



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

Aproximación psicocrítica a la obra de Francisco L. Urquiza: *Memorias de
campaña y H.D.T.U.P. (Hay De Todo Un Poco)*

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Humanidades: Teoría Literaria

PRESENTA:

Lic. Merari Ruiz Cárdenas

ASESORA:

DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

LECTORES:

DR. SERGIO LÓPEZ MENA

DRA. JAÉN DANAÉ TORRES DE LA ROSA

México, D.F., diciembre de 2014

*Sólo las personas superficiales juzgan
por las apariencias. El misterio del
mundo no es lo visible sino lo invisible.*

Oscar Wilde

Agradezco a la *Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa* y a su planta docente por abrirme las puertas al conocimiento y a nuevas perspectivas de estudio de la literatura.

Agradezco al *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)* por becarme para llevar a buen término esta investigación.

Gracias a la *Dra. Aralia López González* por su paciencia y por ser mi guía en los caminos de la investigación.

Gracias a mis lectores *Dr. Sergio López Mena* y *Dra. Jaén Danaé Torres de la Rosa* por sus acertadas observaciones que contribuyeron a acrecentar la calidad de esta investigación.

Para mi madre, *Margarita Cárdenas Pérez*, quien es mi soporte y fortaleza.

Para mi padre, *Daniel Ruiz Milla*, por su apoyo incondicional y por alentarme a seguir adelante.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	I
1. Francisco L. Urquizo: <i>H.D.T.U.P.</i> (Hay De Todo Un Poco), <i>Páginas de la Revolución I, II y III</i> , y <i>Memorias de campaña</i>	1
1.1 El yo social.....	1
1.2 <i>H.D.T.U.P.</i> (Hay De Todo Un Poco) (1935).....	12
1.3 <i>Páginas de la Revolución I, II y III</i> (1936, 1956).....	17
1.4 <i>Memorias de campaña</i> (1971).....	21
1.5 El yo creador: ¿Cronista o novelista?.....	25
2. Marco teórico: Psicocrítica y Psicoanálisis.....	54
2.1 Preámbulo a la Psicocrítica: Método experimental y Retratos compuestos.....	54
2.1.1 La Psicocrítica y su método.....	69
2.1.2 Yo creador (<i>Moi createur</i>) y Yo social (<i>Moi social</i>).....	78
2.2 Psicoanálisis y Aparato Psíquico.....	83
3. Lectura psicocrítica de la obra de Francisco L. Urquizo: <i>H.D.T.U.P.</i> (Hay De Todo Un Poco), <i>Páginas de la Revolución I, II y III</i> , y <i>Memorias de campaña</i>	96
3.1 Las redes asociativas.....	96
3.2 Estadística de las Redes Asociativas.....	105
3.2.1 Personaje masculino.....	106
3.2.2 Personaje femenino.....	109
3.2.3 Personajes y acontecimientos históricos principales.....	111
3.2.4 Topografía, vestimenta y lo extranjero.....	113
3.3 Situaciones dramáticas.....	114
3.3.1 Situación dramática de ‘Soldados’.....	114
3.3.2 Situación dramática del ‘Esposo viejo’.....	121
3.3.3 Situación dramática del ‘Buen hijo’.....	123
3.4 El mito personal.....	126
3.4.1 Figuras míticas.....	126
3.4.2 El mito personal de Francisco L. Urquizo.....	131
CONCLUSIONES.....	143

ANEXO 1. Aportación bibliográfica. Francisco L. Urquizo (1891-1969).....	155
ANEXO 2. <i>Diccionario de escritores mexicanos</i> : Urquizo, Francisco L.	159
BIBLIOGRAFÍA.....	163

ÍNDICE DE TABLAS Y ESQUEMAS

TABLAS

1. Iniciativas y Proyectos de Urquizo en beneficio del nuevo Ejército Nacional (1913-1919).....	11
2. Páginas de la Revolución I.....	18
3. Páginas de la Revolución II.....	19
4. Páginas de la Revolución III.....	20
5. Obra Publicada.....	29
6. Características de la biografía y la autobiografía.....	51
7. Redes Asociativas de (<i>Hd</i>), (<i>PRev1</i>), (<i>PRev2</i>), (<i>PRev3</i>) y (<i>Mem</i>).....	97

ESQUEMAS

1. “Yo social”, “Yo creador”, en: <i>Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique</i>	80
2. Situación dramática de ‘Soldados’.....	115
3. Situación dramática del ‘Esposo viejo’.....	121
4. Situación dramática del ‘Buen hijo’.....	124
5. Visión de conjunto del proceso de creación.....	132
6. El Complejo de Edipo en la obra de Francisco L. Urquizo.....	135
7. Construcción del ‘mito personal’ de Francisco L. Urquizo.....	136

INTRODUCCIÓN

En el año de 2007, durante una estancia de investigación científica que realicé en la Universidad de Guadalajara —gracias a la beca otorgada para tal fin por la Academia Mexicana de Ciencia A. C.—, descubrí la producción literaria del escritor coahuilense Francisco L. Urquizo Benavides a través de la lectura de su novela más difundida: *Tropa vieja*. Posteriormente, en el año 2008, al realizar una segunda estancia de investigación científica en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, profundicé más en el estudio de este autor así como en lo referente a la Narrativa de la Revolución Mexicana.

El conocimiento de estos elementos literarios despertó mi interés por realizar una investigación más amplia, la cual inició con la realización de una tesis de licenciatura titulada *Reconfiguración del género épico en Tropa vieja, de Francisco L. Urquizo*; al concluirla me percaté de la falta de investigaciones destinadas al estudio de la producción literaria de este escritor, lo cual me condujo a continuar mi investigación sobre él y su obra pero desde un enfoque si bien no innovador, sí enfocado principalmente a aportar una perspectiva de estudio teórica diferente a las realizadas hasta el momento sobre él de cauce histórico.

De esta forma decidí retomar la teoría Psicocrítica creada en 1948 por el crítico literario francés Charles Mauron, la cual originalmente fue aplicada al estudio de textos líricos. Lo que me interesó de la Psicocrítica es su aporte a la crítica literaria de una útil herramienta de estudio fundamentada en el cuestionamiento del propio Mauron sobre la existencia de una personalidad inconsciente del autor y su función en la creación literaria. Esta interrogante hizo que me preguntara lo mismo sobre Urquizo y a su vez me permitió cuestionar su obra más allá de lo evidente, pues debido a que él participó en el movimiento

armado de la Revolución Mexicana, y escribió sobre ello, a primera vista da la impresión de cierta objetividad en sus narraciones, lo cual aparentemente no da pie a estudiarlo desde un punto de vista donde se encuentra implícita la presencia de su inconsciente detrás de su producción escrita; aspecto que también representó un desafío de estudio que decidí aceptar al proponer la presente investigación.

Aunado a lo anterior, otro punto importante para la elección de esta perspectiva teórica es su propuesta metodológica, pues si bien para lograr sus planteamientos recurre al uso de algunos conceptos que pertenecen al Psicoanálisis propuesto por el médico neurólogo austriaco Sigmund Freud, creado por él en el año de 1900, no pierde de vista la obra literaria como el objeto central de su estudio, es decir, la Psicocrítica no considera al escritor como un paciente y en consecuencia no realiza un análisis clínico ni de él ni de su obra. De hecho, se basa en la consideración de la biografía del autor ya no como elemento central sino como cauce para la creación y una mejor forma de apreciar los textos a través de elementos vinculados con el inconsciente del escritor. Así, la Psicocrítica se propone descubrir en la producción escrita de determinado autor elementos no pensados de manera consciente por él, los cuales a su vez develan la personalidad inconsciente oculta en sus textos.

De esta forma, la Psicocrítica se basa en un proceso de superposición de textos de un mismo autor con la intención de identificar redes de imágenes obsesivas que faciliten la visualización de figuras o situaciones dramáticas, reiterativas o modificadas constantemente, las cuales construyen el 'mito personal del autor'. Y como una manera de comprobar la correcta identificación del 'mito personal', la Psicocrítica lo compara con la biografía del escritor, esto convierte a la biografía ya no en un fin sino en un medio supeditado al análisis de

la obra literaria. A lo largo de la investigación se explicará de manera detallada este proceso, así como los conceptos que se aluden en él.

A raíz de las consideraciones antes mencionadas, determiné el siguiente problema de investigación, en torno al cual girará el desarrollo de la misma: qué metáforas obsesivas se presentan en *Memorias de campaña* y *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco) de Francisco L. Urquizo y hasta qué punto estas metáforas obsesivas, vinculadas con su vida, conducen a establecer el mito personal del autor como una forma de aproximación psicocrítica a su obra. Utilizó el término ‘metáforas obsesivas’ desde el momento de plantear el problema de investigación, pues es una concepción medular en la Psicocrítica, ya que a partir de la suposición de la existencia de ellas en la obra de un autor es que se concibe su aplicación.

Como resultado de este planteamiento, formulé una hipótesis donde establezco que el hecho de superponer los textos presentes en *Memorias de campaña* y *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco) me permitirá descubrir relaciones inconscientes recurrentes que se pueden considerar como las metáforas obsesivas de Francisco L. Urquizo, las cuales, vinculadas con su biografía, darán como resultado el mito personal del autor y, en consecuencia, una aproximación psicocrítica a su obra.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo principal de la investigación se centrará así en determinar el mito personal de Francisco L. Urquizo por medio del análisis de las metáforas obsesivas presentes en *Memorias de campaña* y *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco). Por tal motivo, primero identificaré las metáforas obsesivas presentes en los textos mencionados para después analizar la forma en que dichas metáforas se repiten y modifican con la intención de determinar el mito personal del autor. Posteriormente interpretaré dicho mito personal y después, a manera de comprobación, lo compararé con su biografía, tal como lo plantea la

Psicocrítica. Cabe señalar en este punto que si bien el título de la investigación es *Aproximación psicocrítica a la obra de Francisco L. Urquizo: Memorias de campaña y H.D.T.U.P. (Hay De Todo Un Poco)*, agregaré al estudio el texto del mismo autor titulado *Páginas de la Revolución*, ya que lo considero importante para observar de manera más clara la evolución de su mito personal, es decir, estas tres obras me proporcionarán una mejor idea de dicha evolución en el sentido de que contemplan tres etapas creativas de la vida de Urquizo que van desde sus inicios como escritor hasta su ocaso. En particular, *Páginas de la Revolución* es importante, ya que en ella Urquizo narra cómo incursionó en la escritura de sus primeros cuentos, además de ser una obra dedicada mayormente a narrar las experiencias de Urquizo al lado de Venustiano Carranza, que a la par de Francisco I. Madero es una de las figuras recurrentes en su producción escrita.

Para fines metodológicos, la investigación se ha dividido en tres capítulos. El primer capítulo —*1. Francisco L. Urquizo: H.D.T.U.P. (Hay De Todo Un Poco), Páginas de la Revolución I, II y III, y Memorias de campaña*—, está dedicado a contextualizar al autor en relación a su objeto de estudio, es decir, a Francisco L. Urquizo en relación a los tres textos que serán estudiados. Dicho esto, cuando se habla de Francisco L. Urquizo no se puede evitar aludir a la estrecha relación que existe entre su vida y su obra y la carencia de límites claros entre este vínculo, carencia causada por el constante intercambio de datos históricos entre su faceta de escritor y de soldado, es decir, si bien Francisco L. Urquizo se ha considerado a sí mismo más soldado que escritor, no pudo desligarse del todo de su afición por la creación literaria. Por tal motivo, se partirá de su biografía para comprender su repercusión en su producción escrita. Así, para tal fin, dedicaré el primer apartado de este capítulo, titulado “1.1 El yo social”.

Por otra parte, como ya he mencionado, el corpus de la presente investigación se centra en el análisis de tres de sus obras literarias: *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco) (1935), *Páginas de la Revolución I, II y III* (1936, 1959) y *Memorias de campaña* (1971). La razón de haber considerado los tres textos mencionados de entre la vasta producción realizada por Francisco L. Urquizo a lo largo de su vida, se debe en primer lugar a una consideración cronológica basada en la intención de apreciar la evolución de su creación literaria en tres de sus etapas creativas: sus inicios en *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco) (1935); una etapa intermedia con *Páginas de la Revolución I, II y III* (1936, 1959); y su etapa final como escritor en *Memorias de campaña* (1971).^{*} En segundo lugar, estas obras son importantes por las temáticas abordadas y por los géneros literarios en que Urquizo incursiona en cada una de ellas, de tal suerte que para visualizar tanto estos tópicos como los diferentes acontecimientos históricos presentes en sus tramas, se dedicará a su estudio los siguientes apartados: “1.2 *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco) (1935)”, “1.3 *Páginas de la Revolución I, II y III* (1936, 1956)”, y “1.4 *Memorias de campaña* (1971)”.

Respecto a los géneros literarios en los que Francisco L. Urquizo incursiona, me percaté de que son difíciles de definir, pues en los textos elegidos, como en casi la mayoría de su obra, se mezclan rasgos novelísticos con características de crónica, biografía, cuento, leyenda, por ejemplo. Circunstancia que me condujo a cuestionar la categoría, o categorías, en las que se ha venido clasificando la producción literaria de Urquizo. Para abordar esta problemática, aunque de manera tangencial, ya que no es el objetivo principal de esta

^{*} La edición que utilizaré para referirme a estas obras será la relativa a la Primera reimpresión de *Obras escogidas* de Francisco L. Urquizo, publicada en México en el año de 2005 por el Fondo de Cultura Económica en colaboración con el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

investigación, dedicaré el último apartado de este primer capítulo, el cual lleva por título: “1.5 El yo creador: ¿Cronista o novelista?”.

En el segundo capítulo —2. *Marco teórico: Psicocrítica y Psicoanálisis*—, presentaré los conceptos teóricos necesarios para el análisis de los textos elegidos como objeto de estudio. Dichos conceptos se derivan de dos líneas teóricas: la Psicocrítica y el Psicoanálisis. Dado que la Psicocrítica es concebida como un acercamiento crítico a la literatura a partir de un método basado en el Psicoanálisis de Sigmund Freud, he decidido iniciar este capítulo con ella para después desarrollar lo referente al Psicoanálisis, ya que la Psicocrítica retoma algunos conceptos de esta teoría para usarlos como herramienta de análisis en su método. En este entendido, el apartado “2.1 Preámbulo a la Psicocrítica: Método experimental y Retratos compuestos”, lo he destinado para discutir el papel de la Psicocrítica dentro del campo de la crítica literaria, sus puntos de encuentro y desencuentro con el Psicoanálisis y otras líneas de estudio afines, así como a reflexionar sobre la génesis de la Psicocrítica, es decir, las influencias teóricas y metodológicas de las que partió Charles Mauron para fundamentar el método psicocrítico: el *Método Experimental* de Claude Bernard (1813-1878) y los Retratos compuestos (*composite portriature*) de Francis Galton (1822-1911).

Una vez desarrollado lo referente a la gestación de la Psicocrítica, abordaré los aspectos metodológicos que Mauron propone para aplicarla, es decir, los pasos a seguir que comprenden el método psicocrítico. De igual forma, discutiré lo referente a las principales definiciones terminológicas utilizadas en dicho método, como son: ‘metáforas obsesivas’, ‘mito personal’, ‘situaciones dramáticas’ y ‘redes asociativas’; para tal finalidad, he dedicado el apartado “2.1.1 La psicocrítica y su método”. Siguiendo esta línea, ya que Charles Mauron considera como aspecto relevante la repercusión de acontecimientos de la vida del escritor en

su creación artística, considero importante reflexionar también sobre las bifurcaciones entre la parte creativa del autor y su vida personal, por tal motivo, en el apartado “2.1.2 Yo creador (*Moi createur*) y Yo social (*Moi social*)” desarrollaré lo referente a los conceptos que destina para este fenómeno. Por último, debido a que la Psicocrítica se enmarca dentro del Psicoanálisis, del cual toma algunos conceptos, el apartado “2.2 Psicoanálisis y Aparato Psíquico”, lo dedicaré a desarrollar de manera breve aspectos referentes a la teoría psicoanalítica.

El tercer y último capítulo —3. *Lectura psicocrítica de la obra de Francisco L. Urquizo: H.D.T.U.P. (Hay De Todo Un Poco), Páginas de la Revolución I, II y III, y Memorias de campaña*—, iniciará con lo que propiamente comprende la aplicación del método psicocrítico. Por tal motivo los rubros que lo integran siguen los pasos propuestos por este método, de tal suerte que en el apartado “3.1 Las redes asociativas” realizaré la superposición de los tres textos estudiados para después, en el apartado “3.2 Estadística de las Redes Asociativas”, hacer una estadística, es decir, un recuento o conteo de las ‘redes asociativas’ resultantes de la superposición de los textos, lo cual sacará a flote las principales ‘situaciones dramáticas’ presentes en la producción escrita de Urquizo, que serán presentadas y analizadas en el apartado “3.3 Situaciones dramáticas”. En el apartado “3.4. El mito personal de Francisco L. Urquizo”, analizaré las ‘figuras míticas’ (“3.4.1 Figuras míticas”) resultantes de las ‘situaciones dramáticas’ con la intención de descubrir el ‘mito personal’ de Francisco L. Urquizo (“3.4.2 El mito personal”), el cual espero quede al descubierto después de aplicar en su obra los pasos planteados por el método psicocrítico.

En contraste con lo anterior, debo precisar que, a pesar de todo mi entusiasmo por el método psicocrítico, el dominio de la metodología planteada por Charles Mauron (en su

mayoría escrita en francés y con muy escasas traducciones al español) no es tarea fácil. En este tenor, el análisis que presento a continuación es un acercamiento a la Psicocrítica, donde planteo: actualizar su metodología, clarificar los conceptos que utiliza, pues se prestan a la ambigüedad conceptual, y demostrar que este método, creado originalmente para el estudio de textos líricos, se puede aplicar a la narrativa. Con esto, espero contribuir a acrecentar el entendimiento de este autor y de su obra, de esta forma, retomando las palabras de Francisco L. Urquiza: “Camarada: (...) Lee y medita estas líneas que te he escrito con todo cariño. Encontrarás cosas que vale la pena grabar en la mente”.*

* Francisco L. Urquiza. *A un joven militar mexicano*, Empresas Editoriales S. A., México, 1967, p. 60.

1. FRANCISCO L. URQUIZO: *H.D.T.U.P., PÁGINAS DE LA REVOLUCIÓN Y MEMORIAS DE CAMPAÑA*

1.1 El yo social

En la demarcación que comprende al marco teórico-crítico utilizado en los estudios literarios, uno de los aspectos relevantes y punto de partida para los análisis textuales se basa en conocer la vida del autor y el contexto tanto interno como el de producción de sus obras. En este sentido, un término que alude a lo mencionado es el de ‘yo social’, el cual hace referencia a la concepción psicocrítica de creación literaria resumida por Anne Clancier¹ de la siguiente manera: “El *Yo* social de un artista engloba todas las funciones que no pertenecen a la actividad creadora. Así, las relaciones que se establecen y las acciones que se efectúan en la vida privada, como en la vida social”.² De esta forma se entenderá como ‘yo social’ los aspectos biográficos de la vida de un escritor. En el caso del coahuilense Francisco Luis Urquizo Benavides, su ‘yo social’ se construye desde su nacimiento en San Pedro de las Colonias, Coahuila, el 21 de junio de 1891, hasta su muerte en la Ciudad de México el 6 de abril de 1969. Él perteneció a una de las familias fundadoras de la ciudad de Torreón, Coahuila. El entorno familiar en su vida adulta se desarrolla en función al matrimonio que tuvo con Ana María Pérez Tejeda, con quien engendró tres hijos: María de Lourdes, Margarita y Juan Manuel, el menor de los tres.

Respecto a su infancia, es difícil documentar datos biográficos, puesto que fue opacada por los acontecimientos de su vida adulta; a pesar de esto se puede rastrear información

¹ Anne Clancier (1913-), discípula de Charles Mauron fundador de la Psicocrítica, nació en Ligomes, Francia, el 23 de noviembre de 1913. Es una psicoanalista y escritora francesa reconocida por sus trabajos de psicoanálisis aplicado al arte y a la literatura. Es esposa del escritor y poeta francés Georges-Emmanuel Clancier.

² Anne Clancier. *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 254.

general de esta etapa, como lo siguiente: su padre, Francisco Urquiza, fue un empresario lagunero que poseía un rancho llamado 'La Bética'. Su madre se llamó Teresa Benavides. Sus estudios primarios los inició en su ciudad natal, San Pedro de las Colonias, y los concluyó en la Ciudad de Torreón, en un colegio del mismo nombre: Colegio Torreón. A temprana edad decidió expresar a su familia deseos de ser militar, pero éstos se opusieron y negándose a apoyarlo lo obligaron a trasladarse a la Ciudad de México para realizar estudios de comercio en el Liceo Fournier como parte de su instrucción primaria superior, la cual realizó de 1905 a 1907.

Poco tiempo después de haber ingresado al Liceo fallece su padre, por lo que al terminar sus estudios de comercio regresa con su familia a San Pedro de las Colonias para hacerse cargo del rancho y dedicarse a trabajos agrícolas; tenía 18 años. En esta etapa experimenta de primera fuente los rigores e injusticias impuestos a los campesinos por parte de funcionarios del gobierno porfirista, lo que alienta aún más su deseo de enlistarse en las filas del naciente ejército revolucionario para contribuir en la lucha contra dicho régimen autoritario. En consecuencia, al estallar la Revolución decide abandonar sus labores del campo para enlistarse en el movimiento maderista. Así, meses antes de cumplir los veinte años, el 7 de febrero de 1911 se dio de alta como soldado raso en el primer regimiento de caballería a las órdenes del Coronel Sixto Ugalde, miembro de la 2ª División del Norte del Ejército Libertador. Es aquí donde tiene un primer contacto con la familia Madero, al conocer y convertirse en el ayudante de Emilio Madero, hermano de Francisco I. Madero, a quien Urquiza seguiría y admiraría toda su vida.

Los días agitados de la lucha armada se vieron reflejados también en la vida castrense, siendo así este año, 1911, particularmente importante para Urquizo pues en esta etapa inicial de su carrera militar llegó a ser Capitán 1º en cuestión de meses:

Días después, el General Emilio Madero le expide un certificado a Francisco L. Urquizo, por el que le conceden los grados de Soldado, el 7 de febrero; de Cabo, el 1 de marzo; de Sargento 2/o. el 21 de marzo; de Sargento 1/o. el 11 de abril; de Subteniente el 21 de abril; de Teniente el 1 de mayo; de Capitán 2/o. el 10 de mayo; y de Capitán 1/o. el 15 de mayo.³

Este referente me conduce a suponer la presencia de una primer toma de conciencia en Urquizo sobre la relación temporalidad-muerte. Estamos frente a un joven de 20, años quien, después de perder a su padre y abandonar a su familia para seguir su vocación de soldado, se ve envuelto en el torbellino propio de cualquier guerra. Debe madurar tempranamente no sólo de manera individual, también colectiva, pues con cada ascenso aumenta su responsabilidad; aunado a esto debe asimilar rápidamente que vidas humanas dependen de él y a su vez se enfrenta a la circunstancia de hacerse respetar por subalternos incluso mayores a él. Por otro lado, no podemos saber cómo lidió con la muerte de su padre, pues no escribe sobre ello de manera literal en sus textos, pero sí es posible inferir que el tema de la muerte lo rodeo durante la mayor parte de su vida; caso evidente de ello es el haber enfrentado, como consecuencia de la lucha armada, la pérdida de compañeros, de subalternos y de superiores.

