSONAJES TÓPICOS

Los personajes tópicos, como les he llamado hasta ahora (es decir, la mujer virginal, la madre santa, la mujer caída, etc.), son figuras constantes en la novelística realista. Son, además, elementos funcionales indispensables para configurar el sentido del texto de manera clara y definida porque refuerzan la idea que subyace a estos textos. Estos personajes comparten no sólo un catálogo de rasgos aceptados, sino el modo en el

⁶⁷ Vicente Herrero cree que esa idea podía expresarse así: “Lo mejor para todos, en definitiva, era que cada cual se quedara en su espacio, dejando a la ciudad el peso de dar la imagen del país” (J. M. Vicente Herrero, art. cit., p. 374). Esta noción no parece muy alejada del cuadro que ofrece Gamboa cuando opone, en un paseo dominical, a los habitantes de ambos espacios y señala la incomodidad de esa convivencia; en contraste, recordemos la libertad y la belleza que describen la vida de Santa en su espacio original.

⁶⁸ La anagnórisis es, literalmente, reconocimiento: “El caso clásico es aquel en que un personaje, al fin de una cadena más o menos compleja de vicisitudes, es reconocido por los otros —a veces por medio de una declaración propia— o se autorreconoce en su verdadera identidad” (A. Marchese y J. Forradellas, *op. cit.*, s.v. ‘reconocimiento’). Utilizo este término con el sentido de una suerte de iluminación que devuelve al personaje su identidad original —vinculada en este caso al medio—, y lo obliga a asumirla, con las consecuencias que esto implica, casi siempre funestas para él.

que se los dibuja y son, coincidentemente —en todos los casos, salvo en el de *Los parientes ricos*, donde encontramos personajes tópicos masculinos— tipos femeninos; representan siempre un valor ético absoluto y por tanto funcionan como instrumento didáctico. Recordemos que eran las mujeres, justamente, las encargadas de transmitir el código de valores a la familia, un conjunto de principios capaz de reafirmar su condición doméstica y tan sólido como para reproducirse en las siguientes generaciones;⁶⁹ no olvidemos tampoco que los personajes masculinos se redimen gracias a los femeninos, o desarrollan, por su causa, pasiones que apenas logran controlar.

De este modo, los personajes tópicos representan fuerzas definibles a la perfección que todas las novelas comparten y que en ellas se transforman en virtudes cultivables o pecados censurables: pureza, santidad, maldad, voluptuosidad, todas, además, características del ser literario femenino. Sus rasgos les permiten desempeñar funciones específicas; por lo general se trata de seres que carecen de profundidad psicológica y cuyo papel no es protagónico —y aquí hallamos una excepción: Santa—; sin embargo, su importancia no radica en esta supuesta superficialidad psicológica, a la que me referiré adelante, sino en lo que representan y la influencia que por esta razón disfrutaban en la trama. Estos seres literarios cumplen una función simbólica, van más allá de su ser individual para constituir no un ser colectivo, sino un conjunto modelico de características, sobre todo en lo que tiene de ideas y valores, para configurar un ser ideal aceptado,⁷⁰ aunque no precisamente un individuo con expresión propia.

⁶⁹ Véase C. Ramos, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910”, en Carmen Ramos Escandón (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 2006, p. 153. Franco va más allá al sostener que de pronto se hizo evidente lo medular de la posición social que ocupaban las mujeres: eran las futuras madres de los nuevos hombres y las defensoras de la vida privada. Franco distingue, entonces, dos elementos de esta recodificación sexual que explican la focalización en los personajes tipo femeninos: “La construcción del hogar como un territorio de estabilidad y decencia domésticas sin ningún elemento de vulgaridad, y el desplazamiento de lo religioso hacia lo nacional, que una vez más marcaba que la ‘pureza’ era responsabilidad de las mujeres” (J. Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2004, pp. 115-116).

⁷⁰ De acuerdo con Jean-Philippe Miraux, el personaje que cumple una función simbólica “supera muy a menudo el campo estrictamente individual y sirve para representar una capa más

La presentación de los personajes en estas novelas ocurre, como sucede con todos los tópicos estudiados en este trabajo, en medio de la constante tensión entre la función estética y la función comunicadora que fundamenta la literatura realista. Suleiman observa que esta tensión se vence ante la esquematización y la simplificación, y yo agregó que también ante la ortodoxia retórica. Así, con la construcción de personajes complejos el autor puede provocar confusión en el lector pero crear individuos literarios profundos y densos, mientras que con los personajes tipo logra comunicar de modo directo un mensaje, pero esto lo acerca más a la alegoría y lo aleja del placer creativo que ofrece el difícil mundo que pretende representar el realismo.⁷¹ La verosimilitud juega, además, un papel importante; sin dejar de lado la pretensión de plasmar la realidad de un modo objetivo, la retórica realista acude a tipos sociales verosímiles para crear sus personajes.⁷²

Los personajes que tratamos de forma invariable se presentan ante el lector por medio del narrador omnisciente o de otros personajes. Esta particularidad tiene una explicación lógica: el personaje que se introduce a sí mismo debe conocerse para expresarse⁷³ y, dado que la

o menos amplia de la población, un campo más o menos amplio de convicciones, de posiciones morales e ideológicas” (J.-P. Miraux, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*, traducción de E. Bernini, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 14). Para Schlickers, “en los personajes secundarios [...] suele dominar un solo rasgo característico, de manera que puede adquirir fácilmente una dimensión simbólica (por lo general el furor revolucionario, el frenesí pasional o el materialismo ciego)” (S. Schlickers, *op. cit.*, p. 35).

⁷¹ El fenómeno lo explica de manera amplia Suleiman cuando declara: “The realist novel proclaims above all the vocation of rendering the complexity and the density of everyday life, the *roman à thèse*, on the other hand, finds itself before the necessity of simplifying and schematizing its representations for the sake of its demonstrative ends. Simplification and schematization are more suited to allegorical or mythic genres than to realistic genres. The *roman à thèse* is perhaps condemned to missing its aim, either on one side or on the other” (S. R. Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 22-23).

⁷² Recordemos, por ejemplo, lo que Bobes Naves sostiene con respecto a los moldes de presentación de personajes que cataloga en dos grupos: “a) la que sigue una retórica ‘realista’ y construye el personaje de acuerdo con tipos sociales verosímiles, y b) la que sigue una retórica ‘imaginativa’ y no se preocupa de conseguir verosimilitud porque no busca el contraste de verificación o falsación con la realidad humana” (María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos, 1993, p. 76).

⁷³ Véase, si no, la nota que dedican a este asunto R. Borneuf y R. Ouellet (*La novela*, traducción de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 204-215).

función de los personajes tipo no es ésta, no gozan de la interiorización y por tanto su expresión se restringe. Los casos de los personajes tipo sublimados que tratamos sólo pueden verificarse si se les mira y describe desde fuera, si bien su dibujo estará también limitado por lo subjetivo. La idealización sería impensable como resultado de un ejercicio de introspección, a menos que se tratara de un personaje narcisista, y en ese sentido su propia descripción se recibiría con sospecha, pues vendría de un mediador poco confiable.⁷⁴ La excepción se verifica con las novelas aparecidas después de 1900. En *Los parientes ricos*, uno de los personajes principales, Margarita, en algún momento declara sobre sí misma: “¡Noble deseo el tuyo! ¡Eres buena, dueña mía, eres buena!” (p. 109); en un inusual ejercicio de autoconciencia en un personaje tópico, ejercicio muy cercano a la interiorización y, por tanto, a la singularidad. En *Santa* sucede algo similar, la protagonista reflexiona un buen número de veces sobre su destino y su naturaleza, tiene un discurso interno regular, pero el narrador lo desautoriza al calificarlo como vano: “No ahondó, ni sabía ni quería ahondar, se resignaba pasivamente a lo que es” (pp. 249-250). En todo caso, estas fugaces interiorizaciones funcionan como elementos redundantes del sentido del texto y, en consecuencia, trabajan más a favor de la topiquización de los personajes que de su singularización.

En general, a este tipo de personajes se les conoce por lo que otros opinan de ellos, por medio de la descripción del narrador y del diálogo que establecen con otros personajes. En todos estos casos no hay discrepancia, las afirmaciones sobre su identidad (y sobre todo sobre su fisonomía) se comprueban en los hechos; con respecto a los valores que representan y a su carácter, son seres únicos y los mismos para todos los ojos.⁷⁵ Además, sus características forman parte de un retrato prefabri-

⁷⁴ O llamado por Wayne C. Booth “the unreliable narrator”, un narrador que en realidad provocaría confusión en el lector, resultado por completo contrario a lo que la novela realista buscaba (para una definición clara del “unreliable narrator”, véase W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1983, pp. 339-374).

⁷⁵ Acudamos, una vez más, a lo que Borneuf y Ouellet observan con respecto a Madame Bovary cuando señalan cómo “el personaje implicado en una ‘dinámica de grupos’, debido a la imagen que proyecta y a las diferentes reacciones que provoca, es visto de manera muy distinta por cada uno de los individuos del grupo, el personaje de la novela, al mismo tiempo que lleva a los otros a revelar alguna parte de sí mismos hasta entonces desconocida, descubrirá a cada uno un aspecto de su personalidad sólo comunicable en una situación determinada” (R. Borneuf y

cado, repleto de calidades morales sancionadas, que se reafirman con el trazo fisionómico.

El personaje tópico goza de una —llamémosla— “ininterpretabilidad” o, mejor, de univocidad, y paradójicamente en un texto que busca la verosimilitud, su plasticidad, que es característica y notoria en él, aunque antinatural, permite una comunicación más clara de la idea que se quiere transmitir. Esta naturaleza de retrato es particular en estos personajes y se relaciona con su psicología y con su tan criticada superficialidad. Es verdad, como señala Gullón, que en la mayoría de estos relatos la fisonomía sustituye a la psicología —fenómeno que supone originado en las representaciones dramáticas—. ⁷⁶ Las motivaciones psicológicas de los personajes de la obra carecen de profundidad porque nunca exploran el sujeto, pero “la intensidad de los sentimientos exhibidos resulta tanta o mayor que la de un personaje psicológicamente denso. Podríamos hablar de la famosa profundidad de la superficie”. ⁷⁷ Es necesario, entonces, situar a estos personajes tópicos en un lugar específico y único entre clasificaciones teóricas estrictas: ⁷⁸ son legado, sin duda, de los tipos costumbristas, pero están aderezados con el anuncio de los individuos complejos que desarrollarán el modernismo y las novelas de vanguardia (recuérdense, sobre todo, las novelas aparecidas después de 1900 que comenté arriba). Desde luego hay que advertir que

R. Ouellet, *op. cit.*, pp. 171-172). Los personajes tópicos, al contrario, son vistos siempre de un mismo modo por todos los ojos porque su función es interactuar para develar las características de los otros.

⁷⁶ También que hay personajes tópicos que no precisan de una descripción física para adquirir la personalidad simbólica que les corresponde en la trama, como, por ejemplo, el caso de la madre de Santa.

⁷⁷ Germán Gullón, *La novela como acto imaginativo. Alarcón, Bécquer, Galdós, Clarín*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 37-38. Conviene aclarar que el crítico se refiere, en este punto, a la obra *El escándalo*, de Pedro Antonio de Alarcón, un texto de 1875. Me parece, sin embargo, que esta reflexión se ajusta sin dificultad a las obras que estudio ahora, es decir, al realismo mexicano escrito hacia finales del siglo XIX.

⁷⁸ Para Gullón, los personajes alarconianos no caben en las categorizaciones estrictas propuestas por Montesinos o Forster (tipos costumbristas y personajes dichos con propiedad, o personajes *flat* y *round*): “Al aplicar estas clasificaciones [...] advertimos una firme resistencia [...] los personajes se resisten a ser enterrados en la fosa común de los tipos costumbristas, y parecen incómodos en la sociedad con gentes de marcada personalidad. Recaban una categoría propia” (G. Gullón, *La novela como un acto imaginativo...*, p. 38). Son personajes que se sitúan a caballo entre ambas naturalezas.

detrás de la construcción de estos personajes femeninos encontramos una clara huella romántica; es quizá en este punto donde el Romanticismo deja una marca más profunda en la novela realista del momento. Lo cierto es que, aunque el dibujo de los personajes se repita en una y otra literaturas, “el canon que las sustenta es absolutamente distinto”.⁷⁹ Se trata, entre otras cosas, de novelas que tienen pretensiones de autenticidad y que se oponen de manera abierta a la novela sentimental/trivial,⁸⁰ aunque, a su pesar, se alimenten de ella.⁸¹

Hay que decir que los valores que representan estos personajes femeninos son tradicionales y participan en la pugna de fin de siglo. El cambio anunciado y temido por los narradores costumbristas españoles se repite en México con el advenimiento de la modernidad.⁸² Hacia el final del siglo XIX, un conjunto de factores amenazan con desestabilizar un modo de vida conocido; el naturalismo, la psicología y la movilidad social ponen en riesgo al cuerpo social en su conjunto:

La meticulosidad disgregadora implícita en la observación del naturalismo, la mayor alienación de un individuo cuya sociedad no satisfacía las promesas que aparentemente le brindaba, la vulnerabilidad de las jerarquías sociales, las nuevas teorías en psicología y psiquiatría, el aumento

⁷⁹ G. Gullón, *La novela del XIX...*, p. 25.