Mientras tanto, los ‘Tratados de Ciudad Juárez’⁴ celebrados el 21 de mayo de 1911, frenaron la carrera ascendente de Urquizo dentro del ejército maderista. Como parte de dichos

³ Rafael Flores Álvarez. “General de División Francisco L. Urquizo Benavides (1891-1969)”, en Mariano Valdez y Raymundo Bautista, *Militares y Marinos Destacados. Héroes y Próceres del Ejército, Fuerza Aérea y Armada de México*, SEDENA/SEMAR, México, 2011, p. 143.

⁴ El 21 de mayo de 1911, en Ciudad Juárez, se reunieron Francisco S. Carvajal, representante del gobierno de Porfirio Díaz, así como Francisco Vázquez Gómez, Francisco I. Madero y Francisco María Pino Suárez, representantes de la Revolución, para acordar el modo de hacer cesar las hostilidades en todo el territorio nacional considerando lo siguiente: Que el general Porfirio Díaz ha manifestado su intención de renunciar a la Presidencia de la Republica antes que finalice el mes de mayo de 1911; Que el señor Ramón Corral renunciará en el mismo plazo a la vicepresidencia del país; De acuerdo con la ley, el señor Francisco León de la Barra quedaría interinamente como encargado del Poder Ejecutivo, con la promesa de llamar a elecciones presidenciales; Se

tratados, las tropas revolucionarias fueron licenciadas, pero algunas pasaron a constituir tres cuerpos rurales (con los números 20, 21 y 22). Francisco L. Urquiza formó parte de esta nueva estructura y de ser Capitán 1/o. pasó a formar parte del 22º Cuerpo de Caballería de la Federación bajo el mando del Coronel Orestes Pereyra, sólo que con el empleo de Cabo, apenas un grado superior al de soldado raso.

Si bien esto implicó un nuevo comienzo para Urquiza, en este momento de su vida él ya tenía cierto grado de experiencia para poder enfrenar las adversidades. Lo que no se puede pasar de largo de este período es lo propicio de las circunstancias para abandonar la milicia y regresar con su familia, es decir, tuvo la posibilidad de ser parte de la tropa licenciada como resultado de los Tratados de Ciudad Juárez, pero descartó esa opción para seguir dentro del ejército, incluso a pesar de que al hacerlo sería con un grado muy inferior al alcanzado hasta el momento. Esto resalta la firmeza de su toma de decisiones y el convencimiento de su vocación militar.

En octubre de 1911, Francisco I. Madero es electo Presidente de México, al ganar las elecciones extraordinarias divididas en dos periodos: las elecciones primarias el 1 de octubre y las elecciones secundarias el 17 de octubre. Este acontecimiento ubicó a Urquiza nuevamente en las filas maderistas, y con deseos de seguir con su carrera militar le solicita a Madero el empleo de Subteniente de Caballería Auxiliar del Ejército, cargo que éste le concede el 11 de diciembre de 1911, incorporándose así al Escuadrón de Guardias Presidenciales en la Ciudad

tomaría en cuenta la participación de la ciudadanía de acuerdo con las necesidades de cada estado, así como las indemnizaciones que debían hacerse por los perjuicios causados por la Revolución. Con base en tales considerandos, como punto único del convenio se decretó el cese de todas las actividades armadas en todo el territorio nacional. Como artículo transitorio, se estableció la reconstrucción de las vías férreas y de telegrafía.

de México. “El 21 del mismo mes [diciembre] comienza a servir en esa corporación del Ejército, siendo así el primer oficial de la revolución que ingresa al ejército de línea”.⁵

El que Urquizo pase del bando sublevado al respaldado por el gobierno, va a ser una constante en su vida y da cuenta de su posición personal en torno al movimiento armado, pues en sí no está comprometido con alguna facción sino con los ideales que busca alcanzar cada una de ellas. Lo que sí está claro es que desde este momento se perfila su predilección por estar del lado de la legalidad, es decir, siempre busca actuar con base a reglamentos y normas reconocidas por el Estado, aspecto que posteriormente se evidencia cuando después de la muerte de Madero decide seguir en el ejército bajo las órdenes de Venustiano Carranza.

Como Subteniente del Escuadrón de Guardias Presidenciales participó en la defensa del gobierno durante la Decena Trágica.⁶ A consecuencia de esto fue hecho prisionero de Félix Díaz cuando defendía su cuartel en la Ciudadela al lado de otros compañeros leales al gobierno; sin embargo, la tarde de ese mismo día, 9 de febrero de 1913 en que fue hecho preso, logró fugarse para presentarse con el Jefe de Estado Mayor Presidencial, Capitán de Navío Hilario Rodríguez Malpica, con la intención de prevenir a Francisco I. Madero del desarrollo de la inminente traición del Gral. Huerta. Por esta hazaña, Madero lo ascendió a Teniente, sin que llegara a oficializarse este grado, debido a las circunstancias propias del combate.

Después del asesinato de Madero, Francisco L. Urquizo “se niega a prestar servicios al gobierno usurpador, por lo que el 24 de ese mismo febrero solicita su licencia absoluta, la que

⁵ Flores. *Op. cit.*, p. 143.

⁶ La Decena Trágica inició el 9 de febrero de 1913, fue un período de diez días en el que un grupo de inconformes se levantó en armas contra el gobierno del Presidente Francisco I. Madero. Los cadetes del H. Colegio Militar, fieles a las instituciones federales, escoltaron a Madero y Pino Suárez, desde Chapultepec hasta Palacio Nacional. Este episodio en la historia de nuestro país culminó con la aprehensión y asesinato de Francisco I Madero y José María Pino Suárez; razón que llevó a Victoriano Huerta a ocupar la Presidencia de México.

le es concedida el 6 de marzo, para comenzar a gozarla a partir del día 11 siguiente”.⁷ Este hecho reafirma la posición de Urquiza por mantenerse en el gobierno legítimo y, a su vez, muestra su rechazo por quienes llegan al poder con base a traiciones y engaños.

Decepcionado, regresa a su casa en San Pedro de las Colonias. Nuevamente tiene la oportunidad de abandonar su carrera militar y estar con su familia, pero como sucedió anteriormente, decide seguir en la lucha armada, alentado mayormente por el movimiento en contra del gobierno del General Victoriano Huerta, el cual estaba liderado por Venustiano Carranza quien en ese momento se desempeñaba como Gobernador Constitucional del Estado de Coahuila. Así, Urquiza partió a San Antonio, Texas, para encontrarse con el General Emilio Madero, a quien ya había servido al inicio del maderismo. Éste, reconociéndolo, le otorga una carta de recomendación dirigida a Venustiano Carranza; con ella parte a la ciudad de Piedras Negras para entrevistarse con él. “El 1 de abril de aquel año de 1913, se presenta ante el señor Carranza (...) quien lo incorpora a su Estado Mayor con el cargo de Capitán 1/o. de Caballería, al tomar en cuenta su preparación militar, así como los servicios de armas prestados durante la revolución maderista”.⁸ En este caso, a diferencia de la última vez, a Urquiza sí le es otorgado el grado alcanzado al inicio de su carrera, cuando se enlistó en las filas maderistas.

En el mes de mayo de ese año, fue comisionado por Carranza para organizar un cuerpo de tropa al que Urquiza nombró Batallón de Zapadores por estar integrado en mayor parte por trabajadores de las minas cercanas. Al estar al mando de este Batallón combatió, y derrotó, al Gral. Rubio Navarrete –en la población de Candela, en Coahuila–, y al regimiento de José Alessio Robles. Tras estas batallas ascendió a Mayor, y por el valor demostrado durante el

⁷ Flores. *Op. cit.*, p. 144.

⁸ *Loc. cit.*

ataque a la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, los días 23 y 24 de octubre, el General Pablo González lo ascendió a Teniente Coronel el 29 de octubre de 1913.

De diciembre de 1913 a marzo de 1914 sirvió en la columna expedicionaria del Gral. Antonio Villarreal. Al triunfar el movimiento constitucionalista, Urquiza regresó a su puesto como parte de la Guardia del mismo Venustiano Carranza, donde ascendió a Coronel, y en 1915 a General Brigadier. En abril de 1916 fue designado comandante militar de la Plaza de México y de la División de Supremos Poderes. En 1919 fue jefe de operaciones militares en el Estado de Veracruz, y por su labor en este Estado fue designado Oficial Mayor encargado del Despacho de Guerra y Marina, cargo que ocupó desde el 17 de septiembre de 1919 hasta el 20 de febrero de 1920. Por su buen desempeño en este puesto, el 19 de abril es ascendido a General de Brigada.

De febrero a mayo de 1920, debido al estallido de la rebelión originada por el Plan de Agua Prieta,⁹ proclamado con la intención de derrocar a Venustiano Carranza, Francisco L. Urquiza organizó los contingentes militares que permanecían leales a Carranza y acompañó a éste en su huida de la Ciudad de México hacia la Sierra de Puebla; participó así en los combates de Apizaco, Tlaxcala, Rinconada y Aljibes, Puebla. Se mantuvo al lado de Carranza hasta el momento de su asesinato en Tlaxcalantongo, Puebla (21 de mayo de 1920).

Después de la muerte de Venustiano Carranza, los generales de las fuerzas carrancistas decidieron rendirse y acompañar el cadáver de regreso a la Ciudad de México. A pesar de que se les habían ofrecido garantías, fueron tomados prisioneros y trasladados a la prisión de Santiago Tlatelolco para ser sometidos a juicio militar. Entre ellos estaba Urquiza, quien junto

⁹ La proclamación del Plan de Agua Prieta fue realizada por Adolfo de la Huerta, en sus funciones de gobernador de Sonora, y los generales Salvador Alvarado y Plutarco Elías Calles.

con los demás generales fue acusado de ‘falta de espíritu militar’, de permitir la muerte del Presidente y de la desaparición de fondos y valores pertenecientes a la Nación.

Después de estar algunos meses preso (del 7 de junio al 20 de octubre de 1920), y al no comprobársele ningún cargo, Urquiza fue puesto en libertad el 21 de octubre de 1920, “concediéndosele licencia absoluta, aún cuando no lo había solicitado”.¹⁰ Después de este altercado, y para evitar nuevas conflictos relacionados con este hecho, se exilia en Europa, viviendo la mayor parte del tiempo en España con recursos que le enviaban sus familiares desde México. Permaneció en Europa desde finales de 1920 hasta mediados de 1925, en que regresa a México después de que la Suprema Corte de Justicia de la Nación lo declarara inocente de los cargos que se le habían formulado en 1920. Este es tal vez uno de los acontecimientos que de manera más clara marcaron su vida tanto personal como profesional. Es también de las pocas ocasiones en que Urquiza cuestiona su vocación militar y posiblemente la afirmación de un conflicto constante que gira en torno a ‘lo que es’ y a ‘lo que debiera ser’, es decir, Urquiza convierte al ejército en su vida y por él abandona todo, pero éste prácticamente lo expulsa cuando tras la muerte de Carranza lo licencia sin que lo solicitara. Igualmente, puede que al regresar a México éste sea uno de los motivos por los cuales decidiera trabajar en el ámbito civil, en vez de intentar reincorporarse al ejército, como ya lo había hecho en oportunidades anteriores.

Bajo los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), desempeñó el cargo de Jefe del Departamento de Oficinas Federales y de Inspección Fiscal en Hacienda. El 5 de marzo de 1935, durante el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas, reingresa al ejército en su categoría de General de Brigada y con la

¹⁰ Flores. *Op. cit.*, p. 148.

concesión de licencia ilimitada para ocupar un puesto en la Secretaria de Hacienda. Es así que en esta etapa no volvió al servicio activo del ejército. Es hasta el 16 de enero de 1939 cuando se le cancela la licencia ilimitada de la cual gozaba y vuelve a desempeñar actividades castrenses, al ser nombrado comandante de la guarnición de Ciudad Juárez, cargo que ocupó hasta el 30 de junio, pues el 1° de julio de ese mismo año es designado Jefe de Estado Mayor de la Secretaria de la Defensa Nacional. En noviembre de 1940 se le confirió el grado de General de División.

De 1945 a 1946, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), fue Secretario de la Defensa Nacional. Cabe señalar que para Urquiza el año de 1945 fue sobresaliente en lo referente a su vida profesional, debido a su participación en momentos históricos importantes de la historia nacional contemporánea, como lo fue la intervención de México en la Segunda Guerra Mundial. De ahí que siendo Subsecretario de la Defensa Nacional se le encomendara la tarea de organizar el escuadrón, conocido como el 'Escuadrón Doscientos Uno', que participaría en la Guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, cuando México se unió a los aliados contra las Potencias del Eje. Y así, el 23 de febrero de 1945, en la base norteamericana de Majors Field, Texas, la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana fue abanderada en ceremonia solemne por el General Francisco L. Urquiza en representación del Presidente de la República. La F.A.E.M. (Escuadrón 201) salió de San Francisco, California, a bordo del buque "Fairisle", el martes 27 de marzo de 1945, con destino a Manila, Filipinas. Es importante aclarar, como adición a los cargos desempeñados por Urquiza, que no fue sino hasta el 1° de septiembre de 1945 que ocupó el puesto de Secretario de la Defensa Nacional, y fue ya en este puesto que se le encomendó implantar el Servicio Militar Obligatorio.

En 1951, Francisco L. Urquiza fue nombrado comandante general de la Legión de Honor Mexicana, institución constituida por el presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952) el 1 de febrero de 1949 con la finalidad de reconocer a los defensores de la República, precursores y veteranos de la Revolución. En esta etapa, Urquiza tuvo contacto con los veteranos de las diferentes facciones revolucionarias. Ocupó también la Comandancia de la Legión de Honor, y en 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), fue nombrado Jefe del Departamento Autónomo de la Industria Militar. El 1 de marzo de 1960 es nombrado Presidente del Consejo de la Secretaría de la Defensa Nacional, cargo que conservó hasta el día de su muerte, ocurrida el 6 de abril de 1969 en la Ciudad de México.

En 1967, el Senado de la República le otorgó la medalla Belisario Domínguez. En sus últimos años, hasta su muerte, gozó de prestigio militar y relativo reconocimiento literario, lo cual le permitió colaborar con publicaciones periodísticas en *El Universal Ilustrado*, *Mañana*, *Tópicos*, *El legionario*, *El Nacional* y *El Universal*. El 8 de agosto de 1994 se trasladaron sus restos a la Rotonda de las Personas Ilustres en el Panteón Dolores de la Ciudad de México.

Con lo mencionado hasta el momento es evidente el compromiso de Urquiza con su carrera militar, pero también quiero hacer hincapié en la presencia de la escritura en el ámbito de su vida profesional. Si bien esta investigación se enfoca en su producción literaria, no puedo pasar por alto la mención a sus textos estrictamente de orden militar. Parte de ellos se hacen visibles en la siguiente tabla:

Iniciativas y Proyectos de Urquizo en beneficio del nuevo Ejército Nacional (1913-1919)¹¹	
<i>Acontecimientos</i>	<i>Textos Escritos de orden militar</i>
<ul style="list-style-type: none"> • En 1913, la creación e instrucción de un Batallón de Zapadores, con el que combate contra los federales. • Formación de escalafón del ejército constitucionalista, lo cual realiza en Piedras Negras, Coah., cuando formaba parte del Estado Mayor del Primer Jefe. • A finales de 1914 y principios de 1915 realiza la constitución e Instrucción de los cuerpos que forman la División de Supremos Poderes del Ejército Constitucionalista. • En 1916 hace un estudio, instrucción y organización de la academia de Estado Mayor. Primera escuela militar fundada por la Revolución. • En 1916 y 1917 presenta iniciativas para establecer el Estado Mayor General del Ejército, la Junta Superior de Guerra y las colonias militares. • En 1918 hace el estudio y establecimiento de los cuerpos de la Legión de Honor, que sirvió para instruir y acomodar al personal de jefes y oficiales que resultaba excedente en filas. • También en 1918 crea un batallón de comunicaciones, precursor del actual servicio de transmisiones, y una escuela para bandas de guerra. • En 1919 establece la versión contemporánea del colegio Militar, con alumnado veterano de la academia de Estado Mayor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Edición de un epitome de la Ordenanza General del Ejército. • Edición de un folleto titulado “La Caballería Constitucionalista”, que sirvió de base para la organización de los regimientos de esta arma. • A finales de 1914 y principios de 1915 funda la revista militar <i>Marte</i>. • En 1916 reorganiza y dirige la <i>Revista del Ejército y Marina</i>. • En 1917 edita el folleto <i>Guía de Mando</i>. • En 1918 edita manuales para oficiales subalternos de infantería y caballería. • En 1919 edita un almanaque militar con conocimientos prácticos.

Tabla 1. Iniciativas y Proyectos de Urquizo en beneficio del nuevo Ejército Nacional (1913-1919)

Como se observa, Francisco L. Urquizo desempeñó un papel muy importante en el ámbito militar, caracterizándose por no limitarse únicamente a realizar las labores que se le encomendaban, sino a ser proactivo al proponer proyectos encaminados a mejorar la vida de

¹¹ *Ibidem*, pp. 149-150.

los soldados y la constitución del propio ejército. Esta actitud la llevó al ámbito de las letras, mostrando con ello una dualidad escritural: una centrada en la escritura de textos de orden estrictamente militar, como folletos, revistas y manuales de instrucción (v. *supra*, *Tabla 1*, p. 11), y otra a la que se puede llamar literaria, apelando a su función artística. Es en esta última categoría donde se centra la investigación (v. *infra*, *Tabla 5*, p. 29).

1.2 H.D.T.U.P. (Hay De Todo Un Poco) (1935)

La obra *H. D. T. U. P.* fue publicada en la Ciudad de México en el año 1935 por la casa editora OFMSA. En ese momento, Francisco L. Urquiza había regresado a México después de su exilio en Europa y estaba inmerso en el desarrollo del proceso de su reingreso al Ejército Mexicano, el cual comenzó en 1934 bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas y se formalizó en 1939.

Un aspecto relevante de este texto es que contiene un primer apartado titulado “Al lector”, en donde Urquiza, en su faceta de escritor,¹² se dirige directamente al lector, explicando la génesis de los títulos de algunas de sus novelas anteriores, así como la problemática que implicó darle nombre a este texto en particular, como lo hace ver en lo siguiente: “Hasta aquí, los títulos de los volúmenes de mi firma eran, en cierto modo, los apropiados para el contenido de los mismos; pero con este capítulo que tienes en tus manos, lector, ha acontecido que por más que he devanado el magín, no he encontrado un nombre que

¹² Esta mención se hace con la intención de resaltar, y a la vez diferenciar, las dos facetas que Urquiza presenta y desarrolla a lo largo de sus obras: la de escritor y la de personaje; ya que suele dirigirse directamente al lector al inicio de algunos de sus textos, y en otros se presenta como personaje. Esta característica se discutirá posteriormente en el apartado *1.5 El yo creador: ¿Cronista o novelista?*

se ajuste siquiera algo a él”.¹³ A este problema le da la siguiente solución: “En las páginas que siguen van narraciones de la Revolución Mexicana, cuentos fantásticos, humorísticos y hasta mis propias impresiones personales respecto a la Madre Patria. Hay DE TODO UN POCO, y es por eso que, a falta de otro nombre, puse a este capítulo el de H. D.T.U.P. Que las páginas que siguen te sean leves, amigo lector”.¹⁴

En lo anterior se explica la razón de la peculiaridad del título de esta obra. Aunado a esto se hace evidente, si bien no una confusión genérica en su totalidad, sí el uso de varias categorías que constituyen parte de los géneros literarios, acción observable cuando Urquizo hace uso arbitrario de términos como cuentos, narraciones, impresiones personales. De hecho esto se presenta desde el momento en que no llama a este texto ‘novela’ o ‘una agrupación de cuentos’, sino que decide nombrarlo ‘capítulo’, a pesar de haber sido un texto publicado de manera independiente y que, a diferencia de otras de sus obras, no fue integrada propiamente dentro de alguna novela.

A favor de Urquizo se puede decir que su intención primera fue la de integrar a *H.D.T.U.P.* dentro de otro de sus textos, o incluso el haberla pensado como un fragmento de alguna obra mayor que en el proceso de creación dio como resultado una obra independiente. Esto incluso se puede fundamentar al recordar lo disperso de su escritura, pues al supeditar su oficio de escritor a sus actividades dentro del ejército, no creaba sus obras con la conciencia de una totalidad, sino de manera fragmentada. Pero estas afirmaciones se quedan sólo en un plano especulativo, lo cierto es que no se puede negar la presencia de un problema de delimitación genérica en su producción escrita, que, si bien es un tema que da para una investigación

¹³ Francisco L. Urquizo. “Al lector”, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 823.

¹⁴ *Loc. cit.*

mucho más amplia, vale la pena abordar (v. *infra*, 1.5 *El yo creador: ¿Cronista o novelista?*, p. 25).

De esta forma, Urquizo comienza subtitulando a *H. D.T.U.P., Cuentos y narraciones*; e inicia dirigiéndose al lector para después presentar el corpus de los textos que integran esta obra: doce, de manera independiente, sin ninguna relación temática ni temporal entre sí, ocasionando una primera impresión de *collage* literario.

El primer texto es titulado “El sombrero perdido”. En él se narra con tintes humorísticos y anecdóticos cómo un empleado gubernamental y su esposa se hacen ricos a partir de la publicación de un mensaje en el periódico, donde informaban que quien hubiera extraviado un sombrero en una función de teatro pasase a recoger uno nuevo a una dirección determinada, esto con la intención de retribuir el sombrero perdido.

El segundo texto es el titulado “Lesa” y alude al recuerdo de Urquizo sobre un asistente con ese apellido que militó a su lado cuando formaba parte de la escolta de Venustiano Carranza. En esta narración se describe la vida de Lesa, desde los recuerdos de su infancia hasta su muerte, y aunque Urquizo no lo dice de manera literal, sí insinúa, y se puede inferir por las descripciones realizadas, que su muerte fue resultado de una enfermedad de transmisión sexual, posiblemente sífilis.

El tercer texto se denomina “Lo imprevisto” y se refiere a una anécdota de Urquizo que se desarrolló en los tiempos de su adhesión al movimiento maderista. Aquí narra cómo un toro bravo agredió a los soldados a su cargo durante la campaña para erradicar el Movimiento Reyista¹⁵ en el Estado de Durango.

¹⁵ Dicho movimiento inició en 1909 y fue realizado por partidarios del General Bernardo Reyes, de ahí que el movimiento fuera nombrado con su apellido. Los postulados que planteaba este grupo se encaminaban a la

El cuarto texto se llama “Por la Francia heroica”. Contextualizado en la época del exilio de Urquiza en Europa, narra la impresión cultural e histórica que tiene de Francia, esto por medio de la descripción de una ceremonia de condecoraciones a la cual asistió y en donde se reconocía con la Cruz de la Legión de Honor¹⁶ a algunos soldados que participaron en la Gran Guerra.¹⁷

El quinto texto se titula “La tragedia del faro” y en él se narra la historia de tres personajes aislados en un islote. La tragedia es desencadenada por la infidelidad de Rosa con Juan, el ayudante de su esposo (un guardafaro llamado Joaquín).

El sexto texto es “Mamá” en donde Urquiza reflexiona sobre la importancia de la madre en la vida de un hombre, tanto en su infancia como en su vida adulta. El séptimo, “Alma agrarista”, cuenta el regreso del personaje Pantaleón al pueblo del que partió antes de tomar las armas. Al ser licenciado de las filas del Ejército Agrarista,¹⁸ Pantaleón regresa a su lugar de origen para ser testigo del acontecimiento en el cual Antonio, hijo de uno de sus compañeros de armas muerto en batalla, asesina a Darío, personaje con quien la madre de Antonio (María Josefa) le había sido, y seguía siéndole, infiel a su padre.

expresión del descontento contra la dictadura del entonces presidente de la república Porfirio Díaz, así como el deseo de reformas económicas, políticas y sociales.