⁸⁰ Véase S. Schlickers, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹ No hace falta hacer aquí un recuento de los rasgos románticos que prevalecen en el realismo y de los que ya he dado cuenta en otros sitios en este trabajo. Sin embargo, sólo hablar del cuadro fisonómico, de la tipología costumbrista, del espacio que define la naturaleza del personaje, de la trama sentimental que subyace a todos estos textos, etcétera, es suficiente para sostener esta familiaridad, negada en los textos por los propios autores realistas. Véase, sólo como ejemplo, B. Ciplijauskaité, *art. cit.*, pp. 90-97.

⁸² Montesinos habla de este fenómeno en el costumbrismo: “Los costumbristas españoles han definido más de una vez su obra como testimonio de la transición española, del hondo cambio sufrido por la nación entre los días del antiguo régimen y el tormentoso periodo de la primera guerra civil. Aún más adelante, en tiempos en que la España anterior a 1812 no era sino un remoto recuerdo histórico, cada vez que vemos aparecer un costumbrista consciente de su obra oiremos de su boca la afirmación del mismo propósito: dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos, y desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado” (José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 43-44).

de la movilidad de los ciudadanos constituyeron todo un reto a la personalidad estable e integral paradigmática del pensamiento del siglo XIX.⁸³

Este mismo fenómeno obligó a los modernistas a adoptar un yo discontinuo, disgregado y confundido al que dedicaron su literatura; a los realistas-naturalistas, por el contrario, los orilló a rescatar los modelos tradicionales en riesgo, en un afán de definirlos fijos e inamovibles para perpetuarlos, para establecer una estética literaria que se tradujera en esencia nacional. Cercanos, como hemos dicho, a lo que se conoce como los personajes tipo de las narraciones costumbristas, los personajes tópicos del realismo añaden a la intención moralizante y didáctica del costumbrismo un valor extraliterario más complejo: la construcción más que el reflejo, un “ideal común a través del cual los lectores, en tanto miembros de la patria, [pudieran] reconocerse y colaborar entre sí”, es decir, conseguir, por medio de la literatura, la mezcla exitosa entre la representación verosímil de personajes tipo específicos, locales en muchos casos, y un mensaje utópico.⁸⁴

Conviene reflexionar ahora en el caso de Santa para advertir su verdadera naturaleza, que oscila entre la topiquización y la excepcionalidad. La interiorización que parece sufrir Santa se aleja de la que propone el modernismo en la misma medida en que se acerca al tópico: su proceso responde más a la observación desde el microscopio, porque no se trata de un ejercicio de autoconocimiento —sabemos que no puede haberlo en un ser cerrado y estable—, sino de una disección de laboratorio para una exposición didáctica. La presencia del personaje tópico se enfrenta, pues, a la desarticulación del individuo y de su medio, y el narrador que lo traza se apura a señalar las coordenadas con que debe fijarlo. Esto no significa, como bien apunta Santiáñez, que el realismo concibiera a sus criaturas en términos simplistas, ni siquiera

⁸³ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 325.

⁸⁴ Véase G. Nouzeilles, *op. cit.*, p. 13. No olvidemos que la “preocupación por los efectos de la representación fue el punto de anclaje de una inquietud más amplia acerca de cómo disciplinar literariamente al público en beneficio del Estado” (*idem*); en el convencimiento de que “los argumentos novelescos constituían modos efectivos de comprender y hacer comprender las relaciones entre sociedad nacional e individuo, había que asegurarse de que los efectos pragmáticos de la lectura reforzaran la estabilidad endeble de lo civil” (*idem*).

en el caso de personajes “decorativos” —Rabasa, por ejemplo, matiza el dibujo romántico de su modelo femenino con un toque de humor—; lo que quiero decir es que, lo mismo que sucede con otros recursos de la novela, el autor echa mano de los personajes para representar su ansiada concepción unitaria del ser social. De algún modo, esta idea armoniza “con la mentalidad burguesa de la época”,⁸⁵ estos personajes simbolizan, pues, un deseo de unidad, incluso de la propia psique colectiva, pero sobre todo de la moral social. La idea que impulsa la educación sentimental de los protagonistas de estas novelas es constituir esa entidad social en realidad utópica.

Se entiende entonces que la innovación en el trazo del carácter femenino hubiera implicado la destrucción de un modelo sancionado y la ambigüedad en la tesis, y eso es impensable para un impulso estético fundacional. En el carácter femenino la definición es obligada, no hay espacio para la ambigüedad, y por ello se prefiere la tipificación frente a la singularización.⁸⁶ El caso de Santa es particular en este aspecto también, pero bien visto su existencia se explica de forma fácil. Se trata de un ser literario que parece escindido, confuso, que actúa por deseo y que tiene voluntad, pero no se puede dejar de lado el hecho de que se trata también de un ser literario regido por el destino, con un derrotero claro y que está obligado a cumplir. Con este principio por delante, resulta sencillo comprender las acciones del personaje, que en otro escenario parecerían erráticas y desatinadas. Santa se acerca más a un carácter fijo que a uno disgregado y conflictivo, a pesar de la impresión superficial que pueden provocar sus decisiones en el lector.⁸⁷ Su personaje sigue siendo, en el fondo, más realista y más tópico que individual. Una característica

⁸⁵ *Ibid.*, p. 328. Esta filosofía, emparentada directamente con la expuesta por Victor Cousin sucumbió en los últimos veinte años del siglo XIX ante los estudios del sueño y la histeria, y de la práctica de la hipnosis llevada a cabo por la psicología positiva y el psicoanálisis (véase *idem*). Del interés por el mundo exterior que caracterizó al realismo se pasa al escudriñamiento del mundo interior en el modernismo, y esto se refleja en el tipo de personajes que reproducen ambas literaturas, esto explica la primacía de la autobiografía en el modernismo y del narrador “objetivo”, situado fuera de la historia en el realismo.

⁸⁶ Como señala G. Gullón, *La novela del XIX...*, p. 26.

⁸⁷ “Cada personaje está dominado por una pasión (la mayoría de las veces sexual o materialista) [...] El personaje no tiene ni libre albedrío ni libertad de desarrollo ninguno” (S. Schlickers, *op. cit.*, p. 29).

singular —que señalé antes cuando traté este tema— que determina a Santa como personaje tópico y, paradójicamente, protagónico es que ella encarna en su persona el elenco de tópicos realistas y naturalistas obligados en la estética del momento: es, a la vez, protagonista y antagonista de su historia y representa los polos extremos —negativo y positivo— de una personalidad (fue y es casta, pura y buena; fue y es pecadora, sucia y depravada). Santa oscila entre la mujer-fatal y la víctima, para terminar como la mujer-mártir.⁸⁸ La profundidad que exige un personaje con función protagónica parece cumplirse por virtud de este proceso; sin embargo su complejidad, como vemos, responde a una mezcla de tipos que resulta muy eficiente.

Vale la pena advertir que los valores que simbolizan los personajes tipo son tanto de signo positivo —como la novia virginal o la madre santa—, en cuyo caso se subliman, como negativo —la mujer caída o seductora, o el don juan—, en cuyo caso cumplen con un destino severo. La estrategia utilizada por el autor para designar a estos personajes es la misma en ambos tipos porque los dos abandonan su calidad de personajes en singular para encarnar el valor que representan: la madre buena es la santidad, la novia virginal es la pureza, la mujer caída es el pecado,⁸⁹ ya no son más doña Dolores, Remedios o Santa (y aquí, además, los nombres también anuncian el destino y la naturaleza de los personajes que caracterizan, aunque en el caso de Santa, antes de su redención, su nombre parezca más una paradoja que un símbolo de

⁸⁸ De forma sorprendente, el caso de Santa o el de las mujeres en *Los parientes ricos*, como personajes tópicos y protagónicos, no son únicos. Ya Clarín traza a un personaje-tipo que desempeña una función principal, como Álvaro Mesía: “Los personajes planos suelen ser los comparsas sociales, los secundarios que dan color al ambiente y que se mueven por una motivación única generalmente. Puede ser plano también, según nos demuestra ‘Clarín’, un personaje que da figura a un actante fundamental, en cuyo caso se construye con las notas exigidas por su función” (M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 144).

⁸⁹ Suleiman explica este proceso al hablar del aprendizaje negativo: encarnar el signo negativo los convierte en símbolos elementales “as if the text had merely to name them, merely to point to them, to make the reader see how dangerous ‘wrong’ ideas can be” (S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 99).

su verdadera esencia),⁹⁰ sino las principales fuerzas purificadoras o corruptoras que son motor de la trama.⁹¹

Con todo, los personajes tipo no dejan de tener singularidad en cada obra. Aunque todos los textos analizados utilizan personajes tópicos similares y comparten un mismo modelo en su construcción, cada uno los dota de ciertas particularidades, algunas muy importantes. En el caso de las obras aparecidas antes de 1900 —es decir, las *Novelas mexicanas* y *La parcela*—, los personajes tipo son más decorativos, simbólicos y estáticos que actantes. Su función es dar variedad a los caracteres de la obra y crear contraste frente a los personajes protagónicos. Su construcción parece obedecer a los principios que establece Gómez Hermosilla respecto a los personajes de las obras ficticias: “Es preciso variar y diversificar mucho los caracteres, dibujarlos con mucha exactitud, contrastarlos debidamente y, sobre todo, sostenerlos”.⁹² No muy lejano, pero en un sentido en particular distinto, las novelas aparecidas después de 1900 —me refiero a *Los parientes ricos* y *Santa*— conciben a sus personajes femeninos como protagónicos. Éstos dejan de formar parte del escenario para tener voz.⁹³ Si bien sus personalidades se configuran de acuerdo con un paradigma de cualidades aceptado —o de defectos, en el caso del dibujo de la corrupción—, muestran siempre algún rasgo que los particulariza. Conviene, para ilustrar este dicho, recordar el exabrupto que sufre doña Dolores cuando se niega a aceptar las opiniones del padre Anticelli con respecto al carácter de Elena. Pero preciso estas diferencias.

En el caso de Rabasa, los personajes tópicos importantes son femeninos. Tanto Remedios (la novia virginal) como Felicia (la amiga leal),

⁹⁰ Wellek y Warren recuerdan que la apelación alegórica nace en la comedia del siglo XVIII, “pero la práctica más sutil es una especie de modulación onomatopéyica a la que son adeptos novelistas tan distintos como Dickens y Henry James, Balzac y Gogol” (R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, versión española de J. M. Gimeno, Madrid, Gredos, 1966, pp. 262-263). Se trata, dicen, y es evidente en los casos citados, de una forma de economía de caracterización.

⁹¹ Ya Franco lo señala cuando establece: “Había de pasar mucho tiempo antes de que la literatura nacional pudiera prescindir de la mujer como símbolo de la pureza o la corrupción, acaso porque, como Octavio Paz iba a señalar [...] la construcción misma de la identidad nacional se basó en la dominación del macho” (J. Franco, *op. cit.*, p. 138).

⁹² J. Gómez Hermosilla, *op. cit.*, p. 325.

⁹³ Una voz topiquizada y carente de individualidad, como vimos antes, pero voz al fin.

Jacinta (la mujer seductora), e incluso la madre de Juan, permanecen siempre fieles al paradigma: son personajes fijos, sin desarrollo, que rara vez se expresan —con excepción del personaje negativo que es Jacinta, y que goza de más matices—. Su presencia depende por completo de la función provocadora que les toca cumplir, y ésta se relaciona de modo invariable con Juan, el personaje protagónico masculino. Representan, la amada y la madre, pureza y redención; y las cuatro impulsan a nuestro héroe a la acción para el aprendizaje. Su importancia y su presencia se justifican, pues, en Juan.

Un caso muy similar sucede con López Portillo. En su obra, el tópicico femenino es muy parecido al propuesto en la obra de Rabasa: las mujeres que en ella aparecen lo hacen en función de los hombres, que desarrollan los papeles protagónicos y son los responsables de la acción en la trama. Hay, pues, una novia ideal (Ramona Díaz), una madre abnegada (doña Paz) y una amiga leal (Chole, que al mismo tiempo desempeña una función desestabilizadora). Es decir, con su presencia se cumplen las tres funciones necesarias en la novela realista: el amor, la tentación y la redención. Aquí, el carácter mediador de los personajes femeninos pasivos es característico y crucial; en esa aceptación —la de su puesto en la estructura social— se verifica el justo medio que López Portillo se afana por encontrar. Como se ve, los personajes tópicos de las novelas aparecidas antes de 1900 son ortodoxos y llegan a tocar la esquematización. Digamos, con José Ortega y Gasset, como veremos adelante, que la mujer en estas novelas siente y es; el hombre razona y hace.⁹⁴

Es claro que en *Los parientes ricos* se desarrolla un cambio sustancial respecto a esta esquematización. En principio, los personajes femeninos, como ser colectivo, son todos protagónicos, la acción de la novela se sirve de ellos, mientras que los personajes masculinos, también como personaje colectivo, dependen por completo de las mujeres para existir. Esto representa una alteración evidente respecto a las novelas anteriores. Doña Dolores es la cabeza de familia (es decir, la madre santa y abnegada), y sus dos hijas, Margarita y Elena, encarnan la pureza —una— y la

⁹⁴ A esta idea, tomada de sus *Estudios sobre el amor*, le dedicaré mayor espacio en el apartado consagrado a la enfermedad como expiación.

corrupción —la otra—. Por otro lado están don Juan Collantes (padre ambicioso y materialista), y sus dos hijos: Juan y Alfonso. Uno representa la bondad; el otro, el cinismo. Si bien las mujeres desempeñan un papel central en la trama, hay que aceptar que sus virtudes y defectos surgen a raíz del contraste con los personajes masculinos, de la manera en la que interactúan con ellos. Así, su dependencia es, aunque con diferente cara, la misma que la de los textos antecedentes.

De cualquier modo, en esta novela las mujeres tienen rasgos de singularidad de los que carecen los hombres, lo cual las saca del molde restringido en el que por lo regular se inscribirían, y les otorga un margen de acción que en los textos anteriores no conocieron. La tesis, sin embargo, se repite: se favorece el cierre, se busca reafirmar una función tradicional. La objetividad con la que se introducen estos personajes, que no depende tanto de la mirada de otros como de sus acciones, es propia de Delgado. Aunque en esta novela la fisonomía y los atributos que de ella se derivan son, lo mismo que en las anteriores, en esencia románticos; la diferencia estriba en que los personajes delgadianos ideales tienen conciencia de su naturaleza sublimada y cultivan su pureza con convicción. Hay un discurso interno que fundamenta la bondad y que no aparece en otros textos del periodo, aunque esto no consiga dotar de vida a estos seres literarios.

Federico Gamboa logra en *Santa* intocar la esencia del tópico a pesar de que en apariencia parezca revolucionarla. El narrador interviene de forma constante para reafirmar los rasgos tópicos tradicionales de la mujer porque su personaje protagónico representa la materia del tópico negativo. Aquí también los personajes masculinos son menores (Hipólito, el *Jarameño*, Rubio, el alférez), su función es provocar, pero sobre todo detonar las acciones de Santa; por lo tanto, aunque Santa sea protagonista, carece de voluntad porque ella depende, en principio, de su destino, pero más allá, de la influencia masculina en su vida para pecar o purificarse. En ambas novelas las mujeres abandonan su pasividad, pero no adquieren un yo interno porque a su voluntad la determina el capricho de los hombres. La individualidad de la que parecen dotar nuestros autores a los personajes femeninos, tratando de alejarlos de la topiquización, no se consigue. El discurso interno, que nuestros últimos escritores proponen para sus personajes protagónicos, aleja a estos

seres de la posibilidad de constituir un yo complejo para que puedan asumir, de manera consciente, voluntaria y sorprendentemente pasiva, su naturaleza tópica.

EL AMOR ADVERSO

La pregunta obligada que surge al tratar el tópico del amor adverso —y en el caso de Gamboa, el amor ciego, que sin duda se deriva de aquél— es si opera como sostén formal convencional de significado restringido o si desempeña un papel protagónico en el sentido de los textos analizados en el trabajo. Es claro que en todas estas novelas el tópico funciona de ambos modos, aunque en algún caso la clara preferencia por uno de los dos caminos sea el matiz que las separe. Se trata de un tópico que tiene un origen remoto, pero que en la forma se acerca a su par más cercano, el romántico. No resulta extraño, entonces, que repita muchos rasgos de éste, a pesar de afanarse en denostarlo de manera constante, reduciéndolo a sentimentalismo puro y a cursilería.

El tópico del amor adverso trabaja en las novelas del mismo modo que los otros que hemos estudiado hasta ahora: reitera la idea general que cada texto quiere expresar; esta idea general parece similar en todos los textos, pero no se trata, en rigor, de la misma noción. Es evidente que la presencia de este tópico se justifica en un canon compartido que rige a nuestros autores: la sana mezcla de historias de amor y moralidad que Altamirano propugnara en “La literatura nacional”, en 1868, y que éste a su vez heredara de las tradiciones románticas latinoamericanas de carácter fundacional.⁹⁵ No debemos olvidar, además, lo que Hermsilla afirmaba con respecto a la novela: que es un modo de escritura que se encamina más “derechamente al corazón, para hacerle amar [al lector]

⁹⁵ Campillo ya dedicaba a este asunto sus reflexiones al atacar los excesos de algunos al considerar la novela corruptora o escuela de costumbres: “El propio fin de la novela, como de toda obra poética y artística, es la manifestación de la belleza; si, además de conseguirlo, moraliza, tanto mejor; y si también instruye, mucho mejor” (N. Campillo, *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, puesta al día con notas y adiciones por A. Huerta García, México, Botas, 1959, p. 262).

lo que es perfecto y detestar lo defectuoso”.⁹⁶ Es decir, en todo caso, sea la novela sentimental, de costumbres, o didáctica —de acuerdo con la clasificación de Hermosilla—, es una composición más proclive a tratar con las emociones del lector.

Es evidente que el tópico del amor adverso bebe de las aguas del romanticismo, pero hay que delimitar esta influencia porque es verdad que no puedo identificarlo con él a ciegas. Acudo, entonces, a una definición de amor romántico que resulte útil para delinear los contornos del tópico del amor realista.⁹⁷ En principio, el amor romántico tiene dos características fundamentales que lo definen y singularizan: la lucha que establece con la censura social y su naturaleza trágica: la muerte del héroe romántico, enamorado de un imposible, es propia de este tópico. Se trata, pues, de amores de naturaleza trasgresora, ilegal.

Para Denis de Rougemont, la diferencia entre el amor romántico y el realista es evidente, pues la moral del romanticismo es contraria a la moral burguesa “ordenadora”. Mientras que los últimos defienden el matrimonio burgués, la herencia, las conveniencias y el orden, los primeros defienden los derechos imprescriptibles del amor, lo cual implicaría “la superioridad ‘espiritual’ de la amante sobre la esposa”⁹⁸ (impensable, desde luego, en una novela realista como las que analizo).

⁹⁶ J. G. Hermosilla, *op. cit.*, p. 325. El crítico hace aquí una distinción entre la epopeya, la comedia y las novelas respecto a la incidencia de escenas patéticas que esta última requiere en gran número (a su vez, distingue las novelas en tres clases: las sentimentales, las de imaginación y las de costumbres).

⁹⁷ No dejo de lado, sin embargo, que esta definición es utilitaria porque, con Singer, creo que “sería erróneo definir el amor romántico en términos de una concepción única” (I. Singer, *La naturaleza del amor*, vol. 2: *Cortesano y romántico*, México, Siglo XXI, 1992, p. 336). La complejidad y multiplicidad de ideas en el romanticismo hace impensable una definición única. Acudo, simplemente, a la distinción que elabora Singer de dos vetas principales en el romanticismo: “El benigno o saludable y el pesimista. Este último solía definir el amor en términos de una búsqueda de la nada deseada, como en la noción de amor-muerte de Wagner, pero el primero ve el amor como medio de eliminar lo que es negativo y destructivo en uno mismo, alcanzando así en la tierra un goce máximo de la vida. Estas dos facetas del amor romántico no carecen de relación mutua, pero se mueven en direcciones diferentes y no deben ser agrupadas como si cualquiera de ellas caracterizara todo el romanticismo” (*ibid.*, p. 334). No es difícil ver, en esta última noción, una clara cercanía con las tesis propuestas por el tópico amoroso de nuestros primeros realistas (léase Rabasa y López Portillo).

⁹⁸ D. de Rougemont, *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Editorial Kairós, 2002, p. 239.

El amor romántico es inmediato “porque reposa solamente en una necesidad natural. Se basa, en parte, sobre una belleza física y, en parte, [en] con la belleza interior o espiritual, sin que todo ello sea fruto de una reflexión”.⁹⁹ Más allá, el amor romántico supone la idealización de la mujer por encima de la latencia del deseo erótico, de suerte que éste se oscurece con la “prevalencia de elementos líricos y, naturalmente, amorosos, tiernos, delicados”.¹⁰⁰

El amor romántico es pesimista por definición, individualista —es decir, subjetivo por necesidad—, trágico, apasionado —en lucha permanente contra la razón—, rebelde e irreal. Por el contrario, el amor realista opera en la razón antes que en la pasión —y yo agrego, en la moral antes que en el sentimiento—, la pasión se castiga si a ella no la antecede el buen sentido, el realismo busca la objetividad —es decir, lo colectivo estará siempre por encima de lo individual—,¹⁰¹ es ordenador y real. Las diferencias entre el amor romántico y el amor realista parecerían

⁹⁹ José Antonio Pérez-Rioja, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, p. 261. Antes, este crítico ha citado a Rougemont, y vale la pena reproducir esta idea porque ella explica mucho de lo que el amor cortés hereda al romanticismo y lo que el amor en la literatura le debe al romanticismo: “Desde el deseo hasta la muerte por la pasión, ése es el camino del romanticismo occidental; y estamos todos comprometidos en él en la medida en que somos tributarios —inconscientemente, claro está— de un conjunto de usos y costumbres cuyos símbolos creó la mística cortés. Y pasión significa sufrimiento” (*idem*).

¹⁰⁰ Véase *idem*. Estos elementos son evidentes en las novelas que estudio; el apartado dedicado al tópico lingüístico es ilustrativo de este fenómeno.

¹⁰¹ No conviene olvidar que el concepto de felicidad individual es una herencia de la revolución francesa: “Cuando Saint-Just proclama en la tribuna de la convención: ‘la felicidad es una idea nueva en Europa’, se está refiriendo a la consagración moderna del derecho a la felicidad individual por encima de la obediencia debida a los intereses de grupo” (Elena Losada Soler, “Introducción” a José María Eça de Queirós, *El primo Basilio*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional / Ediciones Cultura Hispánica, 1997, p. 40). Vale la pena abundar en este tema —que traté en un trabajo anterior— para explicarnos con mayor claridad el fenómeno conservador del realismo mexicano: “No hacía falta el individualismo para que el ‘proceso de civilización’ se abriera paso en la sociedad del Antiguo Régimen. Pero lo que no cambiaba era el ideal del público: la idea [...] de que la colectividad tenía el derecho de fiscalizar las acciones de cada uno de sus miembros en nombre de las finalidades del bien común. El liberalismo, de buen o de mal grado, tuvo que tener en cuenta esta herencia, y su cultura política conservó a lo largo del siglo XIX referencias insistentes a la moral, a la virtud y a las buenas costumbres” (Annick Lempérière, “República y publicidad a finales del Antiguo Régimen [Nueva España]”, en F.-X. Guerra *et al.*, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Fondo de Cultura Económica / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, p. 79).

claras; sin embargo, el tópico del amor adverso usa una buena cantidad de rasgos del primero, pero los vacía de significado.

De este modo, el tópico del amor adverso es una versión edulcorada del amor imposible de los románticos, o, más claramente, la “voluntad de *gozar* del mito, pero sin *pagarlo* demasiado caro”.¹⁰² Se trata, entonces, de un amor que, para ser atractivo a los ojos del lector, cumple con algunas de las características más seductoras del amor romántico, sin contaminarse con su esencia transgresora. En los amores realistas, aunque los obstáculos existen, lo mismo que la sublimación de la figura amada,¹⁰³ lo que desaparece del escenario es la idea de la tragedia obligada¹⁰⁴ y la rebeldía a ultranza, la irracionalidad y la superioridad del yo.

El tópico del amor adverso necesita poner en escena una variedad de figuras tipificadas del amor que aparecen en la literatura de todos los tiempos. Por ejemplo, Remedios, la mujer soñada, personifica a una “Beatriz al revés”, es decir, la mujer idealizada que empuja al hombre que la adora a crecer, a no traicionar su grandeza.¹⁰⁵ Aparece también la mujer seducida virtuosa —en la persona de Santa—, que también encarna a la mujer que muere para salvar su impureza; Margarita es la mujer que renuncia al amor para salvar su recuerdo o el honor de su familia, pero también desempeña bien el papel de la “Beatriz al revés”; en fin, que los modos de acercarse a este tópico son un poco diferentes, pero él permanece invocado en esa esencia que lo hace central en la trama,

¹⁰² D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 240. Las cursivas son del autor.

¹⁰³ De la que ya hablé en capítulos anteriores y para la que remito a H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, versión castellana de M. T. Martínez, Madrid, Taurus, 1998, en particular las pp. 91-121, capítulo dedicado a las mujeres prerrafaelitas. Sin embargo, conviene recordar, una vez más, lo que Rougemont opina respecto a la ambigüedad del lenguaje místico y su paso hacia la retórica profana de la pasión: “La difusión de ese lenguaje por la literatura de los *romans* lleva, en el siglo pasado, a ese trastocamiento de los papeles: el instinto se convierte en el verdadero soporte de una retórica cuyas figuras le prestan en lo sucesivo un aspecto de idealidad” (*ibid.*, p. 241). Es decir, la retórica que sostiene este tópico nace del instinto, pero viene heredada de la mística.

¹⁰⁴ Margarita encaja a la perfección con esta figura. De hecho, se podría decir que la única excepción a esta regla sería *Santa*, pero ya veremos que el afán moralizador que subyace a la novela toda, pero sobre todo a la muerte de la protagonista, anula por completo su similitud, en el nivel del sentido, con el tópico romántico.

¹⁰⁵ Véase J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 395.

aunque en el fondo, tocado por el realismo, sea sólo un pretexto para poner en juego asuntos de índole moral.