¹⁶ Creada el 19 de mayo 1802 por el entonces cónsul Napoleón Bonaparte, es una condecoración concebida para ser entregada en vida, o con carácter póstumo, a civiles y militares por sus méritos y siempre que fuesen activos defensores de la libertad y de la igualdad. La Gran Cruz a la que hace referencia el relato es sólo una de las cinco categorías que integran a este reconocimiento.

¹⁷ Con esta mención Urquiza alude a la Primera Guerra Mundial que hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fue conocida como *Gran Guerra* o simplemente *Guerra Mundial*. Se desarrolló principalmente en Europa. Inició el 28 de julio de 1914 y finalizó el 11 de noviembre de 1918 cuando Alemania pidió el armisticio, y más tarde, el 28 de junio de 1919, los países en guerra firmaron el Tratado de Versalles.

¹⁸ Aquí se hace referencia a una de las etapas del Movimiento Agrarista en México. El agrarismo es un movimiento político y social que demanda una justa distribución de la tierra, y si bien es un movimiento de masas desarrollado en distintos países en el que los campesinos tuvieron un papel activo en diferentes asociaciones agrarias interclasistas durante el siglo XIX, en México marcó una de las etapas más importantes en los principios de la historia mexicana del siglo XX, ya que desempeñó un papel importante antes, durante y después de la Revolución Mexicana en la que se enfrentó con el latifundismo promovido por el gobierno.

En el octavo texto, titulado “Mi batallón”, Urquiza narra la creación del Batallón de Zapadores y algunos de los combates en los que incursionó con ellos. La atención se centra en las reflexiones sobre las injusticias realizadas en contra del pueblo por parte de algunas facciones revolucionarias, como fue el caso de los personajes Oliva y Serret, quienes despojaron de su dinero a un anciano mudo y paralítico. El noveno texto es el denominado “De retirada”, en el que Urquiza recuerda a sus compañeros muertos, a la vez que reflexiona sobre los primeros ideales del movimiento revolucionario y sobre la importancia de dejar testimonio de los acontecimientos históricos de dicho movimiento.

El décimo texto se titula “La tristeza del viejo”. En él Urquiza hace una crítica al olvido en el que se ha dejado a los verdaderos revolucionarios, a quienes no se les reconoció el haber arriesgado la vida. Tal es el caso de un viejo comisionado de archivo, quien con el tiempo terminó siendo olvidado en la Secretaría de Estado por sus antiguos jefes y subalternos, los cuales se encumbraron en el poder por medio de traiciones y corrupción.

El onceavo relato es “La cabeza de Blanquet”, donde se narra la muerte de este personaje histórico.¹⁹ El doceavo y último texto que integra a *H. D. T. U. P.* es el titulado “El doctor Suárez Gamboa”, y narra la entrega y compromiso de los médicos durante el movimiento revolucionario, denunciando a su vez el poco reconocimiento hacia ellos. El doctor Suárez Gamboa es el personaje que ilustra esta situación.

¹⁹ Este relato hace referencia a la muerte del General Aureliano Blanquet (1849-1918), un militar porfirista que luchó en contra de Francisco I. Madero a quien aprehendió durante la Decena Trágica. Dentro de los acontecimientos históricos en los que participó se encuentra el haber sido integrante del pelotón que fusiló al emperador Maximiliano de Habsburgo y a los Generales Miguel Miramón y Tomás Mejía, de hecho fue él quien le dio el tiro de gracia en el pecho al emperador. Fue ascendido a General de División por Victoriano Huerta y después a Ministro de Guerra y Marina. En 1914 se exilió en Cuba. Volvió a México en 1918 para aliarse con Félix Díaz (sobrino de Porfirio Díaz) y combatir contra el gobierno de Venustiano Carranza. Al poco tiempo de su llegada al país el General Guadalupe Sánchez descubrió sus intenciones reaccionarias de combatir contra Carranza, por lo que lo persiguió y a los pocos días de haber iniciado su campaña contrarrevolucionaria murió al caer en la barranca de Chavaxtla, Veracruz, el 15 de abril de 1918. Lo trágico de su muerte radica en que su cadáver fue decapitado por soldados carrancistas para mandar su cabeza al Puerto de Veracruz, donde se exhibió por varios días.

1.3 *Páginas de la Revolución I, II y III (1936, 1956)*

La obra *Páginas de la Revolución* está integrada por tres partes y es un ejemplo de la obra de Francisco L. Urquiza, en donde cada parte fue publicada de manera individual y con varios años de separación entre ellas; ésta es la razón de que en el fechado incluido en el título de este apartado se manejen los años de 1936 y 1956: años de la publicación de la primera y segunda parte (1936), y también de la tercera (1956).

La versión completa de *Páginas de la Revolución*, con las tres partes ya integradas en un sólo volumen, fue publicada en el año de 1956 por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM). En este grupo de textos, Urquiza narra los acontecimientos posteriores al triunfo de Francisco I. Madero, los movimientos en contra del maderismo, como el caso de la Decena Trágica, y varios episodios de la convivencia de Urquiza con Carranza al formar parte del Ejército Constitucionalista. Como se observa, debido a la relevancia de los acontecimientos y temas abordados en esta obra, se decidió integrar este grupo de relatos al corpus de análisis de la presente investigación, ya que en éstos Francisco L. Urquiza deja entrever su postura ante el movimiento revolucionario, así como su lealtad y admiración hacia las dos figuras relevantes que marcaron su vida: Francisco I. Madero y Venustiano Carranza.

En cuanto al contexto de publicación, el caso de la primera y segunda parte de *Páginas de la Revolución* es similar al de *H.D.T.U.P.*, pues Urquiza aún estaba en la transición del regreso de su exilio en Europa y su reingreso al Ejército Mexicano. En cuanto a la tercera parte de *Páginas de la Revolución*, ésta integra los textos de la última etapa de su vida. En ese

año, 1956, Urquizo desempeñaba el cargo de Jefe del Departamento de la Industria Militar durante el gobierno del Presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).

Así, *Páginas de la Revolución I* está integrada por dieciséis capítulos, en donde se narra la transición de Urquizo de las filas maderistas a las filas carrancistas. En la siguiente tabla, titulada *Páginas de la Revolución I* se presenta de manera breve la trama de los capítulos que la integran:

<i>Páginas de la Revolución I</i>	
No. de capítulo	Trama
I	Inicia con la llegada del escuadrón de Urquizo a la población de Sabinas, Coahuila. La narración se centra en el primer fusilamiento de rebeldes realizado por el 22º regimiento, al que él pertenecía en ese momento.
II	Urquizo narra cómo escribió sus primeros cuentos mientras formaba parte de la Guardia de la Presidencia de Madero. También cuenta cómo se dio la entrevista que tuvo con Madero, cuya finalidad era la de prevenirlo de ser traicionado y sugerirle tener más aliados maderistas en su escolta, pues éste había decidido mantener en su gobierno a los antiguos porfiristas.
III	Urquizo narra su participación en la Decena Trágica, ubicando el inicio de su narración en la noche del sábado ocho de febrero de 1913.
IV	Se narran los inicios de Urquizo al lado de Carranza y las primeras batallas del Escuadrón de Zapadores, creado por él durante su estancia en la población de Candela.
V	Urquizo describe su viaje por diferentes poblados y estaciones de ferrocarril, como Monclova, Sabinas y Hermanas.
VI	Se narra el fracaso del asalto a Monterrey y el encuentro de Urquizo con un viejo general de la Intervención Francesa.
VII	Urquizo narra su reincorporación al Estado Mayor de Venustiano Carranza después de haber estado combatiendo en varias poblaciones de Coahuila. Menciona también la bravura e importancia de los indios yaquis de Sonora al desempeñarse como soldados carrancistas.
VIII	Se narra cómo Francisco Villa se hizo famoso al tomar Ciudad Juárez, y la forma en la cual se alió a Carranza para tomar Torreón.
IX	Se narra la ruptura entre Villa y Carranza desarrollada en el contexto de la invasión a Veracruz por parte de los Estados Unidos (derivada de los conflictos internos provocados por Victoriano Huerta). También se narra la visita que Urquizo realizó a su familia, a la que no veía desde 1911, cuando decidió unirse a la lucha armada.

X	Urquizo narra los hechos que desembocaron en los Tratados de Teoloyucan, ²⁰ el momento del triunfo de los constitucionalistas y su entrada triunfal en la Ciudad de México.
XI	Se narran los sucesos ocurridos en la Convención de Aguascalientes y la nueva lucha armada de Villa contra Carranza.
XII	Urquizo cuenta cómo Carranza, después de varias pláticas diplomáticas, logra la desocupación de Veracruz, que había estado invadida por Estados Unidos. Cuenta también la unión de Villa y Zapata contra Carranza, y cómo le fue conferido el mando de la Brigada de Supremos Poderes.
XIII	Trata del fusilamiento de Jesús Carranza y su hijo, y la forma en que Venustiano Carranza maneja este hecho. También se menciona la insistencia de Estados Unidos de no retirarse por completo de México. Urquizo termina el capítulo con la enumeración de las primeras leyes creadas por Carranza y los constitucionalistas.
XIV	Se narra el surgimiento de las primeras leyes constitucionalistas engendradas en Veracruz y la forma en la cual Álvaro Obregón comienza a recuperar, a favor de Carranza, parte del territorio nacional ocupado por diversas facciones en contra del nuevo gobierno.
XV	Se narra el triunfo del Ejército Constitucionalista y la posterior dispersión de las facciones contrarias a ellos, así como la muerte del personaje llamado el “Chueco Márgaro”, un conocido de Urquizo.
XVI	Se presentan los conceptos del programa nombrado ‘Doctrina Carranza’, así como el proceso de creación de la Constitución de 1917 y sus principales postulados.

Tabla 2. Páginas de la Revolución I

Por su parte, *Páginas de la Revolución II* presenta como temática principal la relación entre Francisco L. Urquizo y Venustiano Carranza, así como su admiración hacia él. Está integrada únicamente por cinco capítulos que tratan de lo siguiente:

<i>Páginas de la Revolución II</i>	
No. de capítulo	Trama
I	Urquizo enaltece las virtudes de Venustiano Carranza.
II	Se presenta el discurso que Venustiano Carranza dirigió a los líderes de la revolución, entre ellos Francisco I. Madero, en una de las reuniones que

²⁰ Los Tratados de Teoloyucan se firmaron el 13 de agosto de 1914, en Teoloyucan, Méx., entre los Generales Álvaro Obregón, por parte del Ejército Constitucionalista, y Gustavo A. Salas, por lo que respecta a los federales. Con este documento se dio la disolución del Ejército Federal, lo que significó el triunfo definitivo de la Revolución Constitucionalista.

	celebraban en “La Casa de Adobe” que les servía de Palacio Nacional Provisional.
III	Se narran los inicios de Venustiano Carranza en la Revolución, al lado de Francisco I. Madero, y su consolidación en el gobierno, resaltando sus principales logros. Urquiza describe a Carranza no sólo físicamente, sino que muestra un panorama de su personalidad.
IV	Se narra la visión de Carranza para crear una Industria Militar Nacional con la intención de ya no depender de países extranjeros para la compra de armas y cartuchos.
V	Urquiza presenta una crítica a la obra <i>La herencia de Carranza</i> , ²¹ escrita en 1920 por el Licenciado Luis Cabrera (1876-1954). ²² También narra los obstáculos que padeció Carranza para lograr que México dejara de depender del extranjero; el rechazo de él a la Doctrina Monroe; ²³ los postulados de la Doctrina Carranza; el surgimiento de la Constitución de 1917 y la muerte de Carranza en Tlaxcalantongo, Puebla.

Tabla 3. Páginas de la Revolución II

En *Páginas de la Revolución III*, tercera y última parte de este grupo de obras, se narra la caída del gobierno de Venustiano Carranza y la travesía que realizó Francisco L. Urquiza al lado de Carranza hasta el momento en que este último fue asesinado. Está integrado por seis capítulos, cuyo contenido se muestra a continuación:

<i>Páginas de la Revolución III</i>	
No. de capítulo	Trama
I	Inicia con el relato de las celebraciones del 5 de mayo de 1920 y continúa con la forma en la cual Venustiano Carranza es progresivamente traicionado por sus hombres de confianza. Termina con la narración de la evacuación del gobierno de Carranza de la Ciudad de México.
II	Se narran las deserciones en masa de los soldados que integraban las fuerzas carrancistas, así como los motines y violaciones ocurridos en las

²¹ Esta obra fue publicada en México D.F., por la Imprenta Nacional S. A., en el año de 1920.

²² Luis Cabrera fue un abogado, diputado, funcionario, traductor y poeta, catedrático y periodista quien dedicó gran parte de su vida a escribir sobre sus apreciaciones del acontecer histórico de la vida nacional mexicana, algunas veces como el Lic. Blas Urrea (escritor político que atendiendo a las condiciones imperantes practicaba el ensayo como quehacer político) y otras como Lucas Ribera (poeta y traductor), pero aunque fuera bajo estos seudónimos, siempre se mantuvo atento al acontecer mexicano.

²³ Lo conocido como Doctrina Monroe fue una postura ideológica que bajo el postulado de “América para los americanos” formalizaba el apoyo de los estadounidenses a las soberanías latinoamericanas. Cabe señalar que bajo estas intenciones lo que realmente se perseguía era el establecer las bases políticas e ideológicas para el ejercicio de un dominio colonialista sobre México, el istmo de Panamá y Sudamérica.

	penitenciarias a causa de la evacuación del gobierno de Carranza de la Ciudad de México.
III	Se describen los obstáculos y las batallas enfrentados por Carranza al emprender su huida a Veracruz.
IV	Se narra la partida de Carranza en tren, junto con los pocos soldados leales que decidieron acompañarlo en su salida de la Ciudad de México con destino a Veracruz; entre ellos está Urquizo. Tras un enfrentamiento y ser derrotados, Carranza abandona sus trenes y se ve en la necesidad de huir en un caballo que Urquizo le cedió.
V	Trata sobre la travesía de Venustiano Carranza por la sierra de Puebla y de la emotiva despedida que tiene con los cadetes del Colegio Militar, quienes lo habían acompañado desde que salió de la Ciudad de México.
VI	Urquizo narra los últimos días de Carranza hasta el momento de su asesinato en Tlaxcalantongo, Puebla, donde él estuvo presente. Cuenta cómo huyó después de la muerte de Carranza, la forma en la cual fue hecho preso con engaños junto con el resto de la guardia personal de Carranza y finaliza relatando su experiencia en la prisión.

Tabla 4. Páginas de la Revolución III

1.4 Memorias de campaña (1971)

El texto *Memorias de campaña* se encuentra ubicado entre las obras de la última etapa creativa de Francisco L. Urquizo, incluso su publicación fue póstuma, ya que él falleció en el año de 1969 y ésta fue publicada dos años después de su muerte (1971). Aún así, en cuanto a estructura, es muy parecida a *H. D. T. U. P.*, al presentar apartados claramente independientes y diferenciados entre sí, pero se distingue de ella al poseer una secuencia de los acontecimientos narrados en cada uno de sus capítulos, ya que éstos sí se relacionan. En cuanto a temáticas se asemeja a *Páginas de la Revolución*, debido a que en esta obra Urquizo nuevamente plantea su admiración y lealtad hacia Francisco I. Madero y Carranza, además de presentar disertaciones y reflexiones en torno al movimiento armado y el papel de la población y los soldados en los combates.

Los textos que integran esta obra configuran diecisiete apartados. El primero se titula “La hora de la limpia” y toma como pretexto el momento en que los soldados de caballería

aseaban sus caballos para describir el ascenso de Francisco I. Madero al poder, así como los intentos de derrocarlo por parte de los aliados del Porfirismo. El segundo se titula “La Decena Trágica” y se refiere nuevamente a este momento histórico que detona la muerte de Madero y, en consecuencia, la caída de su gobierno. En este apartado, Urquiza describe las funciones del Escuadrón de Guardias de la Presidencia al servicio de Madero y menciona a las personas que lo integraban en ese momento. Narra también la forma en que aconteció la Marcha de la Lealtad²⁴ y el intento de Urquiza por prevenir a Madero del peligro implícito en su decisión de conservar en el gobierno a los aliados del viejo régimen. El tercer relato se denomina “Mi blusa” y en él Urquiza toma de pretexto esta indumentaria para exponer sus razones de considerarla un amuleto de buena suerte. A esta blusa le atribuye el poder sobrenatural de ayudarlo a sobrevivir a la Decena Trágica y a la emboscada en Tlaxcalantongo, donde murió Carranza. En este apartado, también narra su transición de soldado federal a soldado revolucionario. El cuarto relato se titula “Don Venustiano Carranza, Piedras Negras, los zapadores”, y como el mismo nombre lo indica, relata en primera instancia, y a manera de itinerario, las actividades de Urquiza al lado de Carranza, así como la forma en la cual adiestró, en Piedras Negras, a un grupo de mineros, hasta convertirlos en soldados; con ellos formó un batallón de zapadores. El quinto texto se titula “Candela” y hace referencia a las batallas y experiencia de Urquiza en esta población de Coahuila. Dentro de las experiencias relatadas, se cuenta el momento en el cual Carranza lo asciende a Mayor; la manera en la que los soldados despojaban de sus pertenencias a los prisioneros fusilados, y el escarmiento que aplica Carranza a uno de sus soldados, el capitán Morales, por haber violado a una joven de

²⁴ Se conoce como Marcha de la Lealtad al recorrido que realizó el presidente Francisco I. Madero, el 9 de febrero de 1913, del Castillo de Chapultepec al Palacio Nacional, escoltado por los cadetes del Heroico Colegio Militar durante el inicio del golpe de Estado conocido como Decena Trágica.

Candela. La sexta narración se titula “Monclova” y al igual que “Candela” hace alusión a las vivencias de Urquiza en este poblado de Coahuila, como la de ser nombrado jefe del sector de la región carbonífera por parte de Pablo González, que en ese entonces era General Brigadier. El séptimo relato se denomina “El remanso en Sabinas”, que también es un poblado de Coahuila, y en él Urquiza narra el acuerdo al que llegó con los dueños de los burdeles de la zona para proporcionar servicios sexuales a la tropa, esto con la intención de asegurar la higiene de dichos servicios y así prevenir enfermedades de transmisión sexual, las cuales eran muy comunes entre los soldados.²⁵ Otro acontecimiento relevante narrado en este apartado es la creación, por parte de Urquiza y sus compañeros oficiales, de un periódico titulado *El cabo de cuarto*, del que se menciona tuvo sólo un tiraje de tres o cuatro números. El octavo relato se titula “Hermanas” y hace alusión a una estación de trenes con ese nombre convertida por Urquiza y su regimiento en cuartel general; desde ahí los soldados partían a los combates efectuados contra los soldados federales en los poblados cercanos. En este apartado, Urquiza reflexiona sobre la importancia del armamento y los trenes en el contexto de la Revolución Mexicana. El noveno relato se titula “Mi tío Bernardo” y en él Urquiza diserta sobre la vida del revolucionario y cuenta la forma en la que su tío se unió a la revolución, militando en la misma columna de la cual formaba parte. El décimo relato, “Un hombre”, trata del fusilamiento de un anciano que disparó contra las tropas de Urquiza para defender a sus hijas. El ataque del anciano se generó debido a la mala fama que tenían las tropas revolucionarias,

²⁵ Este relato me remite a la novela *Pantaleón y las visitadoras*, publicada en 1973 por el escritor peruano, ganador del Premio Nobel de Literatura (2010), Mario Vargas Llosa. En ella también se relata cómo las prostitutas prestan sus servicios a los soldados, pues los efectivos del Ejército del Perú son atendidos por un servicio de prostitutas a quienes llaman “visitadoras” y es el personaje del capitán Pantaleón Pantoja quien, al igual que Urquiza, llega a acuerdos con dueños de burdeles para satisfacer las necesidades sexuales de los soldados a su cargo, con la intención de disminuir las no pocas frecuentes Enfermedades de Transmisión Sexual (ETS). La relación de estos dos hechos conduce a pensar que esta práctica si bien no es del todo aceptada bajo los códigos normativos estipulados dentro del ámbito castrense, si es llevada a cabo bajo la justificación de elevar el estado de ánimo de los soldados, que se considera repercutirá en un mejor desempeño en el campo de batalla.

ya que por lo general éstas ultrajaban y robaban a las personas de los poblados por donde transitaban. El undécimo relato se titula “Peleando en Nuevo León” y narra las diferentes batallas realizadas por Urquiza y sus regimientos en los poblados de esta región, así como la forma en la cual intenta proteger a su tío Bernardo durante los combates. El duodécimo texto es el de “El ataque a Monterrey”, donde, aunado al relato de la derrota en esta zona a causa de la borrachera de la tropa, se describe la importancia de las mujeres en la Revolución Mexicana, personificadas por Belem y su ayudante, apodada “La Güereja”; se hace una crítica a la valentía de los soldados revolucionarios en comparación con la de los militares viejos, a partir del encuentro de Urquiza con un viejecito hecho prisionero, antiguo general de la Intervención Francesa; el ascenso de Urquiza a Teniente Coronel; la decisión de su tío Bernardo de regresar a su tierra y culmina con Urquiza comisionado para viajar a San Antonio, Texas. El decimotercer apartado se titula “En Sonora” y narra el encuentro de Urquiza con Venustiano Carranza en este Estado, y su reincorporación al Estado Mayor. Alude nuevamente al desacuerdo entre Venustiano Carranza y Francisco Villa y termina con la visita de Urquiza a su familia después de no haberlos visto desde su incorporación a la lucha armada. El decimocuarto texto se titula “La camarada Belem”, y en él se utiliza de pretexto al personaje de Belem para aludir al papel de las soldaderas dentro de la Revolución Mexicana, su participación activa en la lucha armada, el poco reconocimiento que tenían al no tener derecho a un sueldo ni a poseer grados militares, la relativa libertad que poseían para mantener relaciones con diferentes hombres y sus sueños sacrificados al militar en las diferentes facciones revolucionarias, así como el sueño de ser actriz del personaje de Belem. En este apartado, también se menciona el amorío que Urquiza sostuvo con Belem, el cual sólo duró una noche. El texto decimoquinto se titula “Un buen día...”, y en él se narra la entrada de

los revolucionarios a la Ciudad de México, acontecida el veinte de agosto de 1914, y se presentan las reflexiones de Urquizo en torno a los ideales revolucionarios de esta etapa. El decimosexto apartado es el denominado “Breve fue el sabor”, en donde Urquizo narra la forma en la que realizaron la Convención Revolucionaria y el Congreso Constituyente en la Ciudad de Querétaro. El apartado termina con la huida de Carranza a Puebla y la traición de la facción revolucionaria comandada por Obregón, lo que ocasionó su asesinato en Tlaxcalantongo, Puebla. El decimoséptimo y último texto que integra *Memorias de campaña*, titulado “Finalmente”, inicia con la huida de Urquizo de Tlaxcalantongo tras la muerte de Venustiano Carranza y finaliza con el relato de cómo se enteró él y algunos de los demás escoltas de la muerte de Carranza. Se narra también el traslado del cadáver de Carranza de la sierra de Puebla a la Ciudad de México y el ingreso de Urquizo a la Penitenciaría y posteriormente a la prisión militar de Santiago Tlatelolco.

1.5 El yo creador: ¿Cronista o novelista?

Si bien el concepto de ‘yo social’ hace referencia a los aspectos biográficos de la vida del autor (v. *supra*, 1.1 *El yo social*, p. 1), la noción paralela a esta concepción teórica es la del ‘yo creador’. Este otro concepto, entendido dentro del contexto de la Psicocrítica, se refiere al proceso en el cual “El artista [...] establece un nuevo grupo de relaciones que ligán entre sí la personalidad con las obras de arte, obras de los otros, y con el Yo convertido a su vez en creador.”²⁶, lo que se refleja, como es el caso de Francisco L. Urquizo, en su producción

²⁶ Jean Le Galliot. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y Práctica*, Hachette, Argentina, 1981, p. 163.

literaria y en la estrecha relación que tiene ésta con su ‘yo social’, es decir, con su experiencia de vida y con sus acontecimientos biográficos.

En este tenor, Francisco L. Urquiza es considerado uno de los escritores integrantes de la denominada Narrativa de la Revolución Mexicana²⁷. Conocido por muchos como el ‘novelista del soldado’, se veía a sí mismo como un aficionado de la escritura. Esto se ve reflejado en una de las pocas afirmaciones que él hace relacionadas con su oficio de escritor, observable en el siguiente discurso donde agradece el recibir la Medalla Belisario Domínguez por parte del Senado de la República el martes 10 de octubre de 1967:

[...] tuve por jefes a hombres valientes, honrados y revolucionarios (...) yo he tratado de plasmar en letras para ejemplo también a seguir de la juventud que nos sucede. (...) Escribir para los demás es desahogar, es expandir y tratar de compartir con los lectores lo que uno ha experimentado. Es desear que los demás sientan y aprovechen la experiencia propia. Tratar de hacer agradables los recuerdos. Es una afición que nace e impulsa a salir de uno mismo.²⁸

La enunciación realizada en la cita precedente da como resultado algunos datos importantes: Urquiza escribía con la intención de dejar testimonio de la forma en la que los revolucionarios, a quienes conoció de primera mano, se condujeron en la lucha armada, esto con la finalidad de hacerles una especie de homenaje, al recordarlos en sus textos; pero al decir que lo hace para ‘proporcionar a la juventud modelos a seguir’ y para tratar de ‘hacer agradables los recuerdos’ —evidentemente para el lector—, da en cierta forma la impresión de

²⁷ El período histórico que comprende a la Revolución Mexicana principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910 y termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza el 21 de mayo de 1920. Por su parte, la Narrativa de la Revolución Mexicana surgió a raíz de la publicación de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, en 1916; aunque algunos estudios difieren sobre el inicio de este ciclo de novelas, ya que en 1911 el mismo Azuela había publicado *Andrés Pérez, maderista* con temáticas propias del movimiento revolucionario. De la misma forma, existe otra discrepancia, aún mayor, en relación al momento en el cual se da término al ciclo narrativo de la Revolución, pues existen desacuerdos al considerar dos vertientes: una que postula el final del ciclo con las obras donde se aborda la caída de Carranza, en 1920, y la otra con las novelas donde se aborda la Revolución Cristera. En general, se puede considerar el desarrollo de la novela revolucionaria en el periodo que comprende de 1911, en el cual aproximadamente inició la lucha armada, hasta 1947, en donde se da un cambio importante respecto a la forma en la cual se concibió a la novela en México, con José Revueltas y Agustín Yáñez.

²⁸ Fragmento extraído de la página de Internet del Senado de la República en el apartado dedicado a proporcionar información sobre la entrega de la “Medalla Belisario Domínguez”: www.senado.gob.mx/medalla_belisario.

ficcionalizar lo que cuenta con el fin de convertir a los revolucionarios en ‘ejemplos a seguir’. Posiblemente por ello los dotó de virtudes que tal vez en la vida real no tuvieron, y a su vez omitió sus defectos.

Siguiendo esta misma idea, otra observación respecto a sus palabras radica en la función del acto de escribir, es decir, Urquiza no considera la escritura un oficio del todo literario, sino como una especie de deber comunicativo, muy cercano, además, a una necesidad estética capaz de liberarlo de sí mismo. Sobre esto, es relevante notar la consideración de tener presente la figura de los lectores, lo que da indicios de que Urquiza se posiciona constantemente como escritor y, por lo tanto, reconoce la responsabilidad de escribir de manera amena, o literariamente, considerando el proceso de creación de la obra y el mensaje para lograr una eficaz recepción por parte de los lectores. Pero, ¿esta conciencia del proceso comunicativo expone también una conciencia ‘literaria’? Interrogantes como ésta dejan entrever la necesidad de una discusión sobre lo literario ‘en sí’ y, por lo tanto, en el caso de Urquiza, una discusión sobre el carácter genérico de sus obras, el cual se tratará de abordar, aunque de manera tangencial, a lo largo de la presente exposición, ya que me parece importante señalar la imprecisión genérica de la narrativa de Urquiza.

Otro punto que revela la posición de Urquiza no como escritor de oficio sino como encargado de dejar testimonio de lo ocurrido durante los tiempos de la Revolución, se observa en las últimas páginas de su novela *Fui soldado de levita de esos de caballería*, donde habla en primera persona, asumiendo explícitamente su papel de personaje: “Todos los que como yo tuvimos la suerte de formar parte en la Revolución *tenemos el derecho, yo creo que hasta la obligación, de contar cuanto supimos de la Revolución, para que sirva si quiera como datos*

para los que escriban la historia [el énfasis es mío]”.²⁹ En esta cita se reitera el carácter testimonial de la escritura como un derecho y un deber para sustentar la investigación de los historiadores y, por lo mismo, el autor en primera persona no es propiamente un narrador ‘ficticio’ o de ‘ficción’ literaria, sino un sujeto real que testimonia lo vivido. Se coloca pues como testimoniante de los *hechos* reales de la *Historia*.

No obstante, no se debe dejar de lado que si bien Urquizo no se dedicaba completamente al oficio de la escritura —esto al darle prioridad a su vida dentro de la milicia—, sí contaba con cualidades características de un escritor de oficio; ejemplo de ello es la disciplina y rigor con la que escribía, como da cuenta su hijo Juan Manuel Urquizo, al ser invitado a participar en la *Exposición temporal sobre el general Francisco L. Urquizo*: “Durante las mañanas se dedicaba a su actividad militar y a las tres de la tarde regresaba a la casa. No eran los horarios desordenados actuales en donde los funcionarios salen a las once de la noche. A las tres comía y a las cuatro se sentaba en la biblioteca a escribir toda la tarde.”³⁰ Como se observa, Urquizo aplicaba su formación militar en su labor literaria, y lejos de ser un escritor aficionado y de ocasión, contaba con la disciplina de un escritor formal, sin que esto desde luego implique necesariamente una intención propiamente literaria de carácter ficcional.

Ejemplo de su disciplinada voluntad de escritura es lo prolífico de su obra, reflejada cronológicamente en la siguiente tabla, donde se hace un intento de identificar aproximadamente la diversidad de géneros literarios, o en su caso las estructuras discursivas, en las que incursionó.

²⁹ Francisco L. Urquizo. “Fui soldado de levita de esos de caballería”, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 744.

³⁰ Estas palabras las pronunció el 27 de mayo de 2007 en el Museo Casa de Carranza de la Ciudad de México, en el marco de las actividades conmemorativas de la Revolución Mexicana. La información fue obtenida del reporte que realizó Fernando Muñoz Gómez en el artículo titulado “La revolución al estilo Urquizo” para el apartado cultural del Estado de Pachuca y se puede consultar en la página de Internet: <http://www.pachuca.com.mx/portal/cultura/reporte06htm>.

No.	OBRA PUBLICADA ³¹		
	Título	Género literario ³²	Año de publicación
1	<i>Organización del Ejército Constitucionalista: Apuntes para una ley orgánica.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Estudio</u> • (Manual de Instrucción Militar) 	1916
2	<i>Europa Central en 1922.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Impresiones de viaje</i> • <u>Crónica de viaje</u> • (Diario) 	1922
3	<i>Lo Incognoscible.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Novela fantástica</i> • <u>Narrativa. Novela</u> 	1923
4	<i>De la vida militar mexicana.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Narrativa</u> 	1930
5	<i>México-Tlaxcalantongo, Mayo de 1920.</i> ³³	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Narrativa y Crónica</u> • (Autobiografía) 	1932
6	<i>El primer crimen, 20 tragedias en tono menor.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cuentos</i> • <u>Teatro</u> 	1933

³¹ No se debe pasar por alto un elemento importante respecto a la publicación de las obras de Francisco L. Urquiza, pues si bien su producción es vasta, algunas de sus obras fueron publicadas por partes, como es el caso de *Recuerdo que...* *Visiones aisladas de la Revolución* y *Páginas de la Revolución*, ambas publicadas en tres y en dos partes, respectivamente.

³² Debido a la problemática que surge de la imprecisión genérica presente en la literatura de Urquiza, para facilitar la visualización de este fenómeno, se realizará la siguiente distinción para los casos en donde se presente dicha situación: se usarán **corsivas** para la clasificación propuesta por Francisco L. Urquiza, es decir, para los casos en donde él menciona directamente en el texto el tipo de escritura que está desarrollando; se utilizará el **subrayado** para el género en el que se ha clasificado a su obra en el *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX* publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (v. *ANEXO 2. Diccionario de escritores mexicanos: Urquiza, Francisco L.*), es decir, en los casos en que Urquiza no menciona el género literario al que pertenece el texto (en este punto hago notar que he elegido el caso de la clasificación genérica a mi juicio más pertinente, ya que para este rubro se unifican diferentes géneros, por ejemplo cuando aparece lo siguiente en la página 18 de dicho diccionario: "Obras: Biografías, Crónicas, Estudios y Memorias."); por último, **entre paréntesis** escribiré el género literario, o estructura discursiva, en los que considero es más pertinente clasificar al texto.

³³ Esta misma obra se publicó en 1959, en su tercera edición, con el título *Asesinato de Carranza*, la cual figura como el texto número 27 de esta clasificación.

7	<i>Mi tío Juan.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Novela fantástica</i> • <u>Narrativa. Novela fantástica</u> 	1934
8	<i>H.D.T.U.P (Hay de todo un poco).</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Narraciones, cuentos fantásticos y humorísticos, impresiones personales</i> • <u>Narrativa</u> • (Cuentos) 	1935
9	<i>Páginas de la Revolución.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Memorias</u> • (Autobiografía) 	1936
10	<i>Carranza (edición facsimilar)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Biografía</u> 	1939
11	<i>Charlas de sobremesa.</i> ³⁴	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Charlas</i> • <i>Memorias</i> • (Cuentos) 	1937
12	<i>Tropa vieja.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Narrativa</u> • (Novela) 	1943
13	<i>Cuentos y leyendas.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cuentos y leyendas</i> • <u>En Antologías y Hemerografía</u>³⁵ 	1945

³⁴ Esta obra, como otras de Urquiza ya mencionadas, se reimprimió varias veces con otro nombre pero sin cambiar el contenido. Ésta fue publicada en 1949 con el título *Ahora charlemos* que figura en el número 17 de esta clasificación.

³⁵ En el *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX* no se proporciona una clasificación genérica, sino que los textos de *Cuentos y leyendas* únicamente se agrupan en los apartados Antología y Hemerografía, esto a causa de que las narraciones que integran *Cuentos y leyendas* fueron publicadas de manera dispersa, tanto en antologías como en periódicos diversos de circulación nacional. A pesar de esto, es importante mencionar que si bien en el diccionario se sacrifica la clasificación genérica, en contraparte se realiza una gran aportación al proporcionar los datos hemerográficos donde originalmente apareció cada uno de los textos que integran esta obra.

		(Cuentos)	
14	<i>Morelos, genio militar de la Independencia</i>	• <u>Biografía</u>	1945
15	<i>Recuerdo que... Visiones Aisladas de la Revolución</i>	• <i>Remembranzas,</i> <i>Recuerdos</i> • <u>Narrativa</u> • (Autobiografía)	1947
16	<i>Tres de Diana.</i>	• <u>Memoria</u>	1947
17	<i>Ahora charlemos.</i>	• <i>Charlas</i> • <i>Memorias</i> • (Cuentos)	1949
18	<i>...Al viento, teatro de radio que fue realidad.</i>	• <u>Teatro</u> • (Radionovela)	1953
19	<i>Breviario Humorístico.</i>	• <u>Narrativa</u> • (Cuentos)	1953
20	<i>¡Viva Madero!</i>	• <u>Narrativa</u> • (Biografía)	1954
21	<i>El desván.</i>	• <i>Narraciones</i> • <u>Narrativa</u> • (Memoria)	1954
22	<i>Capitán Arnaud.</i> ³⁶	• <u>Narrativa.</u> <u>Narraciones</u> <u>históricas</u> • (Novela)	1954
23	<i>Charlas cuarteleras</i>	• <i>Charlas</i> • <i>Memorias</i> • (Cuentos)	1955
24	<i>Páginas de la Revolución (tercera parte).</i>	• <u>Memorias</u> • (Autobiografía)	1956
25	<i>Mexico-Tlaxcalantongo, asesinato de Carranza.</i>	• <u>Crónica</u> • (Autobiografía)	1959

³⁶ Un referente importante de este texto es que narra los acontecimientos ocurridos en la Isla Clipperton cuando México, en tiempos del porfiriato, reclamó su posesión ante los franceses y con tal finalidad estableció ahí un destacamento militar (1906) que posteriormente fue olvidado a causa de la Revolución Mexicana. Lo importante de este texto es que posiblemente represente uno de los primeros textos literarios que da cuenta de este hecho, ya que si bien no tengo la seguridad de esta afirmación, sí he rastreado textos donde se le retoma, encontrando así como el de mayor anterioridad: *La tragedia de Clipperton*, escrito en 1982 por María Teresa Arnaud, la nieta de los personajes principales de este acontecimiento (V. María Teresa Arnaud. *La tragedia de Clipperton*, Arguz, México, 1982). Otro texto con esta temática, y quizá el más conocido, es la novela de la colombiana Laura Restrepo, la cual escribió en agradecimiento a México durante su exilio político en este país. Esta novela fue publicada en 1989 con el nombre de *La Isla de la Pasión* (V. Laura Restrepo. *La Isla de la Pasión*, Alfaguara, México, 2005). Otros textos más recientes que retoman este acontecimiento son: *Isla de Lobos*, escrito en 2007 por Ana García Bergua (V. Ana García Bergua. *Isla de Lobos*, Seix Barral, México, 2007) y *Clipperton, isla mexicana*, escrito en 2009 por Miguel González Avelar (V. Miguel González Avelar. *Clipperton, isla mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009). Existe también una película filmada por Emilio “el Indio” Fernández, titulada “La isla de la Pasión” (1941), protagonizada por los actores David Silva y Pituka de Foronda, pero en ella se distorsionan los acontecimientos reales, ya que los productores se negaron a negociar con el hijo de Ramón Arnaud Vignon los derechos para llevar su vida a la pantalla.

26	<i>Siete años con Carranza.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Crónica</u> • (Biografía) 	1959
27	<i>Asesinato de Carranza.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Crónica</u> • (Biografía) 	1959
28	<i>Un pedazo de historia de la Revolución. Vida del General Federico Montes.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Biografía</u> 	1960
29	<i>Madrid de los años veinte.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Reminiscencias</i> • <u>Crónica de viaje</u> • (Autobiografía) 	1961
30	<i>Origen del ejército constitucionalista</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Crónica</u> 	1964
31	<i>La Ciudadela quedó atrás. Escenas vividas de la Decena Trágica.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Memoria</i> • <u>Narrativa</u> • (Autobiografía) 	1965
32	<i>Símbolos y números.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Estudio</u> • (Manual de instrucción militar) 	1965
33	<i>Aquellos años veinte. Remembranzas de una amiga</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Narrativa</u> • (Memoria) 	1965
34	<i>A un joven militar.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Estudios</u> • (Instrucción militar) 	1967
35	<i>Fui soldado de levita, de esos de caballería.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Narrativa</u> • (Novela) 	1967
36	<i>Don Venustiano Carranza, el hombre, el político.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Biografía</u> 	1970
37	<i>Memorias de campaña.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Memorias</i> • <u>Memorias</u> • (Autobiografía) 	1971

Tabla 5. Obra Publicada

La razón principal de presentar la obra de Urquiza de manera cronológica, además de lo metodológicamente necesario en un trabajo académico como el presente, se basa en la presunción de que su producción escrita se podría reducir a básicamente siete elementos temáticos recurrentes, y son los siguientes:

1. Francisco I. Madero.
2. La Decena Trágica y la batalla en la Ciudadela.
3. Venustiano Carranza.
4. El exilio de Francisco L. Urquiza en Europa.
5. Las generalidades de la vida militar de Urquiza.
6. Contenidos de índole fantástico y sobrenatural, y otros que Urquiza clasifica como ‘cuentos’, ‘novelas’ y ‘radionovela’.
7. Manuales y textos de orden e instrucción, específicamente militares.

El primer elemento temático, recurrente en la obra de Urquiza, es el relacionado con el personaje histórico de Francisco I. Madero, a quien, al igual que a Carranza, admiraba profundamente; aspecto reflejado en las obras dedicadas a estos personajes. En el caso de Madero, su tratamiento se presenta en los siguientes textos:

- ♦ *Tropa vieja* (1943): se narra la vida del soldado federal —desde la perspectiva del personaje Espiridión Sifuentes— durante el ocaso del Porfirismo y principios del movimiento maderista; es decir, en el periodo comprendido históricamente entre los años que van de 1910 a 1913.
- ♦ *Recuerdo que... Visiones aisladas de la Revolución* (1947): obra dividida en tres partes, de las cuales la primera está dedicada a narrar las experiencias de Urquiza al lado de Madero en el periodo que comprende los años de 1910 a 1913.
- ♦ *¡Viva Madero!* (1954): en su totalidad se narra la convivencia de Urquiza con Madero en el tiempo en el que fue integrante de su guardia presidencial.
- ♦ *Memorias de campaña* (1971): los primeros tres capítulos (*La hora de la limpia, La Decena Trágica, Mi blusa*) tratan de la vida de Urquiza como maderista hasta que Madero fue derrocado tras cuatro intentos fallidos.

Sobre la temática de la Decena Trágica y la batalla en la Ciudadela se encuentran los siguientes textos:

- ♦ *¡Viva Madero!* (1954): en la última parte de esta obra aparece un apartado titulado “Pacto de la Ciudadela”, donde se narra el ascenso de Victoriano Huerta al poder y la muerte de Madero al ser previamente traicionado por él.

- ♦ *La Ciudadela quedó atrás. Escenas vividas de la Decena Trágica* (1965): en su totalidad está destinada a narrar los hechos sucedidos en estos dos acontecimientos.

Las referencias a Venustiano Carranza se presentan en las siguientes obras:

- ♦ *México-Tlaxcalantongo, Mayo de 1920* (1932): se narra la traición a Carranza y la forma en que muere.
- ♦ *Carranza* (Edición Facsimilar) (1939): biografía de Venustiano Carranza.
- ♦ *Recuerdo que... Visiones aisladas de la Revolución* (1947): la segunda y tercera parte están dedicadas a narrar la vida del propio Francisco L. Urquizo en las filas del ejército constitucionalista.
- ♦ *Asesinato de Carranza* (1959). narra el asesinato de Carranza, pero a diferencia de *México-Tlaxcalantongo*, ésta es más breve y se centra únicamente en narrar dicho asesinato.
- ♦ *Fui soldado de levita de esos de caballería* (1967): a través del personaje Desiderio González se narran los inicios de Carranza en el gobierno, y su amistad y posterior enemistad con Francisco Villa y Emiliano Zapata.
- ♦ *Don Venustiano Carranza, el hombre, el político.* (1970): es prácticamente el mismo texto *Carranza* publicado en su forma facsimilar en 1939, sólo que en esta edición se hacen pequeños cambios referentes a redacción y se agregan los siguientes tres apartados al final del texto: “¿Suicidio de Carranza?”, “Testamento de Carranza” y “Orden del día de la Columna de la Legalidad”.
- ♦ *Memorias de campaña* (1971): a partir del cuarto capítulo (*Don Venustiano Carranza, Piedras Negras, los zapadores*) y hasta el final del texto se narra la experiencia de Urquizo al lado de Carranza hasta que este último muere.
- ♦ *Páginas de la Revolución I, II y III* (2005)³⁷: todo el texto está dedicado a narrar la transición del maderismo al carrancismo hasta la traición que sufrió Venustiano Carranza por parte de su propio ejército y su posterior muerte.

³⁷ La edición del 2005 a la que se alude es la publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE) y el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), que contiene las obras completas de Francisco L. Urquizo, y en donde se recopilan las tres partes de *Páginas de la Revolución*, pues como se mencionó en líneas previas éstas fueron publicadas por separado (las primeras dos partes en 1936 y posteriormente la tercera parte en 1956).

En relación al exilio de Francisco L. Urquiza en Europa, el cual duró tres años (de 1922 a 1925), se ubican las siguientes obras:

- ♦ *Europa Central en 1922* (1922): Urquiza narra, en forma de diario de viaje, sus impresiones de Francia, Bélgica, Alemania, Checoslovaquia, Austria e Italia.
- ♦ *Madrid de los años veinte* (1961): se narran las experiencias y memorias de Urquiza durante su exilio en España.
- ♦ *Aquellos años veinte. Remembranzas de una amiga* (1965).

En relación a las generalidades de la vida militar de Urquiza, es importante mencionar que en esta clasificación se enfoca la atención únicamente a los textos de índole militar, pero abordados desde una perspectiva literaria, puesto que se ha determinado otra clasificación para los textos específicamente de contenido militar, como es el caso de manuales de instrucción, conferencias dirigidas a jóvenes soldados, entre otros de esta misma naturaleza. En este entendido se observan las siguientes obras:

- ♦ *De la vida militar mexicana* (1930): colección de relatos literarios relacionados con la vida militar en México.
- ♦ *El primer crimen, 20 tragedias en tono menor* (1933): conjunto de veinte cuentos.
- ♦ *Charlas de sobremesa* (1937): narraciones con temática militar.
- ♦ *H.D.T.U.P* (Hay de todo un poco) (1935): conjunto de cuentos.
- ♦ *Cuentos y leyendas* (1945).
- ♦ *Morelos, genio militar de la Independencia* (1945): biografía del personaje histórico José María Morelos y Pavón.
- ♦ *Tres de Diana* (1947): se narra la participación de México en la Segunda Guerra Mundial.
- ♦ *Ahora charlemos* (1949): narraciones con temática militar.

- ♦ *Breviario Humorístico* (1953): conjunto de cuentos.
- ♦ *El desván* (1954): cuentos y narraciones de Urquiza sobre recuerdos de su niñez, cuando era estudiante, de sus andanzas en la Revolución, recuerdos de sus viajes por el extranjero y meditaciones filosóficas de su transición a la edad madura.
- ♦ *Capitán Arnaud* (1954): novela donde Urquiza remite a la historia del personaje histórico Ramón Arnaud Vignon (1877-1916), militar mexicano y último gobernador de la Isla Clipperton.³⁸
- ♦ *Charlas cuartelarias* (1955): narraciones con temática militar.
- ♦ *Un pedazo de historia de la Revolución. El general Federico Montes* (1960): biografía de este personaje histórico, a quien Urquiza conoció personalmente.

Conviene subrayar que aunque las obras que integran lo referente a las generalidades de la vida militar de Urquiza parecieran ser más en comparación a las relativas a los personajes históricos de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza mencionadas en líneas precedentes, no implica el predominio de esta temática sobre la que aborda a estos personajes históricos pues en ellas existen capítulos completos en donde se les menciona y en donde la narración se contextualiza en torno a su figura.