La diferencia entre los dos grupos de novelas que analizo se hace evidente en el modo en que este tópico se verifica en cada una de ellas. Es un asunto, digamos, de grados. La conciliación —un deseo romántico fundacional— que ambos grupos proponen por medio de la metáfora amorosa es significativamente distinta. Tanto en la novela de Rabasa como en la de López Portillo el enamorado —hombre— idealiza al objeto amado, el sentimiento del enamorado, pues, se sublima, y al final, las fuerzas adversas al amor logran conciliarse. Su propuesta es, desde luego, de signo positivo. Por otro lado, los textos de Delgado y Gamboa se alejan de ese optimismo conciliador; sus amores están marcados por la fatalidad y optan por finales desdichados. La renuncia, el deshonor, el silencio, el encierro, la enfermedad y la muerte marcan de forma constante estos amores; ambos autores proponen, por fin, el sacrificio de la individualidad por el bien del cuerpo social:¹⁰⁶ uno, Delgado, desacraliza el amor despojándolo de sus calidades románticas,¹⁰⁷ y opone a su fuerza la moral el honor, la tradición y la historia; mientras que el otro, Gamboa, se atreve a añadir un toque de sensualidad al tópico —un detalle ausente en los otros textos—, pero sólo para reprobarlo. Su anhelo moralizante y ejemplificador lo contamina todo.

¹⁰⁶ El cual, por otro lado, es también un tópico realista: “El uso de la libertad individual que choca con la libertad y derecho de los otros” y que está debajo de la metáfora del amor adverso. El enfrentamiento con el amor romántico, con el sentido individualista, es visible gracias a este tema.

¹⁰⁷ La idealización de la mujer amada no es, en Delgado, resultado de un desliz romántico, sino un hecho objetivo que la propia Margarita admite reconocer en sí misma. Así, la imagen positiva al extremo que de ella pudiera construir Alfonso —su enamorado, que además no desempeña un papel protagónico en la historia— se basaría en rasgos comprobables, y no en “sentimentalismos” románticos; pero ese cuadro no se lleva a cabo, no lo hace Alfonso, lo ofrece el narrador, y esto le da un rasgo de “objetividad” que no aparece en las otras novelas analizadas. Estos amores son calificados de discreción y seriedad por este mismo narrador: “Nada de apasionamientos líricos, nada de galanteos frívolos; nada de miradillas mortecinas ni de romanticismos cursis” (*Los parientes ricos*, p. 248). Sin embargo, la renuncia y la ruptura entre ambos representan un obstáculo que, como afirma Francisca Carner, no es otro “más que el deseo interno de la pasión de perpetuarse a sí misma en el dolor”, y ese rasgo es sin duda romántico (véase F. Carner, “Las mujeres y el amor en el México del siglo XIX a través de sus novelas [1816-1868]”, tesis de maestría, México, El Colegio de México, 1975).

Si bien es claro que en los dos grupos analizados el amor adverso es un pretexto —como se puede afirmar de casi cualquier tema que se toca en una novela—, en un caso se trata de un tópico sin duda seductor para el que lee, pero que ocupa siempre un segundo plano; en el otro, una metáfora que representa el sentido absoluto de los textos. Para Rabasa y López Portillo, el amor aparenta ocupar un primer sitio, pero se desarrolla en un plano secundario; sirve en efecto de motor para sus tramas, es decir, es el escenario en el que transcurren todo tipo de situaciones que se resuelven de manera favorable, y a tiempo, para evitar una tragedia (las adversidades en estos amores siempre se solucionan). Con las obras de Delgado y Gamboa sucede lo contrario; para ellos, el tema del amor es protagónico. El tópico en la obra de Rabasa y López Portillo encuentra en el exterior los obstáculos que le impiden alcanzar la armonía, pero los personajes que sufren estas dificultades se afanan en buscarla y, al final, logran encontrarla. Por otro lado, en Delgado y Gamboa el amor vive esos obstáculos como parte de su esencia, es decir, los personajes luchan contra barreras internas. Lo anterior no significa que estos personajes generen una densidad psicológica que los protagonistas de amores similares en novelas antecedentes no conocieron —vimos en el apartado anterior que la topiquización de los personajes no disminuye con el cambio de siglo, sino que se convierte en un proceso sancionado, caracterizador y, por tanto, manifiesto por propia voluntad.

El amor en estos casos está sujeto, por la fatalidad, a las leyes sociales de convivencia, y la armonía que se busca tiene fines ordenadores. En otras palabras, las barreras morales y convencionales que separan a los enamorados desaparecen en el primer realismo para renacer en su segunda época. Cada vez es más claro que el conservadurismo que subyace a la topiquización se acentúa con el cambio de siglo. El tópico, pues, guarda más rasgos románticos en un primer momento, en cuanto a sentido, que en el segundo, donde nada más los tiene en cuanto a forma. Acaso en el primer grupo el asomo de rebeldía romántica del amor ofrece una imagen poderosa de él: todo lo puede, incluso en el caso de la utopía lópezportilliana, porque ella representa, en muchos sentidos, la armonía fundacional alegorizada en los amores románticos. En el otro grupo, por el contrario, la rebeldía del amor se pone en escena para

censurarla.¹⁰⁸ Las pasiones se aplacan con la moral, y la moral permite el orden, la convivencia sana y la conservación de un modo de vida convencional, aceptado y conveniente.

Vale la pena detenernos ahora en la novela de Delgado porque, en este tema, me parece claro que su propuesta va más allá que el resto de los textos, y que con ella pretende zanjar la cuestión central a la que alude el tópico (es decir, la imposibilidad de los amores y la razón de esta imposibilidad). En la obra no sólo se denuestran los amores románticos en boca de Margarita, una de sus protagonistas, sino que se ejemplifican los amores correctos en la pareja que ella forma con su primo Alfonso. Su inclinación por los pares y la antítesis funciona de manera didáctica en este caso: con la puesta en escena del ejemplo *ad contrarium* y del modo positivo del amor¹⁰⁹ se quiere *aterrizar*, si se me permite el uso del término, los sentimientos que tópicamente generan los amores adversos para establecer, con una vehemencia realista —de modo a veces crudo—, no una utopía, sino un “justo medio” posible entre los sentimientos y la razón que se refleje en el resto de las acciones de sus personajes. Propone, pues, la contención de la imaginación romántica y del sentimiento puro para que la razón y la moral operen sobre ellos; la propuesta va más allá del pesimismo o del optimismo, su objetivo es echar una mirada fría a la realidad para que sus personajes la asuman, siempre, bajo las condiciones menos dañinas para el entorno. La novela de Delgado es una lección de realidad y su lema —que acompaña a Margarita y Alfonso una y otra vez— define esta intención: “La vida no puede ser nunca enteramente feliz, porque no es el cielo, ni enteramente desgraciada, porque no es más que el camino que al

¹⁰⁸ Basta traer a escena a Elena para ejemplificar esta censura. Cuando la madre la reprende por un rasgo de carácter suyo que debe dominar: “Te ruego que me escuches dócilmente, sin esa rebeldía que constituye el fondo de tu carácter; rebeldía que siempre ha sido para mí causa de inquietud, lo mismo que para tu padre” (*Los parientes ricos*, p. 238).

¹⁰⁹ En este aspecto, y en otro que veremos adelante, se acerca más a López Portillo que a Gamboa. Aquí Delgado busca la conciliación, del mismo modo que lo hacen Rabasa y López Portillo, pero al igual que Gamboa, lo hace en un tono dictatorial. Cuando Zubiaurre apunta, con respecto a la naturaleza rígidamente estructuralista del realismo en lo que toca al recurso de las oposiciones, deriva de él una dictadura semántica e ideológica que es visible en Delgado y Gamboa (véase M. T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 186-187).

cielo nos conduce”,¹¹⁰ de Mad Craven. Margarita resume, de hecho, en dos palabras, la poética que subyace a la literatura delgadiana y al tratamiento del tópico también: sencillez y acierto; otra vez, el justo medio propuesto por López Portillo, pero llevado esta vez a un escenario real.

Por otro lado, el amor adverso de Gamboa no es ortodoxo, al estilo de Rabasa, López Portillo y el Delgado positivo. Conviene recordar que cuando estudié este tópico en Gamboa preferí llamarlo “amor ciego” por la implicación que este rasgo tenía en su desarrollo. En principio, pues, los protagonistas de estos amores son atípicos: una prostituta en proceso degenerativo y un ciego deforme en proceso de purificación; por lo tanto, esta pasión está contaminada por las esencias negativas de sus personajes y condenada de manera natural, desde su origen, a la imposibilidad. Sin embargo, a pesar de su extravagancia, la purificación que salvará a estos personajes —propia del tópico realista— sí se deriva de estos amores. La idealización que Hipólito hace de Santa no se reprueba, como se hace con la de Elena en *Los parientes ricos* —a causa de la adoración que siente por Juan que es un calavera—, porque, aunque en apariencia es falsa y desbocada, demuestra sus rastros de verdad en la esencia pura e intocada del tipo característico de la prostituta degenerada.¹¹¹ Lo mismo que Delgado, el amor es el tema central de la obra y desde el que se puede pontificar, e igual, otra vez, que Delgado, repite la antítesis romántica: a los amores de signo positivo opone aquellos de mala raíz y que cité antes cuando traté este tema en *Santa* (todos ellos además, de naturaleza puramente erótica: el engaño de Santa al *Jarameño*, el deseo de Rubio por Santa, el deshonor que provocan los amores de Santa con Marcelino, frente a los amores asépticos de la madre y de

¹¹⁰ Palabras que, por cierto, Margarita regala a Alfonso escritas en una tarjeta para conjurar la influencia funesta que ejercen los versos de Leopardi en su amante (véase p. 281), y que, antes, muy al principio, ha recomendado como lectura provechosa para la familia de doña Dolores el padre Anticelli (p. 135, donde califica el libro de Craven como un texto tan benéfico como la luz del sol).

¹¹¹ Este tópico realista lo revisé en su momento, véase “Algunos personajes típicos...”, en el apartado dedicado a *Santa*, de Federico Gamboa. Hablo allí de la figura tópica de la mujer ligera que alberga pureza en el fondo de su alma (personaje que tiene múltiples orígenes, pero que sin duda emparenta con Margarita Gautier, de *La dama de las camelias*, y la figura de la prostituta honrada de Dostoievski en *Crimen y castigo*).

los hermanos por Santa, el de Hipólito al final y el del *Jarameño* cuando ayuda a Santa en su enfermedad, a pesar del engaño).

En cuanto al método, las novelas que hemos estudiado también muestran diferencias. Tanto en la novela de Delgado como en la de Gamboa es posible detectar el desarrollo de un proceso idéntico: ambos hacen el examen de una pasión como de una enfermedad, a la que le aplican “un método individual para hacerla desaparecer”.¹¹² En los dos casos esta pasión es amorosa, lo que no sucede en el grupo antecedente —en la obra de Rabasa se trata de combatir la ambición juvenil y la posible corrupción del personaje; en la de López Portillo, la ambición desmedida, el odio y la envidia entre dos antiguos amigos—. Como se ve, el dúo que integran ambos autores confirma, por medio de este rasgo, su adhesión a un realismo más ortodoxo; mientras que el formado por Delgado y Gamboa se acerca, gracias a su método, a un realismo más apegado al naturalismo y, por lo tanto, más topiquizado.¹¹³

La diferencia fundamental entre los amores adversos que ofrecen los grupos de novelas que estudio es clara: bien vencen los obstáculos para consumarse, bien están condenados de forma fatal, por una fuerza interna que los determina, a la imposibilidad. La idealización de la metáfora amorosa se sostiene en esta idea, dado que, ante la no consumación, el elemento erótico que contamina al tópico realista se aleja;¹¹⁴ así, la ruptura, y no la unión, suscribe, al contrario del primer grupo, un proyecto

¹¹² Esto lo afirma Ángel de Campo al reseñar *La Calandria*, de Rafael Delgado (véase F. Tola de Habich [ed.], *op. cit.*, p. 130).

¹¹³ “El amor, exaltado hasta los cielos o hundido hasta lo más profundo de los infiernos por los románticos, se ajusta, como todo, al patrón general de moderación y mediocridad. El ‘amor romántico’ es concebido ahora como una ‘aventura’ o sucesión de aventuras por las que está bien que los jóvenes pasen antes de contraer matrimonio. Pero éste y la familia son, en el orden privado, los soportes del orden social, orden que el gobierno tiene por misión mantener también, aunque en otro plano, el público. La sociedad burguesa impone sus principios en materia de moral sexual, principios que [...] son, en apariencia, los mismos de la moral cristiana, pero desnaturalizados en su verdadero sentido, por la, a veces inconsciente, *mercantilización* de la existencia” (José Luis Aranguren, *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1970, pp. 118-119. Las cursivas son del autor). El crítico se refiere aquí, de manera evidente, a la sociedad española, pero en este aspecto el concepto de moral moderada que propone se ajusta al que sostienen las tesis que los realistas de la segunda época en México desarrollaron en sus novelas, y que el primer realismo apenas esbozó.