Respecto a las obras en donde se trata la temática de lo fantástico y sobrenatural se encuentran:

³⁸ Si bien en 1954 Urquiza publica *Capitán Arnaud*, este personaje histórico aparece mencionado desde 1947 en el texto *Recuerdo que... Visiones Aisladas de la Revolución*, lo cual es ya característico en su producción escrita, es decir, en su obra se encuentran menciones menores de personajes y acontecimientos a los que posteriormente les dedica textos completos encaminados a ampliar su información. Por otra parte, en el año de 2003 el periodista Arturo Reyes Fragoso entrevistó a María Teresa Arnaud. En dicha entrevista se revela un dato importante: que Francisco L. Urquiza conoció a Ramón Arnaud Vignon, lo cual reafirma la actitud de Urquiza por escribir no sólo sus experiencias, también sobre acontecimientos a partir de testimonios de otras personas consideradas como fuentes confiables. El fragmento del artículo al que me refiero es el siguiente: “A lo largo de su vida, la señora Arnaud de Guzmán acompañó a su padre a la mayoría de las numerosas entrevistas y conferencias donde relató sus experiencias en la isla Clipperton. El general Francisco L. Urquiza, conocido escritor de novelas de la Revolución Mexicana, publicó en los años cincuenta un libro sobre el capitán Arnaud, luego de ayudarle a sus hijos a tramitar el cobro de sus sueldos adeudados por el ejército (el militar fungiría como testigo de la boda de la entrevistada)”. Arturo Reyes Fragoso. “La increíble tragedia de Clipperton”, *El Universal* (México, D.F.), domingo 21 de septiembre, 2003, pp. 25 (Sección: Estilos).

- ♦ *Lo Incognoscible* (1923): novela de tono fantástico con fundamento en las teorías filosóficas del Lejano Oriente, donde un extraterrestre le ruega a un alma en pena que le muestre cómo es la vida en la Tierra, ya que éste no se explica por qué los seres humanos se hacen daño entre ellos al matar y robar.
- ♦ *Mi tío Juan* (1934): novela fantástica (en la portada de su primera edición es presentada así, como ‘novela fantástica’), en donde se narra el descubrimiento de una maravillosa variedad de trigo –hallazgo realizado por este personaje, Juan–, la cual podría solucionar el problema del hambre en el mundo y cómo los intereses de las compañías internacionales logran persuadir a los gobiernos para obstruir su distribución. Juan desafía a las autoridades y logra dar a conocer la fórmula secreta al común de la gente. El resto de la novela trata de sus intentos sobrehumanos, aunque inútiles, por buscar la paz universal entre las naciones del mundo.
- ♦ *Cuentos y leyendas* (1945). Se considera de índole sobrenatural, por las temáticas abordadas en varios de los cuentos y leyendas que la integran, como son los casos de: “Cuento macabro”, “El tren fantasma”, “El tesoro de Cuauhtémoc”, “La sombra”, “El último gesto” y “Una luz”.

Por último, los textos de índole específicamente militar, como manuales de instrucción y orden, son los siguientes:

- ♦ *Organización del Ejército Constitucionalista: Apuntes para a ley orgánica* (1916): manual con normas destinadas a los miembros del Ejército Constitucionalista.
- ♦ *Honores fúnebres a Don Venustiano Carranza. Órdenes e instructivo* (1942): manual de órdenes para la realización de este evento.
- ♦ *Siete años con Carranza* (1959): conferencia en donde Urquiza enaltece la figura de Carranza y a su vez hace hincapié en los días que convivió con él.
- ♦ *Símbolos y números* (1965): conjunto de símbolos y números de instrucción militar.
- ♦ *A un joven militar* (1967): especie de manual con recomendaciones dirigidas a los alumnos del Heroico Colegio Militar, encaminadas a lograr su buen desempeño ético y moral en su carrera dentro del ejército.

Después de lo anterior, se observa en la obra de Francisco L. Urquiza la presencia de una miscelánea genérica, e incluso de un fenómeno de hibridación literaria, en donde coexisten diversos tipos de discursos. Esto conduce a hacer hincapié en la pertinencia de una

reclasificación de su obra, considerada hasta el momento como novela o relatos literarios. La razón de problematizar este aspecto se fundamenta a raíz de haber revisado casi en su totalidad la producción literaria de Urquizo, de cuyo hecho se descubrió que varios de sus textos, hasta el momento denominados como novelas, cuentan con características tanto narrativas como estilísticas que conducen a considerarlas dentro de otra clasificación genérica diferente al género novelístico, o complementarios de éste, como son los casos de las memorias, testimonios y particularmente la crónica o el relato histórico.

Este aspecto problemático de la producción literaria de Urquizo ya es observado por Alejandro Katz en la “Presentación” de *Obras escogidas* cuando dice:

Definir la posición de Urquizo ante la Revolución —y en la Revolución— permite introducir, como categoría central para la comprensión de su obra, el concepto de crónica. (...) Urquizo retoma, quizá sin saberlo, la tradición de los cronistas de Indias, y sus textos, como los de ellos, reflejan una paciente observación, una inmensa capacidad para detenerse en el detalle, a la vez que ofrecen una visión personal de lo narrado.³⁹

Otro aspecto notorio en los textos de Urquizo es su versatilidad como escritor, pues “Igualmente, en toda la obra de Urquizo se imbrican de manera indiscernible historiador, intérprete y poeta”.⁴⁰ Por tal motivo, en algunos de sus textos se observan pasajes muy cercanos a la prosa poética y al punto de vista de un historiador, más que a la de un escritor literario. Incluso cuando se apela en él un papel de historiador, no es en un sentido estricto, ya que hasta desde esta postura desarrolla al mismo tiempo lenguajes poéticos, expositivos y narrativos.

El problema del estilo utilizado por Urquizo en sus narraciones lleva también a observar en su obra tonos de memoria y biografismo:

³⁹ Francisco L. Urquizo. “Presentación”, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 8.

⁴⁰ *Loc. cit.*

¡Viva Madero! (1954), por ejemplo, es, al tiempo que una crónica, una biografía novelada (...) A la par que una biografía de Madero, el libro permite a Urquizo expresar sus puntos de vista (...) *La Ciudadela quedó atrás* (1965) (...) se aparta del tono de la crónica para adoptar el de las memorias: es el joven subteniente Urquizo quien narra los sucesos acaecidos durante la Decena Trágica (...) *México-Tlaxcalantongo* es la novela (...) [donde] Urquizo, en cuanto testigo de los hechos —ya que viajaba en el mismo tren— ofrece una narración cuyos límites se confunden una vez más con los de la crónica.⁴¹

Aunado a lo anterior, el propio Urquizo proporciona afirmaciones que contribuyen a pensar en la necesidad de una reclasificación genérica de su obra cuando menciona algunos procesos de su escritura como los enumerados a continuación:

En las “PALABRAS PRELIMINARES” a *La Ciudadela quedó atrás. Escenas vividas de la Decena Trágica*, Urquizo hace referencia a la acción de imitar el sistema de escribir memorias del novelista español Eduardo Zamacois y Quintana (1873-1971): “El vagón, por la pluma amena de Zamacois, expresaba cuanto había ocurrido en el interior de él: dramas, comedias, sainetes y hasta porquerías. Yo tuve también el punto de escribir, por el mismo sistema”.⁴² Lo interesante de este hecho radica en que en líneas posteriores a esta afirmación Urquizo demerita el acto de escribir memorias como si éste fuera un trabajo inferior al de la creación propiamente artística: “Cualquiera puede escribir memorias; que las lean ya es otra cosa. Se escribe por escribir y la mejor fuente es la propia. (...) si se escriben recuerdos, la fuente es inagotable, sobre todo si los escriben o relatan los viejos, porque los ancianos envejecen menos rápidamente que los jóvenes. Éstas, lector, son las memorias de un subteniente”.⁴³

Otro elemento que problematiza la clasificación de la obra de Urquizo es la pluralidad temática y estilística presente en los textos constituidos como un todo independiente, pero que al contener una variedad de estilos y temas se convierten en un conjunto de narraciones con

⁴¹ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁴² *Ibidem*, p. 585.

⁴³ *Ibidem*, pp. 585-586.

independencia genérica entre sí, como es el caso de *H.D.T.U.P.*, en donde en el texto “AL LECTOR” escribe: “En las páginas que siguen van narraciones de la Revolución Mexicana, cuentos fantásticos, humorísticos y hasta mis impresiones personales respecto a la Madre Patria”.⁴⁴

En otros casos, como el de *Madrid de los años veinte*, Urquiza reitera su elección de escribir memorias, en el “PREÁMBULO” a esta obra dice lo siguiente: “Años mozos que perduran en el recuerdo y se estacionan en la mente aferrándose empeñados en no querer pasar. (...) Recuerdos que para plasmarlos más, por muy estimados, tratamos de revivirlos en letras escritas con un dejo de emoción exclusivamente de nuestra intimidad. Esto me ha inducido a escribir estas reminiscencias”.⁴⁵

En esta misma línea, también en *Recuerdo que...* Urquiza hace referencia a la escritura de memorias: “No espere el lector encontrar en estas páginas una historia del movimiento revolucionario mexicano (...). El lector no encontrará en las páginas de este libro una historia de la revolución (...), sería interminable y estaría fuera de la idea que engendró la publicación de estos recuerdos”.⁴⁶ Con esto, no sólo reitera su escritura de reminiscencias, sino que intenta negar un aspecto característico de su estilo: el de su faceta de historiador, evidente en el estilo expositivo de su escritura. Por otra parte, reitera su versatilidad escritural en el tipo de narración que adopta para la creación de este texto: “Es la vida agitada de veinte años de lucha la que voy a expresar a la manera de un moderno “film” cinematográfico de arbitraria

⁴⁴ *Ibidem*, p. 823.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1025.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 5-6.

técnica”.⁴⁷ Ésta es otra de las afirmaciones donde proporciona elementos para explicar la pluralidad de técnicas y lenguajes utilizados en la creación de sus obras.

De esta forma, como se observa en el panorama presentado, es importante analizar la clasificación genérica de la producción literaria de Francisco L. Urquizo, pues es una característica que no sólo es identificada por el lector; el propio Urquizo contribuye a considerar la presencia de otros géneros que en esencia no son propiamente novelísticos o específicamente literarios. Este hecho lo evidencia el escritor mexicano José Emilio Pacheco en un artículo publicado en la *Revista Proceso* titulado “El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador”: “Urquizo (...). Reserva sorpresas como la de encontrar que fue uno de los primeros mexicanos interesados por formas literarias ya no relacionadas con la letra impresa. Hizo argumentos cinematográficos y todo un libro, *Al viento* (1953), de dramas para la radio”.⁴⁸ En este mismo artículo Pacheco da cuenta también del problema genérico para clasificar sus obras, primero al reconocer por medio de *Tropa vieja*, una de sus novelas más difundida, a un Urquizo cronista al cual compara con Bernal Díaz del Castillo: “*La Verdadera historia* de Bernal Díaz también habla por los excluidos, también pudo haberse llamado *Tropa vieja*”.⁴⁹ Y segundo, al reconocer que Francisco L. Urquizo igual escribe recuerdos, tanto como relatos fantásticos y realistas:

Urquizo tuvo un don para contar sus recuerdos que pocos han tenido entre nosotros: *Madrid de los años veinte*, *Memorias de campaña*, *La Ciudadela quedó atrás*, *Aquellos años veinte*, *Recuerdo que...*. Al mismo tiempo fue autor de relatos fantásticos y realistas: *HDTUP* (Hay de todo un poco), *Cuentos y leyendas*, *El desván*. Hasta donde sabemos publicó sólo dos novelas: *Tropa vieja* y *Fui soldado de levita de esos de caballería*, su despedida y en cierto modo continuación o ampliación de la primera. Es por tanto una figura literaria compleja pero no inabarcable.⁵⁰

⁴⁷ Francisco L. Urquizo. *Recuerdo que...*, INEHRM, 1985, México, p. 7.

⁴⁸ José Emilio Pacheco. “El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador”, en *Revista Proceso*, núm. 763, junio, México, 1991a, p. 51.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Loc. cit.*

En este último aspecto, el de considerar abarcable la producción escrita de Urquizo, se coincide con Pacheco, pues después de revisar gran parte de su obra literaria se ha llegado a la conclusión de que si bien es vasta, al ser reiterativa sobre determinados pasajes históricos de la Revolución Mexicana, su producción escrita se reduce a determinados elementos temáticos, como ya se ha mencionado en líneas precedentes (v. *supra*, p. 33). En relación a la afirmación sobre la publicación de únicamente dos novelas, se difiere, pues después de la revisión realizada en la “Tabla 5. Obra Publicada” (v. *supra*, p. 29) se fundamenta la existencia de más obras clasificables dentro de este género, según el propio Urquizo, pero este hecho no hace más que reiterar de nueva cuenta el problema de indeterminación del género literario al que pertenecen sus textos, esto a raíz de la variedad de discursos presentes en ellos y el tratamiento que les da a éstos.

En otro de los artículos que José Emilio Pacheco dedica al análisis de la obra de Francisco L. Urquizo, “La significación de *Tropa vieja*” también publicado en la *Revista Proceso*, menciona el problema de la confusión que existe respecto a la forma de ver a Urquizo en cuanto a su oficio de escritor:

Todo indica que hasta ahora que llega su centenario hemos confundido en el general Francisco L. Urquizo al testigo con el novelista. Se habla de *Tropa vieja* como de una ‘novela autobiográfica’. Se elogia ‘la ruda pluma que cuenta sus hazañas’. Nada de esto: *Tropa vieja* no es una autobiografía, ni un libro ingenuo ni rudo. Es una novela escrita por un autor lleno de conocimientos literarios aunados a la experiencia directa sobre el lugar y la época de su ficción.⁵¹

Como se observa, Pacheco habla sobre una de las dos obras de Urquizo que considera sí es novela: *Tropa vieja*. Lo importante de lo dicho por Pacheco es el precisar la confusión entre el novelista y el testigo, pero habría que agregar también las distinciones, en el caso de

⁵¹ José Emilio Pacheco. “La significación de *Tropa vieja*”, en *Revista Proceso*, núm. 764, junio, México, 1991b, p. 50.

Urquiza, entre el escritor, el cronista, el historiador e incluso el autobiógrafo. Ahora bien, en este mismo artículo, José Emilio Pacheco va más allá, cuando menciona una sub-clasificación dentro de la clasificación de ‘novela’ otorgada a *Tropa vieja*:

Tropa vieja manifiesta con toda claridad el objetivo de la novela: darnos la sensación de vida vivida, la experiencia interior que de otra manera sólo conoceríamos como simples datos. (...). Resulta una novela documental en el sentido de que cuanto narra ocurrió así (...). Es una novela de aventuras que tiene como trasfondo la historia mexicana de 1910-13. Es una novela antiheroica, antiépica y antibélica a modo de las novelas de la primera posguerra (*Sin novedad en el frente* de Remarque, *El infierno* de Barbusse). (...) es también una novela de adolescencia: conocemos a Sifuentes a los 18 y lo dejamos a los 21 (...). Novela oral y coloquial es también profunda (...). Es la novela en el sentido original de noticia, novedad, libro del pueblo (...) *Tropa vieja* ilustra la definición de los Goncourt: la novela como historia privada de las naciones, historia de la gente sin historia.⁵²

Así, según José Emilio Pacheco, *Tropa vieja* es al mismo tiempo novela documental, novela de aventuras, novela antiheroica, novela antiépica, novela antibélica, novela de adolescencia, novela oral, novela coloquial. Con esto, Pacheco ejemplifica la problemática que la obra de Francisco L. Urquiza presenta, en sí misma, para ser clasificada dentro de determinado género literario acorde al canon establecido para ello. Y si bien es cierto que los textos literarios no son puros —en el entendido de que en una misma obra literaria se puede identificar la presencia de varios géneros literarios—, por lo general en ellos siempre prevalece un género dominante, en el cual incursionan y, en consecuencia, en el que son clasificados. Este caso es visible en las ‘novelas’ porque: “Desde sus comienzos, éste género se apoyó en formas más simples, extraliterarias, como el diálogo, las cartas o el ensayo. La norma en la novela es la violación de los límites (...). Dado que no se adapta a un sólo código, debido a que fue sufriendo modificaciones, es posible reconocer, dentro de la novela, varios subgéneros”.⁵³ Y es éste tal vez el caso que Pacheco observa en *Tropa vieja* al identificar en ella la presencia de una pluralidad genérica y subgenérica. Lo relevante de este hecho es que

⁵² *Ibidem*, pp. 50-51.

⁵³ Liliana Oberti. *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*, Longseller, Argentina, 2002, p. 47.

no es un caso exclusivo de este texto, sino que se reitera a lo largo de la producción literaria de Urquizo.

Así, a raíz de lo anterior, se entenderá a la novela como la versión moderna de la epopeya, pero escrita en prosa, que narra de manera amplia hechos de carácter ficticio representados, en la mayoría de los casos, de manera realista; en donde coexisten al mismo tiempo diversas historias y personajes con la intención de abarcar una serie total de sucesos encaminados a causar un placer estético en los lectores.

En cuanto a intentos por clasificar la obra publicada de Francisco L. Urquizo, se pueden mencionar dos ejemplos relacionados entre sí y encaminados a ilustrar algunos procedimientos formales que se han seguido para unificar los criterios de tipificación genérica de su producción literaria. El primer ejemplo se observa en el artículo “Francisco L. Urquizo (1891-1969)”⁵⁴ (v. *ANEXO 1. Aportación bibliográfica. Francisco L. Urquizo (1891-1969)*), una aportación bibliografía de su obra publicada en la revista *Literatura Mexicana* por Laura Navarrete y Aurora M. Ocampo (trabajo previo a la elaboración de la ficha de Urquizo presente en el Tomo IX del *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*). En este artículo, las autoras hacen un listado tanto de la obra de Urquizo como de la crítica y los estudios hechos sobre ella, dividiéndola en tres partes: “A) Libros de FLU, clasificados en: A.1. Ensayos y estudios, A.2. Narrativa y A.3. Teatro. B) Hemerografía, clasificada en: B.1. Ensayos y B.2. Narrativa. C) Referencias en orden alfabético de críticos”.⁵⁵ La versión definitiva de esta clasificación, que es el segundo ejemplo de los procedimientos para clasificar la obra de Urquizo, se observa en la versión final del *Diccionario de Escritores*

⁵⁴ Navarrete Maya, Laura y Aurora M. Ocampo Alfaro. “Francisco L. Urquizo (1891-1969)”, en *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 2, México, 1991, pp. 567-580.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 567.

Mexicanos. Siglo XX. (2007)⁵⁶ (v. ANEXO 2. *Diccionario de escritores mexicanos: Urquizo, Francisco L.*), donde se mencionan las incursiones de Urquizo en el periodismo, el cuento, la novela, en las crónicas de viaje, el ensayo, la biografía y el radio-teatro. Pero lo importante de esta versión final radica en lo denominado en este diccionario como su obra ‘estrictamente literaria’, la cual es dividida en ‘cuento corto’ y lo nombrado como ‘narración-novelada’. Y aunque se habla de la existencia de ‘cuentos de imaginación’, se les da mayor importancia a sus ‘narraciones’, a las que también se llama ‘bosquejos’ o ‘memorias’ de sus días revolucionarios.

A pesar de las categorías genéricas mencionadas en la versión definitiva de 2007, la clasificación última de la producción literaria de Francisco L. Urquizo está dividida en los siguientes apartados: Obras: biografías, crónicas, estudios y memorias; Narrativa; Narrativa en antologías; Teatro; Hemerografía: ensayo, narrativa; Bibliografías; Referencias. Así, de acuerdo con esta clasificación, la obra total de Urquizo se reduce a su organización en cinco rubros: biografías, crónicas, estudios, memorias y narrativa.

Como se observa, el género omitido entre la versión de 1991 y la de 2007 es el de ‘ensayo’, pues los textos que en “Francisco L. Urquizo (1891-1969)” aparecían como pertenecientes a este género fueron reclasificados en la versión definitiva. De igual forma, se mencionan géneros literarios que en la entrada del autor (1991) no eran considerados, como es el caso de cuento, crónica y biografía.

Con esto se evidencia más el problema que la clasificación de la obra de Urquizo genera, pues crea discrepancia no sólo a un nivel de recepción sino también a un nivel teórico, debido a su incursión en diferentes ámbitos literarios. Lo cierto es que en cuanto a géneros

⁵⁶ *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días.* “Urquizo, Francisco L.”, t. 9, UNAM, México, 2007, pp. 17-23.

literarios predominantes se refiere, en la obra de Urquiza se pueden reconocer, a partir de sus características estructurales (forma, extensión, personajes, por ejemplo) tres principales: la novela, el cuento y el teatro. En un segundo nivel se encuentran, también desde un punto de vista estructural, estudios (como el caso de manuales de instrucción), textos teatrales y los referentes a su incursión en otras áreas, como la radio y la cinematografía (guiones cinematográficos y adaptaciones para radionovelas).

En cuanto a las temáticas y el tratamiento estilístico utilizado por Francisco L. Urquiza en sus obras, se infieren otras clasificaciones aún más importantes en comparación a las mencionadas previamente. En primer lugar, un aspecto innegable cuando se habla de Urquiza es el identificar en su producción escrita la presencia de ‘novela histórica’, la cual de manera sucinta se puede definir como el tipo de novela que incorpora acontecimientos históricos a su mundo ficticio. Y si bien no se debe pasar por alto que el concepto de novela histórica cuenta con diferentes elementos y matices para ser determinada como tal, su principal característica es la ya mencionada. De hecho, existen incluso propuestas para ampliar su campo teórico, debido a que, como sucede en el caso de la producción literaria de Urquiza, en ella se pueden encontrar actualmente rasgos de otros géneros literarios:

No deja de ser sintomático que dado el acento de las novelas históricas contemporáneas en el carácter político, en la no-neutralidad y en la subjetividad de la (re)escritura de la Historia, se las haya considerado bajo la denominación de “novela política”, junto a la escritura testimonial y a la novela periodística (...). Ante las características de esta reciente producción de novelas históricas (...) se ha propuesto, de manera alternativa, ampliar el concepto de novela histórica para incluir a las novelas testimoniales y a las novelas políticas, y dentro de éstas particularmente a la “novela de dictador”.⁵⁷

⁵⁷ María Cristina Pons. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México, 1996, p. 26.

A pesar de esto, se debe considerar la presencia de ‘novela histórica’ en la producción de Urquiza por dos motivos principales, independientemente de que el concepto posea rasgos de otros tipos de novelas como los mencionados en la cita precedente: primero, porque “la novela histórica es una representación de las condiciones materiales de la existencia que reflejan una conciencia histórica determinada”,⁵⁸ en el caso de Urquiza evidente en las diferentes posiciones que adopta en relación al movimiento armado y a los personajes históricos a quienes enaltece (Madero y Carranza). Y en segundo lugar, porque “también refleja las condiciones de producción materiales o simbólicas de la realidad social”,⁵⁹ reflejadas, en este caso, en los personajes que Urquiza construye y en el tratamiento dado a éstos para conseguir precisamente este fin: reflejar de una u otra forma la realidad sociohistórica, principalmente de la Revolución Mexicana.

Aunado a lo anterior, se observa también la vigencia de la ‘novela histórica’ escrita por Urquiza, pues posee dos características importantes relativas a la concepción actual de novela histórica: “la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia”⁶⁰ (baste observar el caso de las novelas *¡Viva Madero!*, y *México-Tlaxcalantongo, Mayo de 1920*), y “una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia”⁶¹, como se observa al inicio de *Recuerdo que...*, donde en “Unas palabras preliminares” Urquiza dice lo siguiente:

⁵⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁶¹ *Loc. cit.*

Mucho se ha escrito y mucho aún deberá de escribirse; ha sido la revolución motivo de miles de cuentos y consejos espeluznantes y de narraciones regocijadas; aun a su costa se han falseado hechos y se han “refrito” sucedidos de otras partes y de otras épocas; se han forjado héroes y se han inventado hasta ideales que no existieron al principio. (...) lo que voy a relatar son hechos rigurosamente exactos y constatados bien por haberlos vivido como testigo presencial de la época, o bien por estar respaldados por el dicho de personas que me han merecido entero crédito.⁶²

A partir de lo discutido en líneas previas, no se puede evitar llegar a la pregunta en la cual gira la problemática de la clasificación genérica de la obra de Urquizo: qué es lo que escribe Francisco L. Urquizo. La primera tentativa es decir que escribe ‘biografía’, ya que le dedica gran parte de su obra a relatar la vida de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. José Emilio Pacheco menciona: “Urquizo es el gran defensor literario de Carranza (...) es también el biógrafo de Madero (1954) y Morelos (1945).”,⁶³ lo cual es cierto, ya que “las biografías narran historias de la vida de personajes célebres, de los que se intenta rescatar aspectos tales como su grandeza y humildad”.⁶⁴ Pero aceptar esta postura sería dejar de lado un aspecto importante referente a Urquizo, su carácter de testigo presencial; pues si bien hace biografía de personajes históricos importantes, no lo hace desde fuera o viendo hacia el pasado, sino de primera mano, al haber vivido junto con ellos la mayor parte de los hechos que relata (esto en los casos de Madero y Carranza, pues otros personajes histórico a los que alude fueron espaciotemporalmente distantes a su momento de vida). Leonor Arfuch, en “La vida como narración”, da cuenta del riesgo de simplificar a este grado lo referente a la biografía:

⁶² Francisco L. Urquizo. *Recuerdo que...*, *Op. cit.*, pp. 5-7.

⁶³ José Emilio Pacheco. “El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador”, *art. cit.*, p. 50.

⁶⁴ Oberti. *Op. cit.*, p. 61.

En cuanto a lo biográfico, en tanto “hechos” de la vida de alguien reclaman igualmente una historicidad de lo “sucedido” (...). Parecería que los géneros canónicos —biografías, autobiografías, memorias, correspondencias— jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción —entendida esta última menos como “invención” que como *obra literaria*—, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor —en el caso de escritores— y operando al mismo tiempo como testimonio, archivo, documento, tanto para una historia individual como de época.⁶⁵

Como se muestra, Arfuch reconoce la complejidad de la biografía al observar dentro de ésta la presencia de otros géneros, denominados por ella ‘canónicos’, que funcionan al mismo tiempo como elementos históricos y ficcionales en la obra literaria. En el caso de Urquizo, éstos construyen su historia, tanto individual (carácter narrativo de la experiencia) como de la época (Revolución Mexicana), en donde el aspecto vivencial es determinante. Arfuch, al citar a Benveniste, hace una observación importante sobre el carácter vivencial del autor al momento de narrar sus experiencias:

Esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el *yo*, como un momento de detención, un efecto de (auto)reconocimiento de “permanencia de la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo —independientemente, podríamos agregar, de su “verdad” referencial—. Características que definen precisamente la especificidad, aún relativa, de lo autobiográfico.⁶⁶

Con esto, Arfuch alude a lo que Urquizo hace, es decir, más que biografía, lo escrito por Francisco L. Urquizo es autobiografía, pues en toda su obra literaria intenta dar una ‘visión de sí’ mismo y a la vez transmitir su ‘verdad referencial’ a partir de un previo autoreconocimiento de su posición respecto al movimiento armado. De esta forma, se justifica su postura respecto a escribir no por vocación ni por oficio, sino para dejar testimonio de lo que él presenció, es decir, para él, el fin último de la escritura es la ‘permanencia de su

⁶⁵ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, FCE, Argentina, 2002, p. 91.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 96.

conciencia', pero no para sí mismo sino para los demás, al asumir la responsabilidad que la autobiografía implica cuando habla de él y de los hechos en los cuales participó.

Ahora bien, para clarificar este punto, es importante hacer una distinción entre biografía y autobiografía. Pero antes es necesario mencionar que en Francisco L. Urquiza no se observa la conciencia de escribir autobiografía como tal. Siempre, al hablar de su escritura, se refiere a este hecho como una manera de dejar testimonio de lo presenciado; es decir, como si lo narrado no fuera sobre sí mismo sino encaminado hacia el exterior de su propia creación, a pesar de que en novelas como *¡Viva Madero!* no sólo aparece como personaje sino que reconoce hablar sobre sus propias experiencias. Este acto de negación autobiográfica lo hace tal vez con la intención de otorgarle un tono de objetividad a su escritura, que es una de sus intenciones primeras. Aun así, no se debe descartar la premisa sobre la escritura autobiográfica de Urquiza, pues el hecho de no ser consciente de ello es incluso más revelador que si lo fuera; Georges May, al citar a Phillipe Lejeune, da cuenta de esto: “la propia novela puede frecuentemente ser, aun cuando no se ofrezca como tal, una forma de expresión autobiográfica”.⁶⁷

Para visualizar las diferencias entre biografía y autobiografía, se recurrirá a la siguiente tabla, elaborada a partir de tres aspectos principales desarrollado por Georges May en el libro *La autobiografía: el papel de la muerte, el objetivo principal y el tiempo*.⁶⁸

⁶⁷ Georges May. *La autobiografía*, FCE, México, 1982, p. 218.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 184-200.

Características de la biografía y la autobiografía	
Biografía	Autobiografía
<p>* Da cierta seguridad al biógrafo, pues, desde el momento en que se pone a escribir la vida de un muerto, demuestra que la memoria de éste se perpetuó más allá de su muerte fisiológica.</p> <p>* Tiene un punto de vista objetivo en la medida en que los materiales de que se sirve, igual a los del historiador, son exteriores a él y por tanto puede distanciarse de ellos para someterlos a una crítica objetiva.</p> <p>* La vida que reconstruye, basándose en documentación y entrevistas, está compuesta de episodios dispuestos cronológicamente: del nacimiento hacia la muerte.</p> <p>* Se interesa más en el término de la vida que narra, que en sus orígenes.</p> <p>* Le es posible omitir lo que sabe acerca de los episodios posteriores de la vida, que conoce por la documentación y no por la experiencia.</p>	<p>* No finaliza con la muerte del personaje, es decir, nunca puede decirse de él una última palabra. El autobiógrafo se encuentra en una inevitable incertidumbre al no saber si el personaje alcanzará la perpetuidad después de la muerte, y no puede sino esperar su inmortalidad al menos en el papel.</p> <p>* Trabaja con materiales que son por definición subjetivos: sus propios recuerdos.</p> <p>* Otorga a los episodios de su pasado casi siempre un grado de atención proporcional a su alejamiento en el tiempo.</p> <p>* Se remonta hacia los orígenes de la vida, al punto de partida. Privilegia así la narración de la infancia, y en particular la búsqueda del primer recuerdo.</p> <p>* No puede aparentar que no sabe lo que sí sabe. Su personaje está dotado, a diferencia del personaje del biógrafo, de un futuro y sobre todo de un presente.</p>

Tabla 6. Características de la biografía y la autobiografía

Como se muestra, Francisco L. Urquiza es más autobiógrafo que biógrafo; fundamentalmente porque su finalidad es, al igual que el del proyecto autobiográfico,

“encontrar un sentido a su vida, el de descubrir la conciencia perdida, la significación y la unidad secreta”.⁶⁹

Al afirmar que la obra literaria de Urquiza se engloba mayormente en el género literario de la autobiografía —ya sea desarrollada a manera de novela, cuento, estudios, teatro o radionovela—, no se olvida que entre su producción están presentes las memorias, el testimonio, la crónica y el diario. Obsérvese lo siguiente:

La autobiografía mantiene relaciones con muchas otras formas literarias (...), pero las que mantiene con la novela son de naturaleza privilegiada. Con las memorias, la biografía y lo que llamamos la crónica autobiográfica tiene lazos genéticos: les prestó los procedimientos de expresión. Con el diario íntimo el lazo, si existe, sería más bien el esfuerzo común por escapar de la erosión del tiempo.⁷⁰

De acuerdo con lo dicho en la cita, se observa que si bien la autobiografía tiene estrechos lazos con las formas literarias mencionadas, convirtió sus características y recursos en propias, y de esta forma evolucionó.

Tras lo anterior, finalmente lo que se concluye —en relación a la clasificación genérica de la obra literaria de Francisco L. Urquiza— es que el género en el cual incursiona, y puede clasificarse su obra, es en el de la autobiografía (llámese cuento, novela, teatro o radionovela). Los demás géneros literarios presentes en su producción no son sino recursos, es decir, procedimientos de los cuales hizo uso para construir su autobiografía, la cual está distribuida en episodios a lo largo de toda su creación literaria. Este fenómeno se observa en lo siguiente:

En el caso de la autobiografía, como en el de la novela, (...) los procedimientos empleados, cuyos modelos se encuentran en otros géneros (descripciones, retratos, diálogos, cartas, fragmentos de diarios, crónicas de viajes, diarios de a bordo, resúmenes históricos y narraciones intercaladas), aparecen milagrosamente amalgamados, homogeneizados.⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, p. 193.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 234.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 244-245.

Así, en palabras de Georges May, estos otros géneros que aparecen en la obra de Urquiza, más que funcionar de manera independiente, son ‘autobiografizados’. Es decir, se subordinan a la autobiografía, al ser utilizados por ésta como recursos o procedimientos de creación escritural.

2. MARCO TEÓRICO: PSICOCRÍTICA Y PSICOANÁLISIS

2.1 Preámbulo a la Psicocrítica: Método experimental y Retratos compuestos

Charles Mauron (1899-1966) fue un crítico literario francés nacido en 1899 en Saint-Remy-de-Provence⁷², poblado del cual partió para estudiar en la Facultad de Marsella, en donde, en 1921, se convirtió en un asistente de química; puesto al cual renunció debido al apresurado deterioro de su vista, motivo que lo obligó a cambiar de intereses, inclinándose hacia los estudios de estética. El hecho de ser bilingüe desde la infancia, al hablar francés y provenzal, lo condujo posteriormente a aprender inglés, idioma con el que en su vida adulta traduciría muchos libros de escritores como Virginia Woolf, D. H. Lawrence, K. Mansfield, E. E. Lawrence, Forster y Fry. Este hecho lo hizo interesarse por la literatura inglesa y la poesía inglesa y francesa. Inclusive adquirió cierta notoriedad en Gran Bretaña con sus poemas “Poèmes en Prose” (1930) y “Esquisse pour le tombeau d'un peintre” (1938), los cuales fueron publicados en París, donde sólo tuvieron un modesto éxito. Estuvo casado con la escritora Marie Mauron (1896-1986) desde 1919 hasta 1949.

En un primer momento, lo relevante de la vida de Mauron es su doble formación: científica en lo referente a su incursión en el terreno de las ciencias físicas y químicas, y humanística, al interesarse por la psicología, el psicoanálisis y la literatura inglesa y francesa. Esto en conjunto con el dominio de idiomas como el francés y el inglés lo llevaron a tener un amplio panorama respecto a la creación literaria. Así, la unión de sus intereses y su formación

⁷² En esta región, Mauron vivió en una mansión que compartió con su esposa Marie Mauron. Entre las dos guerras mundiales esta mansión sirvió de refugio para sus amigos del *Grupo Bloomsbury*, del cual Mauron fue miembro. El *Grupo Bloomsbury* fue integrado por un conjunto de intelectuales británicos que durante el primer tercio del siglo XX destacaron en el terreno literario, artístico o social y que en su mayor parte eran miembros de la sociedad secreta denominada los apóstoles de Cambridge; muchos de ellos publicaron en la editorial *Hogarth Press* que crearon Virginia Woolf y su marido Leonard Woolf.

académica contribuyó a la creación, en 1948, de un nuevo método literario denominado por él como Psicocrítica, el cual tenía la intención de aportar una nueva forma de lectura y comprensión de las obras literarias.

Dicho método incursionó en lo conocido como crítica literaria psicoanalítica de perspectiva freudiana, la misma que gira fundamentalmente, en términos teórico-conceptuales, en torno a la noción de inconsciente como constitutiva del psiquismo humano. En cuanto a crítica literaria psicoanalítica se refiere, se encuentran diversas vertientes previas a la creación de la Psicocrítica, las cuales marcan el contexto de su génesis. Entre ellas están las construidas en función al objeto de estudio elegido para ser analizado, las centradas en el autor, el contenido, la construcción del texto y el lector, y algunas líneas de crítica relacionadas a sus principales representantes, como son: la *freudiana*, relacionada con la tradición psicoanalítica de Sigmund Freud; la *junguiana*, donde se da prioridad al estudio de lo antropológico, social y cultural en las obras literarias; y la *lacaniana*, que tiene sus raíces en los preceptos freudianos, pero continúa con su desarrollo subrayando la significación del lenguaje en cuanto a la configuración del inconsciente.

Como se muestra, la pluralidad de perspectivas presentes en el contexto de la crítica literaria psicoanalítica orilló a Charles Mauron a diferenciar su método de ellas, pues de no hacerlo corría el riesgo de ser clasificado erróneamente dentro de alguna de las líneas de investigación que utilizan al psicoanálisis para el mismo fin: el estudio de las obras literarias. En este sentido, presta especial atención en diferenciar a la Psicocrítica de las siguientes líneas con las que se le puede emparentar:

Las obras de patografía, donde el escritor y su obra son considerados como parte del <<material>> que permite comprender mejor ciertos mecanismos psicológicos, (...) los estudios de psicobiografía que unen estrechamente la obra y la vida del creador e intentan aclarar la una por la otra. (...) Por último, un tercer tipo de crítica psicoanalítica que ha salido más bien de los trabajos de Jung y Freud (...) que se interesa sobre todo <<por la prolongación del mito colectivo en la obra individual>>.⁷³

La diferenciación realizada por Mauron respecto a la Psicocrítica en relación a las demás críticas literarias psicoanalíticas surge de la necesidad de aclarar que su método, a diferencia de lo propuesto hasta ese momento, no tiene la intención de centrarse en la vida del autor, a pesar de utilizar a la biografía como un medio de comprobación, y tampoco se interesa en considerar al autor como un paciente, en el sentido del psicoanálisis clínico.

Esta justificación fue necesaria, ya que la Psicocrítica suscitó un gran número de críticas, principalmente en el ámbito de “la crítica ideológica de fondo, que consiste en reprochar a la psicocrítica un intento por descubrir en los textos el eco de complejos psicoanalíticos”.⁷⁴ También le fue criticada la similitud del discurso literario con el diálogo del paciente en la búsqueda de la cura a sus padecimientos psicológicos. Otros reproches surgieron de la negación a considerar en las obras literarias la presencia de significaciones no generadas de manera consciente por el autor.

En respuesta a los desacuerdos en torno a la Psicocrítica, Anne Clancier, en *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, menciona que éstas se desprendieron del “temor general experimentado ante el inconsciente”,⁷⁵ pues no se concebía la idea de la existencia de pensamientos o ideas capaces de escapar a la conciencia real y objetiva, no sólo del escritor, sino también del ser humano en general; reticencia compartida por los primeros rechazos al psicoanálisis freudiano. Jean Le Galliot, por su parte, en *Psicoanálisis y lenguajes literarios*.

⁷³ Clancier. *Op. cit.*, p. 242.

⁷⁴ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 168.

⁷⁵ Clancier. *Op. cit.*, p. 269.

Teoría y Práctica, menciona que la Psicocrítica “no pretende remplazar a la teoría clásica sino sólo enriquecerla. Opera su análisis en el nivel de las estructuras inconscientes, pero se sobreentiende que las estructuras conscientes subsisten integralmente y conservan su valor propio”.⁷⁶

De las dos aportaciones mencionadas, se deduce la lucha entre las posturas sobre el tratamiento que la Psicocrítica comprende respecto a la presencia de lo consciente e inconsciente en las obras literarias. Hecho observado por Jeffrey Mehlman en su artículo “Entre el psicoanálisis y la psicocrítica”, cuando menciona que “A los que protestan porque la psicocrítica se interesa por el inconsciente (por tanto por lo extra-literario) responde la evidencia de que ese mismo inconsciente no se interesa por nada del proyecto literario”,⁷⁷ con lo cual deja entrever la libertad de la Psicocrítica, dentro de los estudios literarios, para analizar la presencia del inconsciente del autor en el texto, pues al no estar ligado de manera estricta con lo literario, y viceversa, es válido el análisis de uno y otro dentro de sus respectivos campos de estudio.

Charles Mauron fija su postura sobre la presencia del inconsciente del autor en las obras literarias al mencionar:

Dès l’instant où nous admettons que toute personnalité comporte un inconscient, celui de l’écrivain doit être compté comme une <<source>> hautement probable de l’œuvre. Source extérieure en un sens: car pour le moi conscient, qui donne à l’œuvre littéraire sa forme verbale, l’inconscient franchement nocturne est <<un autre>> — *Alienus*. Mais source intérieure aussi, et secrètement reliée à la conscience par un flux et reflux perpétuel d’échanges.⁷⁸

⁷⁶ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 168.

⁷⁷ Jeffrey Mehlman. “Entre el psicoanálisis y la psicocrítica”, en: Juan M. Azpitarte *Psicoanálisis y crítica literaria*, Akal, Madrid, 1981, p. 63.

⁷⁸ “Desde el momento que admitimos que toda personalidad comporta un inconsciente, el inconsciente del escritor debe considerarse como una *fuerza* altamente probable de la obra. Fuente exterior en un sentido: porque para el yo consciente, que da a la obra literaria su forma verbal, el inconsciente francamente nocturno, es “un otro” —*Alienus*. Pero por otro lado, es también una fuente interior que se liga secretamente a la conciencia por medio de un flujo y reflujo perpetuos de intercambios.” [*Las traducciones del inglés y del francés utilizadas a lo*

Con lo cual, en vez de negar la existencia de lo inconsciente del autor en su obra, Mauron plantea una convivencia paralela entre la parte consciente y la inconsciente del escritor, ambas presentes en los textos literarios. Le da prioridad a la parte inconsciente porque está oculta y se presta para ser develada por medio de un análisis como el que propone, sin que esto se preste para considerarlo como el único procedimiento para hacerlo. Así, la Psicocrítica se concentra en un interés por la obra, mas no en el autor mismo, lo que se logra “<<descubriendo en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta aquí ignorados o insuficientemente captados y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor>>”,⁷⁹ y en consecuencia, así “aumentar nuestro conocimiento de ella y, por consiguiente, hacémosla amar mejor”.⁸⁰

En la introducción a *Psicocrítica del género cómico*, Charles Mauron explica el objetivo de la Psicocrítica y la define:

La psicocrítica es un método de análisis literario. Empírico en sus operaciones, se propone descubrir y estudiar, en los textos, las relaciones que probablemente no han sido pensadas ni siquiera queridas de forma consciente por el autor. La personalidad inconsciente de éste se tiene en cuenta, pero sólo como cauce para la creación literaria. (...) se pone en sordina, por así decirlo, la voz de la conciencia y se alcanza a percibir la del inconsciente.⁸¹

En la cita se observa la preocupación de Mauron por la creación literaria, que él considera es producto de tres aspectos: el entorno sociocultural o medio social, la personalidad del artista o creador, y el material lingüístico o lenguaje del que dispone. Para él, estos tres aspectos influyen en la libertad creadora del escritor, pero no impiden su vinculación con la parte inconsciente de éste. De esta observación resulta su preocupación por interrogarse sobre la existencia de una personalidad inconsciente en el producto creativo de un autor, como es el

largo de la investigación son más]. Charles Mauron. *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, José Corti, París, 1980, p. 31.

⁷⁹ Clancier. *Op. cit.*, p. 242.

⁸⁰ *Loc. cit.*

⁸¹ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, Arco/Libros, Madrid, 1964, p. 11.

caso de la obra literaria, cuál es su función y, a su vez, el procedimiento más idóneo para develarla. En este punto se resalta que lo innovador de la preocupación de Mauron es el procedimiento elegido para analizar estas variantes, pues la existencia de un elemento inconsciente en el arte y la literatura ya había sido esbozado previamente por Sigmund Freud, como lo menciona Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*, aunque en desacuerdo con Freud sobre la analogía del artista con el neurótico, como se observa en lo siguiente:

Al artista —como al neurótico— lo oprimen urgentes necesidades instintivas que lo llevan a alejarse de la realidad para acercarse a la fantasía. Sin embargo, al contrario de otros creadores de fantasías, sabe cómo aprovechar, modelar y quitar asperezas a sus ensueños de manera que resulten aceptables para los demás. (...) El poder de la forma artística (...) le permite anular la represión por un momento y gozar del placer prohibido de sus propios procesos inconscientes.⁸²

Por otro lado, lo referente a la preocupación sobre el proceso de creación y la necesidad de hacerlo es una constante universal. Hecho enunciado de manera esclarecedora por el profesor García Berrio, citado por Isabel Paraíso en *Psicoanálisis de la experiencia literaria*:

Gozar de la literatura y del arte, de la gran literatura y del gran arte sobre todo, es una necesidad universal y eterna del hombre. Contribuir a explicar y a aproximar, incluso desde muchas limitaciones y provisionalidades reconocidas, las razones de esa necesidad y sus fundamentos universales, continúa siendo como siempre la tarea renovada de la Teoría de la Literatura en el presente.⁸³

Es en el contexto mencionado por García Berrio donde se sitúa Charles Mauron, quien con su contribución teórica se une a la larga lista de intelectuales caracterizados por la necesidad de dar respuesta al efecto que tiene el arte sobre el ser humano. Donde es más prolífico detenerse es en lo referente a la parte ‘empírica’ del método psicocrítico. Para

⁸² Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988, p. 213.

⁸³ Isabel Paraíso. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 16.

comprender la razón de que Mauron considerara a la Psicocrítica como un método primordialmente empírico, se debe recurrir a su génesis en la vida del propio Mauron.

Como ya se mencionó, Charles Mauron primero se formó en el ámbito científico. De esta parte de su instrucción académica se deriva la consideración de operaciones empíricas para crear la Psicocrítica desde dos factores esenciales: su interés por el método experimental de Claude Bernard (1813-1878) y el procedimiento de *composite portriature* (retratos compuestos) de Francis Galton (1822-1911).

Claude Bernard fue un biólogo, médico y fisiólogo francés, autor del libro *An Introduction to the Study of Experimental Medicine* (1865), y quien, al igual que Mauron, a pesar de ser un hombre de ciencia se interesó por las humanidades y el arte, como se observa en lo siguiente:

In art and letters, personality dominates everything. There we are concerned with a spontaneous creation of the mind, that has nothing in common with the nothing of natural phenomena, in which the mind must create nothing. The past keeps all its worth in the creation of art and letters; each individuality remains changeless in time and cannot be mistaken for another. A contemporary poet has characterized this sense of the personality of art and of the impersonality of science in these words,—“Art is myself; science is ourselves”.⁸⁴

Un rubro importante de lo mencionado por Bernard no es únicamente su interés por el arte sino por la personalidad dominante de los artistas en ella, aspecto con el cual Mauron coincide y refleja en su concepción del método psicocrítico, al ser la personalidad del escritor el elemento a descubrir a partir de aspectos inconscientes presentes en su producción escrita.