¹¹⁴ En el primer grupo, aunque los amores se consuman, el hecho sólo tiene importancia en tanto que simboliza un proceso de redención, dejando de lado, pues, cualquier rasgo erótico

moral que se sostiene en una doctrina restringida y explícita a lo largo del texto y que configura amores legítimos. En el otro caso, dado que el tópico tiene mejores relaciones con el romántico, la unión, y no la ruptura, sustenta la posibilidad de armonía social, pero en ninguno de los dos casos se mantiene la ilegalidad que supone el amor romántico.

Si bien el tópico permanece intocado en la carga significativa que lo fundamenta (es decir, el desarrollo de los hechos que lo determinan: un objeto amado idealizado, el sufrimiento de los amantes, los malos entendidos, las peripecias, la separación), el curso que toma al final los aleja. De esta diferencia resultan algunos rasgos que, además, nos ayudan a definir las poéticas de cada grupo, demostradas, como hemos visto, en la función de cada uno de los tópicos analizados: conciliación y ruptura; optimismo y pesimismo; libertad relativa y decreto, entre otros.

Es cierto que no hay novedad al describir como reiterativa la función del tópico: convengamos que ningún autor inserta elementos en la novela de modo inocente; a sus decisiones les corresponde siempre una intención específica. Sin embargo, si se acepta que los tópicos llevan al texto una carga de sentido —fuerza en potencia que además tiene la virtud de permanecer intacta a pesar de la naturaleza de la trama en que se introduce—, entonces habrá que admitir que la función del tópico no se reduce a insistir en la idea fundamental de la novela, sino que colabora en su configuración al otorgarle, a un mismo tiempo, un sentido literario y uno extraliterario aceptados, compartidos y fácilmente digeribles, porque echa mano de elementos sancionados, también, en el plano estético. Con el uso del tópico se quiere, pues, establecer un diálogo con la tradición —literaria y moral del momento— y penetrar, de este modo, en el mapa de la literatura universal gracias a estas simpatías y diferencias. A los cuatro textos los unen las características del tópico realista que modifican la herencia de sentido del romántico; en principio, la redención que se espera del desarrollo de los amores adversos y que se cumple de manera ortodoxa, sean éstos de la naturaleza que sean.¹¹⁵ Después, la legalidad, el sufrimiento y la ausencia y censura de

que pudiera desviar su sentido. Recordemos que en la obra de Rabasa, incluso, esta característica es censurada en los amores de Juanito con Jacinta.

¹¹⁵ Esta culpa original del amor adverso, que define a los personajes que lo experimentan, sólo puede expiarse “en el sufrimiento total que es la separación voluntaria de los que se aman

los elementos eróticos (es decir, la abstención, la asepsia y la discreción que mantienen la posibilidad de pureza del amor como noción y la idealización de los enamorados)¹¹⁶ determinan al amor adverso realista, aunque estas características se verifiquen de modo particular en cada texto o constituyan, en algunos casos, apenas un pretexto para desarrollar otras ideas que obsesionen a los autores que las utilizan. Debajo del tópico del amor adverso, es decir, debajo del amor realista está el deseo de domesticar el amor pasión que, sostenían los románticos, era contrario al amor cristiano.¹¹⁷ Aunque en apariencia los amores imposibilitados de las novelas que estudiamos parecen apoyar una tesis más cercana al amor pasión sostenida por los románticos (recuérdese, en este aspecto, a Stendhal),¹¹⁸ terminan por impulsar la posibilidad de fusión del concepto de amor pasión con el del amor cristiano, es decir, la oportunidad de la felicidad a pesar de la consumación del amor, que algunos románticos negaron al sustraerse, por ejemplo, al matrimonio. La muerte, la paz espiritual, la redención y la pérdida de lo carnal pesarán de un modo más efectivo que, como afirma Carner, la posibilidad de ofrecer placer a los sentidos fuera del matrimonio. Con la escenificación

para no profanar el amor con elementos de impureza, anhelando la muerte para realizar la fusión con él y con Dios” (F. Carner, *op. cit.*, vol. 2, p. 273). Esta característica se cumple a carta cabal en la obra de Rabasa (porque no atestiguamos la consumación de su amor); en la de Delgado en la separación de los amantes y en la de Gamboa en la unión después de la muerte de Santa e Hipólito; no así en López Portillo, que mantiene el tema en un lugar secundario.

¹¹⁶ “El amor puro solamente se puede realizar en la fusión de los que no han sucumbido al mal, que no se han dejado manchar por la materia”, esta idea, compartida con el romanticismo, sigue sosteniendo al tópico del amor adverso realista (*ibid.*, vol. 2, p. 271).

¹¹⁷ La diferencia entre ambos se explora en la tesis ya citada de F. Carner, véase pp. 279 a 285. Resumo estas divergencias del siguiente modo: idealización y abandono del mundo frente a realización del Reino de Dios en este mundo; insatisfacción y muerte frente a las de las condiciones, sean éstas las que sean, y paz interior, etcétera.

¹¹⁸ Stendhal dedica, en 1822, un volumen completo a reflexionar sobre el asunto amoroso, respecto del cual elabora una distinción entre lo que llama amor pasión, amor placer, amor físico y amor vanidad. La mayor contribución del francés al estudio del amor es el concepto de “cristalización”, que significa adornar al objeto amado de características a tal grado positivas que se convierte en una figura casi perfecta y, por tanto, amable. El amor es, entonces, una especie de locura que se origina en una “visión fantástica”, es decir, es una enfermedad (véase Stendhal, *Obras completas*, vol. 1: *Del amor*, recopilación, traducción, ensayo biográfico y prólogos de Consuelo Bergés, Madrid, Aguilar, 1988).

del tópico realista se expulsa la violencia y se da la bienvenida a la vida doméstica y ordenadora.

LA ENFERMEDAD COMO EXPIACIÓN

En el caso del tópico de la enfermedad como expiación, éste sólo aparece de manera explícita en dos de los textos analizados en este trabajo (las excepciones son *La parcela* y *Los parientes ricos*); razón suficiente, se podría pensar, para no dedicarle un apartado conclusivo. Sin embargo, es tal su significado, y el modo en el que ambos textos lo manipulan tan diverso, que vale la pena detenernos en él porque ahonda en las diferencias que encuentro entre los dos grupos de textos que he organizado de forma cronológica.

Si estamos de acuerdo en que la enfermedad como tópico en la novela realista representa una sola cosa, es decir, un proceso expiatorio, hay que advertir que el modo en que éste se verifica es muy diferente en los dos textos. Más allá, la naturaleza de la diversidad entre ambos es similar a la que demostré que existe en el modo en que se representan los tópicos anteriores. Veamos. En la novela de Rabasa el protagonista experimenta una expiación indirecta, es decir, los personajes femeninos tipificados —la madre, la novia y, adelante veremos, también Jacinta— sufren un proceso corruptor para que, por medio suyo, Juan purifique su alma. En este caso, debido a que las mujeres como personaje existen en función del hombre, que desempeña el papel protagónico, su muerte es necesaria sólo para reforzar la carga de culpa y expiación que Juan debe vivir.¹¹⁹ Por otro lado, en la novela de Gamboa, la protagonista femenina, por su modo de vida disipada y entregada a la materialidad —entiéndase, la carne y el dinero—, provoca su propia enfermedad, un mal del que no puede sanar para volver limpia a la vida porque, en su caso, sólo la muerte y la pérdida de su esencia material puede conducirla

¹¹⁹ Recordemos que, por sus acciones erradas, él se siente culpable de la muerte de su madre y de la de su mujer, Remedios. Si bien Remedios recobra la salud para unirse a Juan, éste nos narra la historia una vez que ella ha muerto, lo que implica un nuevo proceso de enfermedad y muerte que nosotros no testificamos, pero que, gracias a su relato y, sobre todo, al sentimiento de culpa del narrador, sabemos de su desarrollo y efectos.

a la purificación del espíritu y acercarla a Dios y a la santidad que representa su madre. La diferencia es, como se ve, explícita: el sexo del personaje determina el modo en el que se vivirá el proceso de expiación por medio de la enfermedad. Así, si el personaje protagónico es un hombre, lo hará gracias al sufrimiento y la culpa que provocarán en él las enfermedades de las mujeres que lo determinen (su madre o su novia); si es mujer, su purificación llegará por virtud de su propio sufrimiento, por su degradación y por su muerte.

Las metáforas médicas en el realismo, pero sobre todo en el naturalismo, son muy productivas. Se relacionan, fundamentalmente, con la idea de que los seres enfermos, anormales y diferentes deben ser estudiados, clasificados y a la postre excluidos para “educar, normalizar, organizar una nación”;¹²⁰ representan los tumores de la sociedad que deben ser extirpados para que ella recobre la salud. El catálogo de enfermedades consideradas simbólicas de la consecuencia de alguna falta moral no es difícil de discernir: las mismas enfermedades derivan de los mismos delitos, es decir, de idénticos pecados. Sin embargo, el romanticismo también dejó su huella en este tópico. Para el escritor romántico, el alma de sus personajes operaba sobre la voluntad a tal grado que la enfermedad era resultado de su sufrimiento por amor, estado que podía llevarlos a la muerte;¹²¹ es decir, echaba mano de este tópico como de un ingrediente exigido que entorpecía la unión de los amantes y anunciaba la fatalidad de sus amores; no se expiaba una falta por medio suyo, sino la experiencia de una pasión sin control. El escritor realista, por su parte, usaba la enfermedad para castigar de modo simbólico una ofensa moral a la sociedad.

¹²⁰ Véase Graciela Nélica Salto, “El caso clínico: narración moral y enfermedad”, *Filología*, núm. 34, 1989, p. 272. Antes ha dicho, siguiendo a Susan Suleiman, que “la matriz ‘enfermedad moral’ surge como la razón interpretativa de los seres anómalos a través del eco gradual de las distintas voces que alternativamente enuncian, sostienen, confirman la tesis unívoca: seres enfermos, inconscientes, irresponsables, sin rumbo. Frente a estos seres-cerebros innominados se sitúa la autoridad de las voces, especialmente la del narrador omnisciente, que ejercen dos actos concomitantes: interpretar y persuadir. Interpretar y narrar desde su orden y autoridad de narrador-observador-médico. Orden que presupone una moral concomitante” (*ibid.*, p. 269).

¹²¹ Se trata, como apunta Carner, de soluciones, de refugios resultado del miedo a enfrentarse con la vida, con la realidad: “Son un deseo de escapar al sufrimiento, es decir, a la pasión y a fin de cuentas lo perpetúan” (F. Carner, *op. cit.*, vol. 2, p. 321).

En las novelas que he señalado como excepciones en el uso de este tópico, debo admitir que éste aparece en ellas de modo velado y así consigue asimilarlas al grupo de textos al que las he asociado. Por un lado, la obra de López Portillo propone el odio entre los amigos —y la ambición irracional— como males que provocan dolor en su entorno y del que los atacados, como de una enfermedad, consiguen salir recuperados. En el caso de *Los parientes ricos*, no olvidemos que la ceguera de Elena es considerada una enfermedad determinante para sus acciones en la vida, que nace de su carácter y que paga con su dolor y la deshonra para la familia; al final, expía su culpa por dos vías: por medio de su ruptura amorosa con Juan y por la de Margarita y Alfonso. El sacrificio que no se consuma en el primer caso y que, consentido y explícito, se sufre en el segundo, ubica estos textos en poéticas diversas. Las dos se reproducen también en los textos de Rabasa y Gamboa. Por un lado, con Rabasa, las enfermedades son fortuitas y convenientes para el desarrollo de las acciones del protagonista. Hay resolución y cura, o muerte, en todo caso, pero esto siempre provoca cambio de ruta en el desvío moral de Juan. En el otro, Gamboa anuncia la fatalidad de la enfermedad de Santa como un rasgo que la acompañará hasta finalizar sus días. La ortodoxia en el uso del tópico es similar en Delgado y Gamboa: la enfermedad, el encierro, el silencio y la muerte —todos estos fenómenos, hermanos en cuanto a características, pero también en cuanto a funciones en el texto— son el pago de las culpas de los personajes y representan todos, además, una idea de castigo. En estos casos, se trata de perder la calidad carnal para alcanzar la espiritual; es decir, se representa con ella un sacrificio supremo.¹²² En los otros, es apenas un desvío momentáneo, sin implicaciones realmente profundas¹²³ —porque, además, la experimentan personajes que no son centrales para la historia, aunque indis-

¹²² La importancia del sacrificio se deriva del valor de lo extraviado. Así, la muerte implica una ganancia incomparable: “La energía espiritual que se obtiene con ello [el sacrificio] es proporcional a la importancia de lo perdido [...] Los signos físicos negativos: mutilación, castigo, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual” (J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2002, s.v. ‘sacrificio’). La enfermedad mortal de Santa y la violencia de la intervención quirúrgica es ejemplificadora de este fenómeno.

¹²³ Salvo en el caso de la muerte de la madre, que tanto en la novela de Rabasa como en la de Gamboa provoca un dolor profundo e implica una misma cosa: el castigo por las faltas

pensables para el protagonista—, su función es reordenar y permitir el desarrollo positivo de la trama. La salud, aquí, implica la recuperación del cuerpo, pero nunca va acompañada del extravío del espíritu.