⁸⁴ “En el arte y las letras, la personalidad domina todo. No estamos interesados en una creación espontánea de la mente, que no tiene nada en común con nada de los fenómenos naturales, en los que la mente no tiene que crear nada. El pasado mantiene todo su valor en la creación del arte y de las letras, cada individualidad permanece inmutable en el tiempo y no se puede confundir con otra. Un poeta contemporáneo ha caracterizado a este sentido de la personalidad del arte y de la impersonalidad de la ciencia en estas palabras, —“El arte soy yo, la ciencia es nosotros mismos”. Claude Bernard. *An Introduction to the Study of Experimental Medicine*, Dover Publication, New York, U.S.A., 1957, pp. 42-43.

Por otro lado, la consideración de Mauron de designar a la Psicocrítica como primordialmente un procedimiento experimental se relaciona con la reflexión de Bernard sobre el *razonamiento experimental*, el cual “always and necessarily deals with two facts at a time: observation, used as a starting point; experiment, used as a conclusion or control.”,⁸⁵ característica que reclama a la Psicocrítica, al igual que al método experimental de Bernard, la exigencia de proclamar “the freedom of the mind and of thought”.⁸⁶ Así, para Claude Bernard el método experimental contempla tres elementos fundamentales: el sentimiento, la razón y la experiencia. Los tres son independientes entre ellos, pero le da mayor importancia al ‘sentimiento’ pues considera que una investigación sin sentimiento limita la capacidad de asombro del ser humano, quien necesita ser sensible para percibir lo que le rodea y permitir a su imaginación despertar su intuición. En torno a esta última, a la intuición, gira la experimentación propuesta en su método.

Otro elemento a rescatar de los preceptos de Claude Bernard son los momentos del método experimental, que la doctora en filosofía, especialista en Filosofía de la Biología, Dolores Escarpa Sánchez-Garnica describe de la siguiente manera en su artículo “Las pasiones del laboratorio: Claude Bernard y el nacimiento de la fisiología moderna”:

En primer lugar, se produce ante nuestros ojos un hecho que constatamos de forma precisa. A continuación, surge en nosotros una idea acerca de la posible causa de dicho fenómeno. Esta idea constituye la hipótesis científica, que sólo tendrá valor en la medida en que seamos capaces de contrastarla experimentalmente. Para ello deduciremos de dicha hipótesis otras que son sus consecuencias lógicas, y pasaremos a diseñar experimentos o a buscar observaciones que las confirmen. Las teorías científicas no son en realidad más que nuestras hipótesis controladas experimentalmente mediante un proceso que establece un delicado equilibrio entre la razón y la experiencia.⁸⁷

⁸⁵ “siempre y necesariamente se ocupa de dos hechos a la vez: observación, que se utiliza como punto de partida; experimento, que se utiliza como una conclusión o control”. *Ibidem*, p. 13.

⁸⁶ “la libertad de la mente y del pensamiento”. *Ibidem*, p. 43.

⁸⁷ Dolores Escarpa. “Las pasiones del laboratorio: Claude Bernard y el nacimiento de la fisiología moderna”, en González Recio (ed.): *El Taller de las Ideas: Diez lecciones de Historia de la Ciencia*, Plaza y Valdés, México, 2004, p. 206.

Charles Mauron retomó gran parte de los momentos del método experimental para aplicarlos al método psicocrítico, como el de intentar lograr un equilibrio entre la experiencia y la razón, equilibrio que intentó controlar por medio del uso de la biografía del autor como un medio de comprobación de los planteamientos propuestos en su teoría. Esto es lo que Bernard denomina *contraprueba*: “Cuando nuestro espíritu se muestra inclinado a establecer la existencia de una relación causa-efecto entre dos hechos, debemos realizar la contraprueba para contar con las máximas garantías de que estamos en lo cierto. La contraprueba es la única garantía lógica con la que contamos de que lo que estamos observando no se debe a la mera casualidad”.⁸⁸

A su vez, de Francis Galton, Mauron retoma el procedimiento de *composite portriature* (retratos compuestos) para fundamentar la parte del método psicocrítico, en el que se superponen los textos de un autor para identificar en ellos determinadas agrupaciones de imágenes obsesivas, y probablemente involuntarias, plasmadas en la obra literaria.

Francis Galton fue primo del naturalista inglés Charles Darwin. Es conocido por ser el inventor de la eugenesia⁸⁹, pero incursionó en diferentes campos de la ciencia y se desempeñó como geógrafo, meteorólogo, explorador tropical y proto-genetista. Fundó la psicología diferencial, inventó la identificación por huellas dactilares y fue pionero de la correlación y la regresión estadística. Independientemente de sus vastas contribuciones a la ciencia, concierne en este caso lo referente a la aplicación de sus conocimientos en el ámbito de la

⁸⁸ *Ibidem*, p. 203.

⁸⁹ Esta versión moderna de la selección artificial de seres humanos fue formulada por vez primera por Sir Francis Galton en 1865, recurriendo al entonces reciente trabajo de su primo Charles Darwin. Y es una filosofía social que defiende la mejora de los rasgos hereditarios humanos mediante diversas formas de intervención manipulada y métodos selectivos de humanos. El origen de la eugenesia está fuertemente arraigado al surgimiento del darwinismo social a finales del siglo XIX.

antropometría,⁹⁰ específicamente a los procesos de catalogación y descripción de colectivos que estudió a través de la técnica fotográfica que denominó retratos compuestos (*composite portriature*). De este procedimiento habla en su libro *Inquiries into human faculty and its development*, publicado en 1883, donde expone las bases teóricas y técnicas de estos retratos conseguidos mediante la superposición de diversas imágenes de rostros diferentes, los cuales eran fotografiados en un mismo negativo. Los pasos a seguir para realizar los retratos compuestos son:

(1) I collected photographic portraits of different persons, all of whom had been photographed in the same aspect (say full face), and under the same conditions of light and shade. (2) I reduced their portraits photographically to the same size, being guided as to scale by the distance between any two convenient points of reference in the features; for example, by the vertical distance between two parallel lines, one of which passed through the middle of the pupils of the eyes and the other between the lips. (3) I superimposed the portraits like the successive leaves of a book, so that the features of each portrait lay as exactly as the case admitted, in front of those of the one behind it, eye in front of eye and mouth in front of mouth.⁹¹

El resultado de este procedimiento de superposición de fotografías propuesto por Galton, fue el siguiente:

The effect of composite portriature is to bring into evidence all the traits in which there is agreement, and to leave but [highlighting] a ghost of a trace of individual peculiarities. There are so many traits in common in all faces that the composite picture when made from many components is far from being a blur; it has altogether the look of an ideal composition.⁹²

⁹⁰ Sub-rama de la antropología biológica o física que se refiere al estudio de las dimensiones y medidas humanas con el propósito de valorar los cambios físicos del hombre y las diferencias entre sus razas y sub-razas.

⁹¹ “(1) Recolecté retratos fotográficos de diferentes personas, los cuales habían sido fotografiados en el mismo aspecto (por ejemplo de cara completa), y bajo las mismas condiciones de luz y sombra. (2) Reduje sus retratos fotográficamente en el mismo tamaño, guiándome por la escala de la distancia entre cualesquiera de los dos puntos convenientes en referencia a las características; por ejemplo, por la distancia vertical entre dos líneas paralelas, una de las cuales pasaba por en medio de las pupilas de los ojos y la otra entre los labios. (3) Superpuse los retratos como las hojas sucesivas de un libro, de modo que las características de cada retrato coincidieran tan exactamente como el caso lo admitía, enfrente una y detrás la otra, ojo frente a ojo y boca frente a boca”. Francis Galton. *Inquiries into human faculty and its development*, McMillan, New York, U.S.A., 1907, p. 6.

⁹² “El efecto de los retratos compuestos es poner en evidencia todos los rasgos en los que hay coincidencia, y dejarlos ir pero [resaltando] un fantasma de rasgos individuales particulares. Hay muchos rasgos en común en todas las caras de la imagen compuesta, cuando se hacen a partir de muchos componentes está lejos de ser una falta de definición; tiene en total la apariencia de una composición ideal”. *Ibidem*, p. 7.

Ahora, si bien Galton utilizó retratos ‘tipo’ basados en grupos determinados, con características similares (como familias, enfermos, criminales, delincuentes, etc.), para examinar los rasgos genéricos y los trazos exclusivos de los distintos rostros de ese colectivo, lo que le llamó la atención a Charles Mauron de este procedimiento fue el resultado en sí del descubrimiento de Galton, el cual decidió retomar para la construcción de la Psicocrítica principalmente para fundamentar que el proceso de superposición de textos literarios, como primera fase de este método, no es una simple comparación de características o motivos recurrentes en la trama de las obras literarias, sino una operación de superposición de textos que muestra la existencia de una red asociativa de imágenes, las cuales se repiten y modifican, como sucedió en el caso de los retratos compuestos de Francis Galton. En este sentido, debe prestarse especial atención en la diferencia realizada por Mauron en relación a los procesos de superposición y comparación. Para él, lo realizado por el método psicocrítico es una superposición de textos en el sentido descrito por Galton, es decir, cada texto es análogo a una capa que se pone una sobre otra con la intención de mostrar elementos afines y sacarlos así a la luz.

Al superponer simbólicamente cada texto, uno sobre otro, se dejarán ver patrones de situaciones, personajes y ambientes que se mantienen congruentes entre sí, a los que Mauron denominó ‘imágenes obsesivas del autor’. Si esta operación se limitara únicamente a la comparación, se perdería la parte empírica de las operaciones del método psicocrítico, pues el hecho de comparar elementos textuales de la obra de un autor implica su identificación, y existencia, desde la primera lectura de la obra, y lo que Mauron plantea al superponer los textos es descubrir las imágenes inconscientes plasmadas en ella, es decir, aquellas que a primera vista no se ven, como sí pasa en el caso de la comparación: se comparan las

semejanzas y disimilitudes de elementos previamente identificados; con la superposición no se sabe qué es lo que se va a comparar. Con esto último, se entiende que para la Psicocrítica superposición y comparación no son conceptos opuestos. Para clarificar esta percepción, en un principio conflictiva, se concluye que en el contexto del método psicocrítico la superposición es el paso previo a la comparación —como se verá más adelante (v. *infra*, 3.1 *Las redes asociativas*, p. 96)—; por tal razón es que en la obra de Mauron se menciona que superponer no es una simple comparación de motivos recurrentes.

Considero que esta parte del método es confusa, vista desde el panorama de la crítica literaria actual, y menciono esto porque en su momento representó uno de los intentos más serios de interpretación psicoanalítica de las obras literarias alejado del análisis clínico con el que se les interpretaba. Aún así desde el año 1948, en que Mauron creó la Psicocrítica, las teorías aplicadas a los estudios literarios han evolucionado de manera abismal. Con esto, de ninguna manera pretendo denigrar al método, pero sí apelo a la necesidad de una actualización del procedimiento contemplado por él para esta primera etapa donde se superponen los textos. Es decir, la subjetividad implícita en la superposición de textos puede funcionar actualmente muy bien para el estudio de poemas, como fue propuesto desde sus inicios, pero en el momento en el que Mauron decide ampliar la aplicación de su método a textos más extensos —observable en su libro *Psicocrítica del género cómico*, cuando analiza obras de Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière—, esta etapa ya no es muy operativa y se difumina para convertirse en una búsqueda de similitudes y diferencias entre personajes, temas y recurrencias psicoanalíticas identificadas en las obras. De hecho, creo que el propio Mauron se percató de esta dificultad cuando menciona lo siguiente al hablar de la aplicación de la Psicocrítica en *Psicocrítica del género cómico*:

Definidos así un método y un campo de aplicación posible, debo indicar los límites de mi propio plan. El análisis psicocrítico de un solo autor, sin pretender ser exhaustivo, exige muchos años de trabajo, procede necesariamente por grupos pequeños de superposiciones, con incesantes vueltas atrás para una comparación de los resultados. La exposición final, por razones de claridad, conservará poco de este comienzo; pero la investigación práctica no conoce otro.⁹³

Con miras a una mejor comprensión del método, estimo adecuado el uso del término ‘superposición’ en el mismo sentido utilizado por Mauron, pero ubicado como un paso previo a esta primera etapa del método, es decir, en una esfera hermenéutica de recepción del texto literario, y que a su vez sea la ‘comparación’ el procedimiento más adecuado para entender este primer paso de análisis psicocrítico; entendiendo a la comparación como el procedimiento que consiste en:

realzar un objeto o fenómeno manifestado, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de homología*, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos. (...) La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en este caso se llama *simil* o *similitud*, o entre los rasgos que difieren y entonces se denomina *disimilitud*.⁹⁴

Así, el uso de la comparación, pensada bajo la concepción de la cita precedente, evitaría la confusión terminológica de la primera etapa del método cuando se aplica al estudio de la narrativa, y su empleo dejaría de limitarse al campo de la poesía.

Continuando con lo que atañe al preámbulo de la construcción de la Psicocrítica, Claude Bernard y Francis Galtón tuvieron gran influencia en Charles Mauron para su construcción teórica y metodológica. El conocer los procedimientos de cada uno de ellos para el desarrollo del *método experimental* y los *retratos compuestos* proporciona los conocimientos pragmáticos necesarios para una mejor comprensión de la propuesta de Mauron en relación con la Psicocrítica, la cual generalmente se ha considerado como influida únicamente por los planteamientos del Psicoanálisis de Sigmund Freud.

⁹³ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

⁹⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2010, pp. 96-97.

En cuanto al proceso de construcción teórica de la Psicocrítica, en el momento en el que Charles Mauron decidió especificar los pasos a seguir para aplicar el método psicocrítico al estudio de textos literarios, cayó en la cuenta de la necesidad de deslindarlo ya no sólo de los estudios psicoanalíticos, sino también de los realizados en el campo de la literatura. De esta forma menciona:

La psicocrítica trabaja sobre las mismas obras que la crítica histórica, pero no sobre los mismos materiales. Aquella trata de identificar en los textos las estructuras inconscientes que constituyen sus propios objetos. En la psicocrítica de un solo autor, estas estructuras, al menos, ordenan palabras de una lengua y elementos de una personalidad.⁹⁵

De esta forma Mauron deslinda a la Psicocrítica de la crítica histórica; lo hace a partir de la reiteración de una perspectiva de estudio centrada en las estructuras subyacentes, que coinciden de manera involuntaria y que son resultantes del estudio de los textos. Por este motivo, a la Psicocrítica se le suele cuestionar la similitud que tiene con los análisis temáticos, a causa de su búsqueda de puntos de coincidencia (obsesivos) presentes en los textos de un autor que, en determinado momento, se refieren a elementos temáticos repetitivos a lo largo de su obra. En *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, Mauron aborda este problema al hablar de la Psicocrítica en relación a la crítica temática: “La psychocritique (...) est d’accord avec la critique thématique pour penser que des choses très intéressantes se passent, chez un écrivain, sur la ligne où s’ajustent les processus conscients et inconscients. Mais pour les comprendre, elle [la psychocritique] croit indispensable d’explorer une certaine profondeur de l’hinterland inconscient.”⁹⁶

⁹⁵ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico, Op. cit.*, p. 18.

⁹⁶ “La psicocrítica está de acuerdo con la crítica temática para pensar en las cosas tan interesantes que están sucediendo, en un escritor, sobre la línea donde se ajustan los procesos conscientes e inconscientes. Pero para comprenderlas, ella [la psicocrítica] cree indispensable explorar una cierta profundidad del inconsciente interior”. Charles Mauron. *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique, Op. cit.*, p. 30.

De esta forma, se observa que, a diferencia de la crítica temática, la Psicocrítica se preocupa más por profundizar en la parte inconsciente del escritor, al no detener su análisis en el momento en el cual descubre la manifestación del tema que surge de los procesos conscientes e inconscientes, hecho que sí sucede en la crítica temática.

A pesar de los deslindes ya mencionados entre la Psicocrítica y otras vertientes de estudio literarios, Anne Clancier hace una última observación al respecto:

Mauron va a distinguir la psicocrítica de la crítica clásica; nosotros sólo anotaremos una diferencia que nos parece de las más importantes. Para la crítica clásica, <<la imaginación está concebida como una facultad de combinaciones abstractas, sin relación con la personalidad y la afectividad del autor>>. Para el psicólogo <<la fantasía imaginativa>>, es de alguna manera un sueño y no puede ser el producto de un <<análisis combinatorio>>. El papel de la personalidad del creador es, pues, importante. Incluso si el escritor toma de la historia o de la leyenda la fábula de su obra, la modifica y la modificación varía (...) La psicocrítica ve, pues, en las fábulas el producto <<de una imaginación viva, centrada y orientada>>.⁹⁷

Lo anterior conduce a determinar la posición de Mauron respecto a la relevancia de considerar a la ‘imaginación’, presente en las tramas de la obra de un autor, como un producto que necesita ser estudiado, ya que refleja conflictos internos a primera vista no evidentes, pero fuertemente relacionados con la personalidad del autor; aspecto que no supone la crítica clásica.

Por último, vale la pena mencionar la aportación crítica que el teórico francés Gérard Genette (1930-) le hace a la Psicocrítica de Charles Mauron en “Psycholectures”, presente en su libro *Figures I*. Si bien por un lado, como lo menciona Anne Clancier, Genette le critica a Mauron “<<el positivismo de sus postulados epistemológicos>>, [y] duda del carácter científico del psicoanálisis”,⁹⁸ por otro reivindica a la Psicocrítica cuando menciona: “La psychocritique pose à la littérature d’excellentes questions, elle lui arrache d’excellentes

⁹⁷ Clancier. *Op. cit.*, pp. 263-264.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 271.

réposes, (...) elle ne gagne rien à cacher (et à se cacher) que souvent le plus clair de la réponse est déjà dans la question”.⁹⁹ Con esto, Genette reconoce que la Psicocrítica se pone un paso adelante en los estudios literarios, al plantearle a la literatura nuevos cuestionamientos, que sobrepasan la línea trazada por el psicoanálisis y los deslindes analíticos mencionados en líneas previas.

2.1.1 La Psicocrítica y su método

Ya se ha reflexionado sobre la génesis de la Psicocrítica, creada en 1948 por Charles Mauron, y sus deslindes de otras líneas teóricas encaminadas a los estudios literarios, pero es importante resaltar la importancia que representó su apertura hacia otras formas de análisis preocupadas por trascender más allá de la obra, ya que con su existencia dejó al descubierto una realidad del complejo fenómeno de la creación literaria: el requerir para su estudio una interacción interdisciplinaria de varias perspectivas teóricas, con la intención de lograr, en alguna medida, un acercamiento más fructífero al estudio de los textos. Charles Mauron da cuenta de este punto con lo siguiente:

Accroître, fût-ce dans une faible mesure, notre intelligence des œuvres littéraires et de leur genèse: tel est le but de cet ouvrage. (...) C’est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d’un réseau de <<métaphores obsédantes>>. Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l’hypothèse d’un <<mythe personnel>> propre à chaque écrivain objectivement définissable. Entre ces deux dates, je n’ai cessé d’interroger des textes. Ainsi s’est formée la méthode psychocritique.¹⁰⁰

⁹⁹ “La psicocrítica plantea a la literatura excelentes preguntas, le arrebató excelentes respuestas, (...) no gana nada con ocultar (y con ocultarse) que a menudo lo más claro de la respuesta está ya en la pregunta”. Gérard Genette. “Psycholectures”, en *Figures I*, Éditions du Seuil, París, 1966, p. 138.

¹⁰⁰ “Acrecentar, aún en una débil medida, nuestra comprensión de las obras literarias y de su génesis: tal es el propósito de esta obra (...). En 1938, constaté la presencia, en varios textos de Mallarmé, de una red de <<metáforas obsesivas>>. Nadie hablaba entonces, en crítica literaria, de redes y de temas obsesivos, expresiones ahora banales. En 1954, y a propósito de Racine, formulé la hipótesis de un <<mito personal>> propio de cada escritor y objetivamente definible. Entre estas dos fechas, yo no he dejado de interrogar a los textos. Así se ha formado el método de la psicocrítica”. Charles Mauron. *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique, Op. cit.*, p. 9.

Se observa así su preocupación por aportar a la crítica literaria una nueva herramienta de estudio y un creciente interés por cuestionar al texto con la intención de extraer de él riquezas escondidas, pero sin caer en los peligros del subjetivismo como lo constata al mencionar: “Todo método me parece válido, siempre que se apoye sobre hechos y textos, y nos ofrezca una mayor información sobre el autor que sobre el crítico”.¹⁰¹ Desde esta perspectiva, procura presentar a la Psicocrítica como una ciencia en constante formación, cuya finalidad es reflexionar sobre el papel del inconsciente en la creación, en este caso literaria, a partir de un método en donde se observe la primacía de la obra por sobre la vida de su autor. Para alcanzar tal fin, Mauron propone una serie de pasos a seguir, es decir, una metodología que como tal constituye la Psicocrítica. Dichos pasos a seguir son resumidos por Anne Clancier en *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, de la manera siguiente:

Al superponer (lo que es diferente de una comparación) varios textos de un autor (...) se observan <<redes de asociación o agrupamientos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias>>. Esta fase de superposición es la primera operación del método psicocrítico (...). La segunda consiste en buscar a continuación en la obra del escritor estudiado la forma en la que las redes y los agrupamientos de imágenes <<se repiten y se modifican>>. (...) la tercera operación: la [búsqueda] del mito personal del escritor. (...) Por último, la cuarta operación será una verificación de los resultados así obtenidos, apelando solamente, como último recurso, a la vida del escritor.¹⁰²

El hecho de superponer¹⁰³ varios textos de un autor dará como resultado la identificación de ‘situaciones dramáticas’ representadas por medio de imágenes o figuras que se repiten y modifican a lo largo de su producción escrita. De la misma manera, se infiere que el ‘mito personal’ será el resultado de la aplicación de las etapas mencionadas, lo que conducirá a verlo como la expresión de la personalidad inconsciente del escritor, así como de

¹⁰¹ Charles Mauron. “La psicocrítica y su método” en: Hans Sörensen, *Tres enfoques de la literatura*, Editorial Carlos Pérez, Buenos Aires, 1969, p. 57

¹⁰² Clancier. *Op. cit.*, p. 243.

¹⁰³ Considérese la apreciación de este concepto bajo las reservas ya mencionadas respecto al uso de los términos ‘superposición’ y ‘comparación’. (v. *supra*, p. 65).

la evolución de la misma reflejada en su obra y corroborada a partir del estudio de su vida personal.