Un fenómeno, sin embargo, acerca a Rabasa y Gamboa. En la obra de Rabasa, detrás del optimismo de la consumación de los amores adversos y del arrepentimiento por las malas acciones por parte del protagonista —derivado de forma natural de la muerte de su madre y la enfermedad de su novia— yace la tragedia, que se anuncia en el ritmo cíclico del texto y que implica la idea de culpa y, por lo tanto, la de una expiación que parece no terminar nunca (Juan dice, desde su vejez, que las muertes de su madre y de Remedios inician y terminan su historia, y que por ello se considera culpable de ambas, pero que la degradación de Jacinta representa un nuevo castigo para sumar a su conciencia [*Moneda falsa*, p. 394]). En la novela de Gamboa, por otro lado, Santa parece por fin encontrar la paz con su muerte, pero el texto introductorio la detiene, y lo mismo hace con la oportunidad de purificación y descanso de la protagonista (Santa dice: “Ni en la muerte hallé descanso”, para después suplicar la resurrección: “Cuentan que los artistas son compasivos y buenos [...] ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!” [*Santa*, p. 66]).

En el primer caso, aunque Remedios recupera la salud para unirse a Juan, el hecho sólo resuelve de momento los conflictos internos y externos del personaje; en el segundo, como hemos visto, se reproduce un proceso casi similar: la solución es transitoria, Santa no encuentra la paz que busca. Los dos textos niegan, así, el desarrollo que el tópico implica, es decir, modifican el resultado lógico que cualquier lector habituado esperaría como consecuencia de un caso de enfermedad en una novela realista, y lo llevan al extremo. Con el tópico de la enfermedad sucede lo mismo que con el del amor adverso que revisamos en el apartado anterior: la culpa que lo provoca sigue latente en el personaje para que el dolor sea perpetuo;¹²⁴ la enfermedad, pues, representa un indicio de salvación, pero no el definitivo.

cometidas. La enfermedad de la madre y su muerte son resultado del dolor que les provocaron sus hijos.

¹²⁴ En el caso del amor, los obstáculos internos tienen la intención de alargar el dolor y mantener intacto el sentimiento de pasión en estos amores.

La enfermedad representa, sin duda, un elemento extraño al sistema, simboliza la “inmigración de fuerzas foráneas”,¹²⁵ de modo que la metáfora de la enfermedad implica también una idea espacial: la contaminación provocada por un exterior de signo negativo. Cuando Juan decide asumir su sitio y volver al pueblo a vivir una vida discreta, lo hace porque ha experimentado la corrupción y el dolor que provocó en su espíritu el contacto con la ciudad, que en el cuerpo de Remedios se traduce en enfermedad y en el de Jacinta en degradación (con implicaciones sexuales). Del mismo modo, cuando Santa sufre el aborto en la casa materna anuncia, con este hecho violento y ostensible, la contaminación de su cuerpo provocada por una figura ajena al entorno. Aunque en los textos hay una correlación de sentidos respecto al tópico, la diferencia es sutil, pero clara entre ellos. En las *Novelas mexicanas*, el personaje concibe la enfermedad como resultado de una traición a sí mismo, aunque lo experimente de modo indirecto; en *Santa* se trata ya, de modo directo, de una expresión individual: “La idea de que la enfermedad concuerda con el carácter del paciente, como el castigo con el pecador, se modificó: se empezó a pensar que la enfermedad es una expresión del carácter, un resultado de la voluntad”.¹²⁶ Así, el juicio moral sobre la enfermedad de Remedios no puede existir porque ella encarna a la mujer redentora;¹²⁷ para Remedios, la enfermedad es un proceso que la purifica, que la sublima como personaje tópico, este rasgo se une a sus características idealizadoras para exacerbar su esencia espiritual —sólo las

¹²⁵ J. R. Resina, “La enfermedad como signo y como significación”, *Letras de Deusto*, núm. 49, 1991, p. 141.

¹²⁶ S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, traducción de M. Murchnik, Madrid, Punto de Lectura, 2003, pp. 64-65. Traigo a la memoria ahora el caso de Elena y su ceguera. Su madre y el padre Anticelli insisten en calificar el carácter de Elena de acuerdo con su enfermedad: “He observado en Elena una cierta impetuosidad siciliana [...] Vaya, algo así apasionado y meridional. Privada de la luz, todo lo lleva dentro, tiene el mundo en el alma, y así como al quedarse ciega se desarrolló en ella talento musical [...] acaso así sentimiento, sensibilidad y pasiones se habrán avivado en ella [...] En el ciego la imaginación es luz, sí, toda la luz que sus ojos no ven; en el ciego las pasiones son aludes, tempestades y borrascas durante los años juveniles” (*Los parientes ricos*, p. 134).

¹²⁷ Que vimos ya cuando traté el tema de los personajes tópicos.

mujeres y los artistas tenían una sensibilidad tal para desarrollar enfermedades originadas por el sufrimiento.¹²⁸

Por el contrario, para la enfermedad de Santa debe haber un juicio moral porque es evidente que por medio suyo se manifiesta la esencia carnal del personaje, y, por tanto, se le puede identificar a plenitud con la figura de la pecadora. Santa no desempeña el papel de mujer redentora —no encarna el camino hacia Dios para los hombres, como era natural que lo hiciera por ser mujer—; su enfermedad se concibe de modo más elemental, es nada más un castigo por una falta moral; y se propone también de manera primaria, es decir, sufre de cáncer en el útero. Recordemos que el cáncer es “la enfermedad de lo otro. El cáncer se desarrolla como un guión de ciencia ficción: es la invasión de células ‘extranjeras’ o ‘mutantes’, más fuertes que las células normales”;¹²⁹ es posible que se trate, entonces, de una metáfora elemental en el caso de *Santa*, pero no deja de ser sugestiva e interesante quizá por esa misma razón. La lucha espacial que traté al hablar del tópico campo contra ciudad se repite aquí, como es de esperarse que lo haga un tópico. La idea particular de Gamboa respecto al tema espacial se reitera en la metáfora de la enfermedad: el mal de Santa forma parte también del proceso de anagnórisis que sufre a raíz de su historia, es decir, la aceptación del yo y de su circunstancia. Santa admite, pues, la ruptura con su entorno familiar y con la sociedad y obedece a su cuerpo al reproducir en él, de modo simbólico, la corrupción moral que la ha obligado al exilio y a la muerte.¹³⁰

Si es verdad que la enfermedad expresa la interioridad del personaje, como sostiene Sontag, es significativo entonces que en estas novelas la enfermedad recaiga sólo en las mujeres que suelen representarse de manera tópica. Antes aludí al hecho que consideraba a las mujeres y a los artistas seres de sensibilidad exacerbada, como los más susceptibles de sufrir enfermedades “literarias” (la tuberculosis o la fiebre, por

¹²⁸ Carner afirma que “la mujer y el artista son, por así decirlo, los sacerdotes de la religión del Amor” (F. Carner, *op. cit.*, p. 278).

¹²⁹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 96.

¹³⁰ Resina abunda al respecto de esta idea: “La enfermedad puede [...] convertirse, en el plano artístico o en el del moralismo ingenuo, en metáfora de la transgresión” (J. R. Resina, *art. cit.*, p. 157).

ejemplo). Recuerdo ahora la divisa de José Ortega y Gasset que rige su tratado sobre el amor: “El hombre vale por lo que *hace* y la mujer por lo que *es*”, la tarea de la mujer, pues, es “exigir la perfección del hombre”.¹³¹ Esta idea no se aleja en absoluto de la que priva en los textos que analizo. Así, la salud, en el segundo grupo de novelas, expresa la personalidad moral de sus mujeres; mientras que en el primero, por el contrario, su pérdida —provenga ésta de la enfermedad, la muerte o el abandono— perfecciona la personalidad moral de los hombres. En pocas palabras, el tema de la enfermedad como expiación reafirma la topiquización del personaje femenino: en un caso, puesto que éste es en absoluto estático, funcional, sin vida propia (es decir, en las *Novelas mexicanas* y en *La parcela*), no interesa su proceso sino en la medida en que tiene influencia en el hombre. En el otro caso (en *Los parientes ricos* y *Santa*), la mujer parece actuar, reflexionar, decidir, rebelarse, tener vida propia, pero la enfermedad la devuelve a su primera imagen: la que debe ser, esto es, un ser puro, desertizado, redentor. Aunque en estas últimas novelas la enfermedad aparenta revelar el ser interno de las protagonistas, lo cierto es que aparece sólo para desautorizar, deformar y humillar este yo que se anuncia en sus faltas. Con el cáncer se niega el yo y se le debilita hasta desaparecerlo, en favor de la figura del personaje estereotipado;¹³² por tanto, es evidente que el cáncer es una enfermedad vergonzosa (se entiende ahora que la enfermedad de Remedios, sin nombre, sin origen y sin forma específica, represente más un estado emocional lastimado, de un ser más espiritual que carnal, que un yo corrupto). El método del recurso del tópico, en el caso de Santa, es decir, el ejemplo contrario, lleva más allá al tópico, porque subraya sus rasgos de tópico para otorgarle carácter de norma.

¹³¹ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1973, pp. 30-31.

¹³² “Un cáncer hace que unas células sin inteligencia (‘primitivas’, ‘embrionarias’, ‘atávicas’) se multipliquen hasta que nos sustituya un no-yo. Los inmunólogos clasifican a las células cancerosas como ‘no propias’ del cuerpo” (S. Sontag, *op. cit.*, p. 95).



CONCLUSIONES

Mucho me resistí a escribir este capítulo conclusivo por temor a la repetición, la redundancia estéril, el hartazgo de mis lectores, pero, sobre todo, por la injusticia con los hallazgos ofrecidos en este trabajo. Creí, pues, que el último capítulo cumplía con los propósitos de una reflexión final y en él preferí desarrollar, con la suficiente extensión y con mayor detenimiento, las ideas que consideré más sugerentes y que nacieron durante esta investigación. Ahora que escribo estas conclusiones, me doy cuenta de que son, si no indispensables, sí útiles. No quiero, pues, repetir aquí lo que ya he expuesto al detalle a lo largo del texto, ni enumerar de forma exhaustiva diferencias y convergencias, perfiles y funciones. He elegido sólo resaltar algunas ideas que considero novedosas y que pueden animar al lector a volver al texto para conocer su desarrollo. En todo caso, estas conclusiones representan, sobre todo, una oportunidad más, la última, para expresar mi entusiasmo por el tema elegido, el *corpus* que ocupó mi análisis y las ideas que surgieron en el proceso de investigación.

Mi intención en este trabajo era tripartita. En principio, acudir una vez más a las novelas canónicas del realismo mexicano para releerlas desde nuevas perspectivas, para contraponerlas con otros textos, y, si esto era posible, examinarlas desde el punto de vista estético. El método que seguí para el análisis privilegió, entonces, el texto y sus particularidades antes que el impulso de fijar una fórmula y aplicarla a un grupo determinado de obras. Quería, además, sin hacer la apología del tópico, matizar la leyenda negra que lo ha acompañado y que supone que su función exclusiva es petrificar el texto. Descubrí que el tópico, paradójicamente, varía, que adquiere, en las manos de los diferentes escritores analizados, vida propia, y que además es un recurso literario útil para la interpretación de las novelas, entre otras cosas (insisto, todo ello fundamentado en los textos). Otro de los objetivos de mi trabajo, del que

durante el proceso se derivó uno mayor, era distinguir el uso divergente de algunos tópicos entre dos grupos de realistas mexicanos. Establecer esa diferencia me ayudó también a reflexionar respecto a la poética realista en México, materia difusa e inasible.

Para empezar, constaté que las discrepancias que adivinaba entre ambos periodos se verificaron, de modo sutil, pero fundamental. Los elementos innovadores que resalté a lo largo del libro matizaban los tópicos y, más importante, dotaban de individualidad a las obras. Señalo, sobre todo, los siguientes: las novelas aparecidas después de 1900 tienden a defender los valores derivados de la tradición —que en muchos sentidos son sólo deseables, me atrevería a decir, ideales—, por el valor que les otorga la sanción de la historia; las reflexiones de los narradores-autores se convierten en mandatos y los tópicos, que aparecen en estas novelas, en verdades acreditadas e indiscutibles. Los tópicos, así, adquieren un valor significativo único, fenómeno que no comparten las novelas aparecidas antes de 1900, donde priva la conciliación antes que la imposición, la libertad relativa antes que el decreto. El tono de tragedia, y su consumación, que subyace a las novelas del segundo realismo ya había abandonado por completo a las del primero. Como afirmo en algún momento en este libro, cada vez es más claro que el conservadurismo que fundamenta la topiquización se acentuó con el cambio de siglo; así, la mezcla imposible entre moral cristiana y naturalismo produjo un realismo con tonos casi dictatoriales. En todo caso, se trata de textos admonitorios y, por tanto, moralistas que ofrecen soluciones divergentes a problemas no idénticos, pero tampoco muy lejanos.¹

Ahora bien, me parece justo destacar también, en ambos grupos, dos hallazgos de importancia respecto al valor estético de las novelas analizadas; se trata de dos escritores notables: Emilio Rabasa, del primer grupo, y Rafael Delgado, del segundo. Las delicadas variaciones en el uso de los tópicos realistas, canónicos en todo caso, que ambos ofrecen son dignas de señalarse. En el primer sitio ubico a Emilio Rabasa, quien

¹ Tengo que insistir aquí en que hablo, en todos los casos, de novelas de aprendizaje, cuyo objetivo último, y muy ambicioso sin duda, es que el protagonista descubra, como consecuencia de sus aventuras, su propia identidad, y que este proceso se repita también en la literatura que relata sus peripecias, en el autor que la configura y, por último, en el lector que interpreta esta historia.

reivindica el ejercicio literario y pondera, con ello, el lenguaje significativo por encima del tópico, éste es un rasgo sugerente y sorprendente, y de una modernidad que no encuentro en los otros escritores.² En segundo término señalo a Rafael Delgado, quien dota a sus figuras femeninas, topiquizadas en su caracterización, de una acción en la trama inusual para la literatura de la época.³

En otro sitio ubico a José López Portillo y Rojas, del primer grupo, y a Federico Gamboa, del segundo. Después del análisis, hallé en López Portillo lo que no creí que pudiera encontrar: una clara conciencia literaria sólo comparable con la de Rafael Delgado. No hay en su obra incongruencias de ningún tipo, su texto está estructurado con gran cuidado y se constituye en una propuesta literaria original, singular para el momento. La poética de López Portillo —expuesta por él mismo como teórico, esto hay que subrayarlo— se rige por el justo medio y se cumple con todo rigor en el texto y en la verificación de los tópicos. Por otra parte, debo decir que Federico Gamboa no me sorprende; sigue ofreciendo material para el análisis, es verdad, pero su obra no puede escapar a sus propias inconsistencias. Si bien se trata de un autor que por el tema de su novela pareciera encarnar al más original de los cuatro que completan mi *corpus*, resulta ser el más ortodoxo y, en ese sentido, el más conservador.⁴ Si bien trastoca algunos tópicos en su forma, de modo a veces más que perceptible, los devuelve siempre a su sentido original: no ofrece innovación ni variación, y aunque se afana por buscar la singularidad estética, es decir, la individualidad de su obra, termina por sacrificarla a la función comunicadora, moralista y aleccionadora.

Los tópicos analizados (el lingüístico, ciudad contra campo, los personajes tópicos, la enfermedad como expiación, los amores adversos, el poder corruptor del dinero, etc.) tuvieron, en las manos de los autores elegidos, la posibilidad de variar sus perfiles y multiplicar sus funciones.

² Además, y esto lo dije en su momento, es el único que muestra una influencia evidente de Charles Dickens; evidente sobre todo en este rasgo que señalo, lo cual singulariza a su obra.

³ Esta característica, que no me atrevo a llamar feminista, me la hizo notar el maestro Manuel de Ezcurdia; a este caso excepcional sólo añadiría uno más: Ángel de Campo y su *Rumba*, ambos ciertamente atípicos para la novela realista mexicana y que la dotan de matices enriquecedores.

⁴ Recordemos que, además, tiene incongruencias de las que su novela sólo se salva porque los tópicos, ortodoxos, reiteran el sentido restringido de su texto.

Algunas de estas últimas, las más importantes, operan en varios niveles en los textos: desempeñan en principio un papel ordenador (establecen modelos, idealizan); reafirman la tradición en la que se inscribirán las obras literarias donde aparecen; hacen evidente el deseo de alcanzar un equilibrio entre la expresión de lo nacional y la corrección literaria; entre lo original y específico y lo universal; entre la creación de una obra literaria y el afán didáctico; entre el modelo de mundo deseable y la fidelidad en el retrato del mundo que se describe; entre el orden como principio y la libertad creativa; entre la felicidad individual y el bien común. Por medio del tópico estos autores, de manera explícita o no, moralizan al país, regeneran a sus habitantes, rechazan un modo específico de sumarse al progreso y al cambio, pero se empeñan en perseguirlo añadiéndole un ingrediente indispensable: la dirección ética.

El lugar común como recurso tiene referentes compartidos que lo hacen accesible al lector y eficiente en su labor comunicadora. Al final, los tópicos comparten todos, en su función, una misma motivación: que la interpretación correcta del texto obligue a la postre al lector a modificar su conducta (debajo suyo puede adivinarse esta divisa: hay que colaborar en la socialización), y esto se consigue gracias a una función toral, en apariencia muy simple, de la que derivan las que he expuesto hasta ahora: la redundancia para el sentido legible del texto (quiero decir unívoco). Los tópicos suelen cambiar en su forma, lo he dicho, y matizar su sentido, pero nunca modificar esta función.

El tópico mostró tener otra cara también, acaso la más interesante, la literaria. Los autores, al hacer uso de él se refieren más a la literatura que al mundo que describen. El tópico nos dice, entonces, algo más: habla de la tradición en la que se inserta, de la preceptiva de donde se alimenta la obra literaria a la que le da vida, de un modelo de mundo literario, ideal, imitable o rechazable; habla de la urgencia de una literatura nacional con rasgos propios. Por medio de éste y otros recursos, los escritores tratan, en fin, de establecer una estética literaria que se traduzca en esencia nacional.

El realismo de finales del siglo XIX encarna enormes contradicciones en la literatura mexicana. Sus principios estéticos, canónicos y ortodoxos, no comulgan con el conservadurismo. Como estudiosos del periodo, asusta descubrir lo que John S. Brushwood sugirió, palabras más o

menos, en 1948: que nuestros escritores prefirieron inclinarse por un estado de cosas acaso injusto, pero estable y conveniente para los propósitos de modernización y orden. Lo cierto es que el paseo por los tópicos realistas me ha permitido reflexionar respecto a esta idea, originada en otra mezcla imposible: conservadurismo y realismo, y estoy convencida de que se trata, en realidad, de un falso dilema. Los escritores de este momento compartían una misma moral, aunque su ideología fuera contraria por completo.⁵ Ahí está, sin duda, la respuesta a esta aparente contradicción. Los matices en el uso de los tópicos revelan el trasfondo moral que, como vemos, comparten todos; el ideológico se adivina, es probable, en el pesimismo, el determinismo y el endurecimiento del tono que llegan con el cambio de siglo, pero lo que preocupa es, sin duda, el trasfondo ético y en éste no hay divergencias: urge la creación de una ciudadanía correcta; conviene asegurar una convivencia normalizada.⁶ El realismo no es una propuesta estética inmutable, vimos que se alimenta de una multiplicidad de corrientes y escuelas literarias que llegan a destiempo a México, y esta característica moral de sus autores, este contexto fundacional en el que escriben, obliga a la poética realista, además, a no contaminarse con la esencia trasgresora heredada del romanticismo, que sí despliega en otras latitudes. La medida es, no cabe duda, una particularidad del realismo mexicano —rasgo que se hizo evidente durante el análisis textual—, como también lo es la constante tensión entre la función estética y la función comunicadora donde se expresa el tópico. Esta pugna, permanente en la poética realista, es, asimismo, el origen de la posibilidad de matices y sutilezas en la verificación de los tópicos que estudié.

⁵ Como afirmó Elisa Speckman en una reciente conferencia, dictada en la Academia Mexicana de la Historia, y dedicada a esbozar los perfiles del porfiriato.

⁶ La unidad que busca de forma desesperada el realismo en México es la de la moral social.



BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicol, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ADIB, Víctor, “López Portillo, novelista rural”, *Historia Mexicana*, núm. 16, 1955, pp. 574-581.
- AGUIRRE, J. M., “Antonio de Guevara’s *Corte-Aldea*: A Model for all Seasons”, *Neophilologus*, núm. 65, 1981, pp. 536-547.
- ALAS (CLARÍN), Leopoldo, *La Regenta*, edición de Joan Oleza, con la colaboración de J. L. Sirera y M. Diago, México, REI, 1988.
- ALEGRÍA, Fernando, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966.
- , *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Eds. del Norte, 1986.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas*, vol. 12: *Escritos de literatura y arte 1*, selección de José Luis Martínez, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1: *La Colonia. Cien años de República*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ARA, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- ARANGUREN, José Luis, *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1970.
- ARISTÓTELES, “Tópicos”, en *Tratados de lógica. (El Órganon)*, estudio, introducción, preámbulos a los tratados y notas al texto de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1993.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

- AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- AZUELA, Mariano, *Cien años de novela mexicana*, México, Botas, 1947.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- _____, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad, 1955.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de A. Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2001.
- BLANCO, Mercedes, "Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura", *Bulletin Hispanique*, núm. 1, 2004, pp. 213-233.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- _____, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1993.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1983.
- BORNEUF, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, traducción y notas de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1989.
- BRUSHWOOD, John S., "La novela mexicana frente al porfirismo", *Historia Mexicana*, núm. 8, 1958, pp. 368-405.
- _____, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- _____, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- BRUSHWOOD, John S. y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1959.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CAMPILLO, N., *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, edición puesta al día, con notas y adiciones de Antonio Huerta García, México, Botas, 1950.
- CANDIDO, Antonio, "El mundo proverbio de Giovanni Vega", en *Ensayos y comentarios*, traducción de Rodolfo Mata y María Teresa Cela-

- da, México / São Paulo, Fondo de Cultura Económica / Editora da Unicamp, 1995, pp. 51-75.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, con la colaboración de J. Gómez Morán y N. E. Salazar Hernández, México, Océano / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- _____, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Xalli, 1991.
- CARBALLO PICAZO, A., “Los estudios de preceptiva y de métrica españolas de los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas”, *Revista de Literatura*, núm. 15, 1955, pp. 23-56.
- CARNER, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en Elena Urrutia (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 97-109.
- _____, “Las mujeres y el amor en el México del siglo XIX a través de sus novelas (1816-1868)”, tesis de maestría, El Colegio de México, México, 1975. [Dos volúmenes].
- CAUDET, Francisco, *El parto de la modernidad. La novela española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Eds. de la Torre, 2002.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, “El Romanticismo como hipotexto en el realismo”, en Yvan Lissourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 90-97.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- CLARK, Belem, “Entrevistas de Ángel Pola a José María Ramírez y a Emilio Rabasa”, *Literatura Mexicana*, núm. 13, 2002, pp. 199-229.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (coord.), “El porfiriato, era de consolidación”, en *Historia Mexicana*, núm. 13, 1944-45, pp. 53-87.
- _____, *Historia moderna de México. El porfiriato*, vol. 3: *La vida social*, México / Buenos Aires, Hermes, 1973.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- DELGADO, Rafael, *Cuentos*, prólogo de Francisco Monterde, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- _____, *La Calandria*, edición e introducción de Manuel Sol, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1995.
- _____, *La Calandria*, prólogo de Rosa Beltrán, México, Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- _____, *Los parientes ricos*, prólogo de Felipe Garrido, México, Promexa, 1979.
- _____, *Los parientes ricos*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993.
- _____, *Obras*, vol. 2: *Los parientes ricos*, prólogo de María Guadalupe García Barragán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- DUCROT, Oswald y Jean-Claude-Anscombe, *La argumentación en la lengua*, versión española de Julia Sevilla y M. Tordesillas, introducción de M. Tordesillas, Madrid, Gredos, 1994.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, versión española de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.
- EMBEITA, María J., “El tema del amor imposible en *María* de Jorge Isaacs”, *Revista Iberoamericana*, núm. 32, 1966, pp. 109-112.
- FERNÁNDEZ MCGREGOR, Genaro, “Don Federico Gamboa como diplomático”, en *Homenaje a don Federico Gamboa*, México, Academia Mexicana, 1940, pp. 80-84.
- FLAUBERT, Gustave, *Diccionario de lugares comunes*, traducción de A. Ciria, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966.
- _____, *Diccionario de lugares comunes*, Santiago de Chile, Pehuén, 1987.
- _____, *Estupidario. Diccionario de prejuicios*, prólogo y traducción de A. Izquierdo, Madrid, Valdemar, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, traducción de A. Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2005.

- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Barcelona, Ariel, 1990.
- _____, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes, “Guiños espaciales entre *Santa y Nandá*”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 255-261.
- _____, “Tientas a la narrativa breve de Rafael Delgado”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 157-165.
- FRANZ, Thomas R., “Demythologizing the Presentation of Prostitution in Nineteenth-Century Spanish Narrative: A Virtual Impossibility”, *Hispania*, núm. 86, 2003, pp. 733-741.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976.
- _____, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Abella Martín, Madrid, Gredos, 1980.
- GAMBOA, Federico, *Impresiones y recuerdos (1893)*, nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- _____, *La novela mexicana*, México, Eusebio Gómez de la Puente, 1914.
- _____, *Mi diario I. [1892-1896]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, introducción de José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____, *Mi diario II. [1897-1900]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____, *Mi diario III. [1901-1904]. Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- _____, *Santa*, edición de Javier Ordiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- _____, “Federico Gamboa”, *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 2, 1988, pp. 109-148.

- GARZA CUARÓN, Beatriz, "Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 38, 1990, pp. 265-276.
- GILMAN, Stephen, "La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 15, 1961, pp. 542-560.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, "El tópico en Galdós", *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, enero-abril de 1956.
- _____, "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *Anales Galdosianos*, núm. 7, 1972, pp. 19-25.
- GIRON, Nicole, "A modo de posfacio. ¿Por qué interesarse en los preceptistas decimonónicos?", en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 366-379.
- GLASS, Elliot S., *México en las obras de Emilio Rabasa*, traducción de Nicolás Pizarro Suárez, México, Diana, 1975.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.
- _____, (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991.
- GÓMEZ HERMOSILLA, J., *Arte de hablar en prosa y verso*, tercera edición, anotada por D. P. Martínez López, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854.
- GÓMEZ HERMOSILLA, J. y V. Salvá, *Arte de hablar en prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, "Una forma especial del tópico de modestia", *La Corónica*, núm. 12, 1983, pp. 71-83.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional", tesis doctoral, México, El Colegio de México, 1990.
- _____, "El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero", en P. M. Piñero *et al.*, *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989, pp. 53-57.

- GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1981, pp. 897-1015.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe, “Inspiración frente a normativa en los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX”, *Crítica Hispánica*, núm. 26, 2004, pp. 57-74.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1990.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, “Imágenes y representaciones mitológicas de la prostituta en la sociedad mexicana”, *Historia y Grafía*, julio-diciembre de 1997, pp. 1-11.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2002.
- GUERRA, François-Xavier, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GULLÓN, Germán, “El jardín interior de la burguesía española”, en Francisco José Martín (ed.), *Las novelas de 1902. “Sonata de otoño”, “Camino de perfección”, “Amor y pedagogía”, “La voluntad”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 41-55.
- _____, *La novela como acto imaginativo. Alarcón, Bécquer, Galdós, Clarín*, Madrid, Taurus, 1983.
- _____, *La novela del XIX: estudio sobre la evolución formal*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1990.
- _____, “Simbolismo y modernismo”, en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.
- HAKALA, Marcia A., *Emilio Rabasa: Modern Mexican Novelist*, tesis de doctorado, Indiana University, 1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y María del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, versión española de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1998.

- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, traducción de Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002.
- HOOKE, Alexander C., Jr., *La novela de Federico Gamboa*, s.l., Olympic, 1967.
- IGUÍNIZ, Juan B., *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, Nueva York, Burt Franklin, 1970.
- IMPEY, Olga T., “Los topoi y los comentarios literarios en el *Libro de buen amor*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 25, 1967, pp. 278-302.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, México, Cultura, 1928.
- _____, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de M. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972.
- KRONIK, John W., “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan Lissourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 47-57.
- LARA Y PARDO, Luis, *La prostitución en México*, París / México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1908.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Rioseco, Madrid, Gredos, 1966.
- LAY, Amado Manuel, *Visión del porfiriato en cuatro narradores mexicanos: Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa*, tesis de doctorado, The University of Arizona, 1981.
- LEDGARD, Melvin, *Amores adversos y apasionados. La evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- LEMPÉRIÈRE, Annick, “República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)”, en F.-X. Guerra *et al.*, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México,

- Fondo de Cultura Económica / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, pp. 54-79.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica de España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LISSOURGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Miterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, *Algunos cuentos*, prólogo y selección de Emmanuel Carballo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- _____, *Fuertes y débiles*, prólogo de Ramiro Villaseñor, México, Porrúa, 1982.
- _____, “La novela, su concepto, su alcance. Breve ensayo presentado a la Academia de la Lengua en 1906”, *Et Caetera*, núms. 9-10, enero-septiembre de 1952, pp. 3-31.
- _____, *La parcela*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1993.
- _____, *La parcela*, prólogo de Francisco Durán M., México, Promexa, 1979.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, “Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, núm. 4, 2000, pp. 191-214.
- LOSADA SOLER, Elena, “Introducción” a José María Eça de Queirós, *El primo Basilio*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional / Ediciones Cultura Hispánica, 1997.
- LOZANO, Rubén, “Formar e informar con la retórica”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 305-318.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991.

- MARTÍ, Marc, “Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la novela de finales del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, núm. 63, 2001, pp. 197-206.
- MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis, “Génesis y recepción contemporánea de *Santa*”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 37-50.
- MENTON, Seymour, “Federico Gamboa: un análisis estilístico”, *Humanitas*, núm. 4, 1963, pp. 311-342.
- MERINO, Eloy E., “*El caballero encantado*, de Galdós: una fórmula regeneracionista a partir de la disyuntiva ciudad/campo”, *Bulletin Hispanique*, núm. 2, 2005, pp. 463-483.
- MEYER, Lorenzo, “La encrucijada”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1981, pp. 1275-1298.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*, traducción de E. Bernini, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 2003.
- _____, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1981, pp. 1375-1548.
- MONTERDE, Francisco, “Federico Gamboa y el modernismo”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 31, 1965, pp. 329-330.
- _____, *Historia de la literatura española [e] historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1984.
- MONTESINOS, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, “El derrumbe del idilio en *Santa*. Problemas de interacción discursiva en la novela”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 71-89.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel, *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, Factoría, 1995.

- NAVARRO, Joaquina, *La novela realista mexicana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- NÉLIDA SALTO, Graciela, “El caso clínico: narración moral y enfermedad”, *Filología*, núm. 34, 1989, pp. 259-274.
- NOUZEILLES, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- _____, “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 9, 1997, pp. 149-176.
- OLEA FRANCO, Rafael, “La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*”, en R. Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 13-36.
- ORDIZ, Javier, “El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre* y *Santa*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 25, 1996, pp. 77-87.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1973.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Antología de cuentos mexicanos*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1926.
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.
- PARAÍSO, Isabel (coord.), *Retóricas y poéticas españolas. Siglos XVI-XIX: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Valladolid, Universidad, 2000.
- PELUFFO, Ana, “Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 55, 2002, pp. 37-52.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, “La investigación paremiológica en México”, en Herón Pérez Martínez y R. E. González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 241-259.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder”, *Revista de Literatura*, núm. 66, 2004, pp. 49-76.

- PÉREZ RIOJA, José Antonio, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 2001.
- PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- PRENDES, José Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de la Rioja, 2002.
- _____, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- _____, “Teatralidad y simbolismo: acerca de la configuración del espacio en las novelas de Gamboa”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 353-363.
- RABASA, Emilio, *El cuarto poder y Moneda falsa*, edición y prólogo de Antonio Acevedo Escobedo, México, Porrúa, 1990.
- _____, *La bola y La gran ciencia*, prólogo de Antonio Acevedo Escobedo, México, Porrúa, 1991.
- _____, *Moneda falsa y La guerra de los tres años*, prólogo de Emmanuel Carballo, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1999.
- _____, *Novelas mexicanas: La bola. La gran ciencia. El cuarto poder. Moneda falsa*, prólogo de Carmen Ramos, México, Promexa, 1979.
- _____, *Retratos y estudios*, prólogo de Manuel González Ramírez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.
- RAMOS, Carmen, “Del cuerpo social al cuerpo carnal: *Santa y La Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida”, tesis de maestría, The University of Texas at Austin, 1991.
- _____, *Historia y literatura. Encuentros y relaciones en el México porfiriano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, s.a.
- _____, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910”, en Elena Urrutia (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 143-161.

- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- REDING BLASE, Sofía, *El buen salvaje y el caníbal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- RESINA, Joan Ramón, “La enfermedad como signo y como significación”, *Letras de Deusto*, núm. 49, 1991, pp. 131-165.
- REYES, Alfonso, *El deslinde*, en *Obras completas*, vol. 15, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- _____, *La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- _____, “Resumen de la literatura mexicana”, en *Obras completas*, vol. 25, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 397-439.
- RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5: *Romanticismo y realismo*, primer suplemento, coordinado por Iris M. Zavala, Barcelona, Crítica, 1994.
- RODGERS, Eamonn, “The ‘Corte y Aldea’ Topos in Some Novels of Galdós: ‘Menosprecio’ or ‘Alabanza?’”, *Anales Galdosianos*, núm. 36, 2001, pp. 219-230.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario, “Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”, *Atenea*, núm. 490, 2004, pp. 11-32.
- RODRÍGUEZ M., María del Consuelo, “Lecciones de literatura de Ignacio Ramírez”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 241-250.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael, “El lenguaje como elemento caracterizador en la novela de la Restauración”, en Yvan Lissourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 98-117.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*, traducción de Ramón Xirau, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 1997.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *De mi cosecha. Estudios de crítica*, Guadalajara, México, UNED, Guadalajara, 1991.
- _____, “Sobre la inmortalidad de la literatura”, en María Guadalupe García Barragán (ed.), *Victoriano Salado Álvarez, crítico de Federico Gamboa*, Guadalajara, México, El Colegio de Jalisco / Universidad de Guadalajara, 2004, pp. 77-109.
- _____, “Una novela inédita de Rabasa”, en *La guerra de tres años*, maderas originales de Isidro Ocampo, capitulares de Ignacio Paco M., México, Ediciones Cvltvra, 1931.
- SALES DASÍ, Emilio José, “Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 55, 2007, pp. 375-395.
- SALVADOR JOFRE, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, La Habana, Ministerio de Cultura de Colombia / Casa de las Américas, 2002.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1953.
- SANDOVAL, Adriana, *A cien años de “La Calandria”*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1999.
- SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel M. Sonia, “Preceptiva neoclásica: el *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), de Josef Gómez Hermosilla”, en Isabel Paraíso (coord.), *Retóricas y poéticas españolas [siglos XVI-XIX]: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 149-176.
- SCHLICKERS, Sabine, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2003.

- SCHLICKERS, Sabine, “Santa, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 145-158.
- SCHNEIDER, Luis Mario, “Gómez Hermosilla o la retórica a destiempo”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 269-277.
- SEDYCIAS, Joao, “Crane, Azevedo and Gamboa: A Comparative Study”, tesis doctoral, State University of New York at Buffalo, 1985.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Prado de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen, “De *La dama de las camelias* a la codorniz romántica: sobre la mujer liviana en la novelística de la Restauración”, *Revista de Literatura*, núm. 115, 1996, pp. 83-105.
- SINGER, Irving, *La naturaleza del amor*, vol. 2: *Cortesano y romántico*, México, Siglo XXI, 1992.
- SOBEJANO, Gonzalo, “El lenguaje de la novela naturalista”, en Yvan Lisourgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail, del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterrand*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 583-615.
- SOLÓRZANO PONCE, María Teresa, “Retórica y poética o *Literatura preceptiva* de Narciso Campillo y Correa”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 320-326.
- SOMMER, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley / Los Ángeles / Oxford, University of California Press, 1991.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Punto de Lectura, 2003.
- STENDHAL, *Obras completas*, vol. 1: *Del amor*, recopilación, traducción, ensayo biográfico y prólogo de Consuelo Bergés, Madrid, Aguilar, 1988.

- STRATTON, Lorum H., "Emilio Rabasa: Life and Works", tesis de doctorado, The University of Arizona, 1971.
- SULEIMAN, Susan R., *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- _____, "Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *Roman à thèse*", *Neophilologus*, núm. 60, 1976, pp. 162-177.
- _____, "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, núm. 32, 1977, pp. 468-489.
- _____, "Pour une poétique du roman à thèse. L'exemple de Nizan", *Critique*, núm. 30, 1974, pp. 995-1021.
- TENA RAMÍREZ, Felipe, *Siluetas de don Emilio Rabasa*, México, Editorial Cúltura, 1935.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, "El tópico, fenómeno sociológico", *Revista de Estudios Políticos*, núm. 45, 1952, pp. 111-131.
- TOLA DE HABICH, Fernando (ed.), *La crítica de la literatura mexicana 1836-1895*, México, Ediciones Coyoacán, 2000.
- TORRES-POU, Joan, "La ficción científica: fábula y mito en Santa de Federico Gamboa", *Critica Hispánica*, núm. 17, 1995, pp. 302-309.
- URRA, Marcos, "La narración ejemplar", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 8, 1982, pp. 57-64.
- VICENTE HERRERO, Jesús María, "El nacimiento de una oposición: campo *vs.* ciudad en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX", *Alazet*, núm. 15, 2003, pp. 365-387.
- VILLANUEVA, Darío, Gonzalo Sobejano e Yvan Lissourgues, "Realismo literario y naturalismo español", en Francisco Rico (dir.), *Historia crítica de la literatura española*, vol. 5: *Romanticismo y realismo*, primer suplemento, coordinado por I. M. Zavala, Barcelona, Crítica / Grijalbo Mondadori, 1994, pp. 264-271.
- VILLANUEVA, Graciela, "La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910", *Amérique Latine. Histoire et Mémoire*, núm. 1, 2000, disponible en <http://alhim.revues.org> [consultado el 9 de marzo de 2007].
- VILLEGAS, Abelardo, *Positivismo y porfirismo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.

- VIÑA LISTE, José María, “Variaciones sobre el motivo o tópico del llanto en el *Libro del caballero Zifar*”, *La Corónica*, vol. 27, núm. 3, 1999, pp. 207-226.
- WARNER, Ralph, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953.
- WEINBERG, Félix, “La antítesis sarmientina ‘civilización y barbarie’ y su percepción coetánea en el Río de la Plata”, *Cuadernos Americanos*, núm. 13, 1989, pp. 97-118.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1966.
- ZANETTI, Susana, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- ZAVALA, Iris M., “Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 3: *Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1980.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.
- ZOLA, Émile, *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, selección, introducción y notas de L. Bonet, traducción de J. Fuster, Barcelona, Península, 2002.
- ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.



El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función de Yliana Rodríguez González, se terminó de imprimir el 7 de agosto de 2015 en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V. Tel. (722) 1991345, grafica-premier@hotmail.com. La composición tipográfica la realizó Eugenia Calero. La edición estuvo al cuidado de la Unidad de Publicaciones de El Colegio de San Luis y la autora. El tiraje consta de 250 ejemplares.