En el libro *Tres enfoques de la literatura* se encuentra el capítulo escrito por Charles Mauron titulado “La psicocrítica y su método”; en él sitúa la Psicocrítica en un marco metodológico. Aquí Mauron parte de una definición empírica que en síntesis inicia con la presentación de las cuatro operaciones que integran al estudio psicocrítico. El primer paso consiste en lo siguiente: “1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galton, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos”.¹⁰⁴ Esta primera etapa se ubica específicamente en el terreno de la obra misma y la intención de Mauron es la de evidenciar cómo “Cada texto aislado puede referirse tanto a su totalidad como a alguna de sus partes”,¹⁰⁵ y dentro de esta comunión develar las ‘estructuras obsesivas’ que se encuentran detrás del texto, lo cual da pie al segundo paso del método: “2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse “musical”: estudio de los temas, de su agrupación y de sus metamorfosis”.¹⁰⁶

El estudio “musical” mencionado por Mauron —en analogía al procedimiento de éste con el utilizado por la Psicocrítica—, plantea el resultado de la superposición de los textos contemplados en el primer paso. Es decir, la finalidad de superponer los textos de un mismo autor se hace con la intención de descubrir los temas recurrentes en su obra, los más representativos, para después observar su evolución —o ‘metamorfosis’ como la llama Mauron—, a lo largo de su obra o de los textos sujetos a análisis, y es en el segundo paso del

¹⁰⁴ Mauron. “La psicocrítica y su método”, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 58.

método en donde estos temas recurrentes son agrupados para pasar de una determinación temática superficial a una más profunda: “La superposición de las obras parciales, y luego el análisis ‘musical’ conducen, en efecto, de las variaciones superficiales a los temas, y de éstos, ya a un nivel más profundo, a las estructuras obsesivas, inconscientes para el escritor —que no se da cuenta hasta qué punto se repite”.¹⁰⁷

Las primeras dos operaciones mencionadas dan como resultado las estructuras o las también llamadas ‘imágenes obsesivas’ del autor, obsesivas en el sentido de que reflejan ideas fijas que se imponen al individuo causándole así sentimientos de angustia. La característica principal de estas imágenes obsesivas, en este caso, es el de estar ocultas tras el texto, y es precisamente tarea del método psicocrítico el develarlas. La angustia causada en el autor por estas imágenes obsesivas se explica desde una concepción fisiológica desarrollada por Sigmund Freud en *Inhibición, Síntoma y Angustia* de la siguiente manera: “En el proceso total de la angustia participan inervaciones motoras, o sea, procesos de descarga. (...) Así, pues, la angustia es un estado displaciente especial, con actos de descarga por vías determinadas.”¹⁰⁸ En este sentido, la angustia, clasificable como ‘creativa’ debido a su repercusión en este tipo de proceso, es el resultado de experiencias por lo general dramáticas vividas por el autor y a las que Freud denomina ‘situaciones traumáticas de desamparo’. Estas situaciones se caracterizan por ser ‘realmente vividas’, lo que les otorga su cualidad de ‘traumáticas’, y son de ‘desamparo’ por su característica de hacer consciente al sujeto de este estado de vulnerabilidad cuando está frente a algún peligro real. Así se observa que “El yo, que ha experimentado pasivamente el trauma, repite ahora activamente una reproducción mitigada del

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁰⁸ Sigmund Freud. “Inhibición, Síntoma y Angustia”, en *Obras Completas*, t. 3, Siglo XXI, México, 2012, p. 2879.

mismo, con la esperanza de poder dirigir su curso.”¹⁰⁹ Al aplicar esta idea en el estudio de determinado autor, en el caso de Francisco L. Urquiza se hace evidente que para él las experiencias vividas en la Revolución Mexicana son en gran medida causantes de un estado displaciente de angustia que es mitigado por el ‘acto de descarga’ implícito en la escritura, es decir, al experimentar pasivamente el trauma vivencial de la Revolución Mexicana después de que ésta finalizó, decidió revivir sus experiencias activando nuevamente sus ‘situaciones traumáticas de desamparo’ (o desde la concepción psicocrítica, sus denominadas ‘situaciones dramáticas’) con la intención de poder aminorar su repercusión; en palabras de Freud, ‘con la esperanza de poder dirigir su curso’. Tras esta reflexión se entenderá el concepto de angustia de la siguiente manera

La angustia es, por un lado, una expectación del trauma, y por otro, su reproducción mitigada. Los dos caracteres que en la angustia se nos ha hecho patentes tienen, por tanto, distinto origen. Su relación con la expectación pertenece a la situación peligrosa, y su imprecisión y su falta de objeto, a la situación traumática de desamparo anticipada en la situación peligrosa. Siguiendo el desarrollo de la serie angustia— peligro—desamparo (trauma), podemos establecer la síntesis siguiente: la situación peligrosa es la situación de desamparo reconocida, recordada y esperada.¹¹⁰

Una vez identificadas y agrupadas las imágenes obsesivas, resultantes de los dos primeros pasos a seguir del método psicocrítico, se procede a la tercera operación donde “3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega, así a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos”.¹¹¹ Es en este paso donde se interpretan los temas o imágenes obsesivas, dejando al descubierto la estructura inconsciente del autor presentada bajo la forma de un *mito*¹¹² sucinto, que es el

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ Mauron. “La psicocrítica y su método”, *Op. cit.*, p. 58.

¹¹² Si bien en la construcción de la Psicocrítica Charles Mauron recurre constantemente al uso del término *mito*, como en el caso de sus conceptos de ‘mito personal’ y ‘figuras míticas’, no se debe ubicar a estas acepciones dentro del contexto de la Mitocrítica; pues a diferencia de la Mitocrítica, Mauron hace uso de los

drama personificado en el interior de su personalidad. Charles Mauron da los siguientes ejemplos de mitos sucintos:

Por ejemplo, si el mito de Mallarmé puede formularse, aproximadamente, diciendo: “Velo, solitario, en la angustia, porque mi hermana muerta está detrás de esa pared: y aparecerá como música”, *Igitur* desarrolla preponderantemente la espera, y *Sainte* la aparición. Veamos otros ejemplos. Racine: Ella quiere recapturarme, bajo el pretexto de la fidelidad, y prohibirme crear, o seducirme, y hacer que mi padre me condene. E. M. Forster: El ser superior va a buscar a su hermano inferior, en un mundo más instintivo, a través de un complejo social cuya resistencia quebrarán juntos.

Todos estos mitos sucintos hacen referencia, aparentemente a acontecimientos vividos, experimentados muy poco tiempo antes o después de la adolescencia y que han dejado una marca en la psicobiografía del escritor.¹¹³

Desde la perspectiva de Mauron, debido a que estos mitos son marcas del autor, debe leérselos como dramas experimentados en su vida; éste tal vez sea el motivo de que los temas resultantes de las dos operaciones del método sean conocidos también como ‘situaciones dramáticas’. Y dado que el mito alude a situaciones de la vida real del escritor, el hecho de encontrarlas dispersas en su obra ocasiona que, por medio del método psicocrítico, se realice una especie de radiografía del artista, es decir, de visualización del interior del escritor visto como creador (creador en el sentido de que se enfoca la atención en su obra y no en él como sujeto). Por tal motivo, Charles Mauron se ve en la necesidad de proponer una cuarta operación para ver completado su método: “4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es,

términos míticos en el sentido más primigenio de este concepto, es decir, con la finalidad únicamente de plantear, en la obra de determinado escritor, la existencia de personajes, historias, y situaciones que pueden ser consideradas representativas de realidades humanas de significación universal. Esta confusión no es arbitraria, pues la Mitocrítica siguió el modelo de la Psicocrítica para su construcción; por tal motivo es importante hacer esta aclaración. En este sentido, no hay que olvidar que “El término *mitocrítica* fue forjado hacia los años 1970, siguiendo el modelo de la *psicocrítica* (1949) utilizado veinte años atrás por Charles Mauron, para significar el uso de un método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente, como *Wesenschau*, a la significación de todo relato.” Gilbert Durand. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos/UAM-I, México, 1979, p. 341.

¹¹³ Mauron. “La psicocrítica y su método”, *Op. cit.*, p. 69.

evidentemente, común al hombre y al escritor)”.¹¹⁴ Así, la biografía del escritor confirma que las imágenes obsesivas que construyen su *mito personal* aparezcan en ella o al menos le sean compatibles, e incluso en determinado momento las desmienta. De esta manera, la propuesta de Mauron en relación a la Psicocrítica es ver la “génesis de la obra, a partir del mismo texto, esquemáticamente y, por así decirlo, en sus recuerdos. Teóricamente se propone recorrer en sentido inverso el camino transitado por la obra en el proceso de su elaboración.”,¹¹⁵ pues parte de la producción escrita para terminar en el descubrimiento del mito del escritor.

Tras lo anterior, se pueden hacer dos críticas importantes sobre el aspecto metodológico de Charles Mauron y su Psicocrítica. La primera, encaminada a coincidir con él de manera positiva en el hecho de que las operaciones contempladas para la aplicación de su método proporcionan una “extraordinaria impresión de unidad”¹¹⁶ de la obra, pues el hecho de llegar a la construcción del mito personal del autor, y el cotejarlo con su biografía, da cuenta de la unicidad de los temas abordados en su producción literaria, logrando así que el mismo método “borre las fronteras que aíslan, de manera natural, a tal poema, tal libro, o aún a tal personaje”.¹¹⁷ Acontecimiento que si bien se observa muchas veces en una primera lectura de la totalidad de la obra de determinado escritor, el llegar a esta conclusión a partir del descubrimiento de imágenes inconscientes dispersas y ocultas en su producción literaria es lo que diferencia a la Psicocrítica de otros enfoques de estudio.

Por otro lado, la segunda crítica se encamina a que después de revisar tanto traducciones como textos en francés de la producción escrita de Charles Mauron, se nota una inconsistencia y subjetividad en el uso de los términos con los que llama a algunos

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 64.

¹¹⁷ *Loc. cit.*

procedimientos que integran las operaciones de su método. Uno de los más representativos, y a la vez problemático, es el referente al término “metáforas obsesivas” que aparece como *Metaphores Obsédantes* en sus textos en francés, pero que al ser traducido al español es llamado también: ‘imágenes obsesivas’, ‘situaciones dramáticas’ y ‘figuras míticas’. Este hecho causa que muchas veces esta etapa del método se asocie con la búsqueda de símbolos o incluso de elementos estilísticos, cuando en realidad Mauron lo usa para referirse a situaciones y acontecimientos que se repiten constantemente en la producción escrita del escritor y, que después de realizar los pasos propuestos por el método psicocrítico, pueden ser rastreables en sus experiencias de vida.

Otro caso es el de “mito personal” (*Mythe Personnel*), designado por Charles Mauron como *Mythe* en *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, y que ha sido traducido, por ejemplo, por María José Arias en *Psicoanálisis, Literatura, Crítica* (1979), de Anne Clancier, como *Fantasma*, en el sentido de aludir a ‘fantasías imaginativas inconscientes’, como lo presenta al pie de la página 255 de esta obra. De igual forma, en *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y Práctica* (1981), de Jean Le Galliot, se alude al mismo término (en la página 163) y también se denomina *Fantasma* en lugar de *Mito*. Este hecho posiblemente se deba a que Mauron considera como elementos importantes en la construcción del *Mito personal* las *figuras míticas* (*Les figures mythiques*), que se caracterizan precisamente por estar construidas a partir de fantasías imaginativas latentes, en el mismo sentido como se alude a *Fantasma* en *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*.

En este sentido, se reitera la afirmación realizada en líneas precedentes referente a la subjetividad e incluso ambigüedad de la terminología utilizada por Charles Mauron en la construcción de la metodología psicocrítica, pues las *figuras míticas* de las cuales habla —que

de acuerdo a la propuesta de Mauryon forman parte de las ‘metáforas obsesivas’—, son más cercanas a la identificación de personajes y las situaciones y temas desarrollados por ellos en la trama de determinada obra; que al ser reiterativos en la producción literaria del escritor se presentan como ‘figuras míticas’, es decir, como las imágenes de protagonistas impresas en el inconsciente del autor.

Para fines de la presente investigación, y con la intención de evitar confusiones durante el análisis, se utilizará el término ‘metáforas obsesivas’ para hacer referencia al conjunto de imágenes resultantes de las redes de asociación construidas por personajes, temas o situaciones reiteradas a lo largo de la producción literaria de los textos sujetos a estudio (*H.D.T.U.P., Páginas de la Revolución y Memorias de campaña*); en otras palabras, las ‘metáforas obsesivas’ son el vocablo empleado para englobar los elementos literarios constantes en la obra del escritor. En este mismo sentido, el término ‘mito personal’ se utilizará para aludir a la imagen recurrente que siempre va a estar presente en la producción creativa del escritor, es decir, el *mito sucinto*, en el cual se reflejan sus conflictos internos y que no necesariamente se crea de manera consciente pues: “El mito personal es dinámico, traduce <<unos procesos psíquicos profundos>>; procede de una <<función imaginativa>> que debe estar en relación con el período vivido por el creador.”¹¹⁸; lo cual implica un constante intercambio de conflictos entre la parte consciente y la inconsciente del autor. Charles Mauryon define así al mito personal:

¹¹⁸ Clancier. *Op. cit.*, p. 267.

Cette définition empirique, nommer <<mythe personnel>> le phantasme le plu fréquent chez un écrivain, ou mieux encoré l'image qui résiste à la superposition de ses ouvres. (...) Nous avons vu comment se formaient ces figures mythiques. Elles représentent des <<objets internes>> et se constituent par identifications successives. L'objet extérieur est intériorisé (...) inversement, des groups d'images internes, chargées d'amour ou de crainte, sont projetées sur la réalité.¹¹⁹

Y como ya se ha mencionado, el mito personal se descubrirá a partir del análisis psicoanalítico de las metáforas obsesivas del escritor, pues es la forma más factible para acercarse a su inconsciente.

2.1.2 Yo creador (*Moi createur*) y Yo social (*Moi social*)

La preocupación de Charles Mauron sobre la relación entre la parte consciente y la parte inconsciente del escritor en el proceso de creación, lo llevó a plantearse la necesidad de hacer una demarcación de estos dos elementos con la intención de señalar sus diferencias al momento de aplicar el método psicocrítico en el estudio de las obras literarias consideradas como un producto de la creación del autor. Gérard Genette ya observa esta preocupación:

Il distingue un <<moi createur>> et un <<moi social>>, qui ne communiquent entre eux qu'à travers le mythe personel, lui-même relié à l'inconscient. Il voit dans la création artistique non pas une expression directe de l'inconscient, mais une sorte d'auto-analyse implicite, ou de régression contrôlée vers les traumatismes originaires et les stades infantiles, un <<examen d'inconscience>> dans lequel le <<moi orphique>> jouerait poétiquement le rôle de synthèse tenu ailleurs par l'analyste entre la conscience et l'inconscient. Cette descente aux Enfers intétierurs est la versión psychocritique du mythe d'Orphée.¹²⁰

¹¹⁹ “Esta definición empírica llamada <<mito personal>> la fantasía más común en un escritor, o mejor aún la imagen que se resiste a la superposición de sus obras (...) Nosotros tenemos que ver como se forman estas figuras míticas. Ellas representan los <<objetos internos>> y se constituyen por identificaciones sucesivas. El objeto exterior es interiorizado (...) por el contrario, los grupos de imágenes internas, cargadas de amor o de temor, son proyectadas sobre la realidad”. Charles Mauron. *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique, Op. cit.*, pp. 14-15.

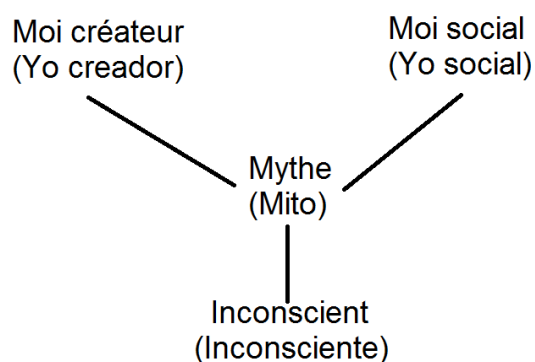
¹²⁰ “Él distingue un <<yo creador>> y un <<yo social>> que no se comunican entre sí más que a través del mito personal, conectado al inconsciente. Él ve a la creación artística no como una expresión directa del inconsciente, pero implica una especie de autoanálisis, o de regresión controlada a traumas originarios y a etapas infantiles, una <<revisión de la inconsciencia>> en la que el <<yo órfico>> juega poéticamente el papel de síntesis celebrado en otro momento por el analista entre la conciencia y el inconsciente. Este descenso a los infiernos interiores es la versión psicocrítica del mito de Orfeo”. Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 136.

Como Genette ya da cuenta, Mauron considera la creación artística más como un referente para el estudio del inconsciente que como el reflejo fiel de él, a diferencia de algunas líneas del psicoanálisis literario que sí lo hacen. Por otro lado, ve al escritor como un creador muy cercano a desempeñar el papel del psicoanalista, en la consideración de la producción artística como la evidencia de un proceso de autoanálisis que engloba una serie de proyecciones de diversos traumas ocultos en la propia producción artística. Otro punto interesante que menciona Genette radica en la analogía del ‘yo órfico’ con la problemática de racionalizar la reciprocidad no implícita entre el consciente y el inconsciente, donde, al asemejarla con el mito de Orfeo, da por entendida la dificultad de desentramar lo oculto en el proceso de creación, ya que dicho proceso implica una suerte de obstáculos a superar en ese ‘descenso a los infiernos interiores’, que revelará, como en el caso de Orfeo, una Eurídice que simboliza el mito personal de Orfeo.

De manera más clara, el ‘Yo social’, como su nombre lo indica, implica la vida personal del artista, así como sus relaciones sociales, es decir, el papel que desempeña en la sociedad a la cual pertenece y la manera en la que se desenvuelve dentro de ella. El ‘Yo creador’, por su parte, relaciona la personalidad del artista con sus objetos artísticos y las obras de arte de los otros, con quienes tiene cierto grado de identificación creativa. De esta forma, “La obra de arte se convierte así en un proyecto de interpretación psíquica entre mito personal (inconsciente) y visión (consciente) del mundo”.¹²¹

Para clarificar la relación entre el ‘Yo social’ y el ‘Yo creador’, Mauron propone el siguiente esquema:

¹²¹ Mehlman. *Op. cit.*, p. 62.



Esquema 1. “Yo social”, “Yo creador”, en: *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, pág. 230

Para comprender el esquema previo es importante leerlo de manera ascendente. De esta forma, se entiende que el *inconsciente* del artista, situado en su interior, para ser proyectado hacia el exterior hace uso de la influencia de su ‘Yo creador’ y su ‘Yo social’, con los cuales se mantiene en contacto de manera no consciente a través del *Mito personal*, que funciona como mediador entre estas dos fuerzas y que a través del empuje del inconsciente también busca ser exteriorizado. Así, las conexiones que existen entre la vida y la obra no son racionalizadas por el artista y tampoco, según Mauron, repercuten la una con la otra de manera directa, ya que las experiencias biográficas del ‘Yo social’ no son transmitidas al ‘Yo creador’, pues son disminuidas por el tiempo y por la interpretación que el artista les da a partir de su conocimiento de la vida y la muerte. En este punto, no se debe caer en la confusión de considerar la inexistencia de una mutua influencia entre el ‘Yo social’ y el ‘Yo creador’. El enfoque de Mauron más bien se sitúa en el hecho de que éstos pueden funcionar, por un tiempo determinado, de manera independiente. En palabras de Anne Clancier (al hablar del caso del poeta, crítico de arte y traductor francés Charles Baudelaire (1821-1867), estudiado por Mauron), esto se explica de la forma siguiente: “el *Yo social* ha sido constantemente víctima de los impulsos agresivos autodestructores, mientras que el *Yo creador*, que

permaneció libre, guardaba todas sus posibilidades de creación”.¹²² Dicha contención funciona hasta el momento en el cual alguno de ellos, comúnmente el ‘Yo social’, sobrepasa al otro, ocasionando así un grado importante de angustia en el artista (v. *supra*, pp. 72-73), que imposibilita el fluir de su parte creadora, es decir, se obstruye al ‘Yo creador’.

Para observar este fenómeno, Mauron recurre al cotejo del producto creativo con la vida del artista, ejemplificándolo con el caso de Charles Baudelaire:

Según Mauron, <<antes de los cuarenta años, la existencia de Baudelaire fue como petrificada en su destino>>. Deudas, rupturas con sus amigos, ansiedad, jalonan la vida del poeta. (...) Baudelaire parecía dichoso y orgulloso de ir hasta el fondo de <<sus Infiernos>> (...) El Yo creador apareció de momento protegido, pero poco a poco se asistió a una invasión progresiva de los fantasmas agresivos y la creación fue inhibida.¹²³

El caso de Baudelaire, analizado desde la perspectiva de Charles Mauron, da cuenta de la constante tensión entre la vida social y la vida interior del artista. El estudio de la forma en la cual esta tensión exterioriza al inconsciente, a través de la construcción de un mito personal, es la parte que más le interesa analizar a Mauron.

Se debe agregar que un ejemplo de la influencia mutua entre el ‘Yo social’ y el ‘Yo creador’ expresada de manera literaria se observa cuando Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* menciona que “El espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones”¹²⁴. En el caso de Francisco L. Urquiza, el ‘marco fijo’ es el espacio representado por el movimiento armado de la Revolución Mexicana, pero como lo menciona Bal, a pesar de representar el marco de determinado contexto, todo espacio no es fijo, pues existen en él variaciones y movimientos; estos movimientos se determinan a partir de recortes de la realidad.

¹²² Clancier. *Op. cit.*, p. 255.

¹²³ *Loc. cit.*

¹²⁴ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 104.

Los recortes de realidad del marco espacial de la Revolución Mexicana realizados por Urquiza son delimitados a partir de sus recuerdos y experiencias, y básicamente son tres: el relacionado con los inicios de la Revolución Mexicana (la transición del gobierno de Porfirio Díaz al de Francisco I. Madero), la traición realizada a Madero por parte de Victoriano Huerta, y el inicio y ocaso del Constitucionalismo representado por la figura de Venustiano Carranza.

Este espacio de la Revolución Mexicana —fundado a partir de los lugares instituidos por las relaciones que establecen los personajes históricos mencionados—, constituye en la narrativa de Urquiza un manejo espacial tal, que conduce a considerarlo un ‘soñador de moradas’. Las moradas creadas por Urquiza son lugares habitados por ‘espacios del anonimato’ resultantes de su visión panóptica¹²⁵ del espacio de la Revolución Mexicana. En este entendido Urquiza es el “Ojo solar, una mirada de dios”,¹²⁶ un ojo totalizador que en analogía con la arquitectura carcelaria se convierte en el guardián que desde la torre central observa a los prisioneros reclusos en edificios individuales situados a su alrededor. Los prisioneros de Francisco L. Urquiza, en su calidad de guardia carcelario, son los personajes situados en los recortes de realidad revolucionaria, y los lugares donde éstos están reclusos son precisamente ‘espacios del anonimato’, que en conjunto instauran el espacio de la Revolución Mexicana observada por Urquiza desde su torre central de escritor y narrador omnisciente. Así, su ‘yo creador’ y su ‘yo social’ interactúan para hacer surgir, por medio de una lectura psicocrítica de su obra, su mito personal escondido inconscientemente en su producción escrita.

¹²⁵ El panóptico es un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica es permitir a su guardián, ubicado en una torre central, observar a todos los prisioneros reclusos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que éstos puedan saber si son observados.

¹²⁶ Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 104.

2.2 Psicoanálisis y Aparato Psíquico

La Psicocrítica utiliza el Psicoanálisis como herramienta para el estudio y la comprensión de las ‘situaciones dramáticas’, las ‘figuras míticas’ y el ‘mito personal’ presentes en la producción literaria del escritor. Y aunque realmente sólo utiliza algunos conceptos representativos de dicha teoría, pues su finalidad principal no es realizar un estudio psicoanalítico del autor ni de la obra, es necesario hacer un preámbulo sobre la génesis del Psicoanálisis y los conceptos básicos de su propuesta sobre el Aparato Psíquico.

René Wellek y Austin Warren ya se preguntaban en el apartado dedicado a “Literatura y psicología” de su libro *Teoría literaria*: “¿Puede utilizarse a su vez la psicología para interpretar y valorar las obras literarias mismas?”.¹²⁷ Con este cuestionamiento, aluden a un problema primigenio relacionado con la pertinencia de aplicar las concepciones teóricas de la psicología al estudio de la literatura: el peligro implícito en dar mayor importancia al aspecto clínico sobre lo literario. Con justa razón se cuestionaban esta pertinencia, pues los primeros intentos de analizar a las obras literarias desde un enfoque psicológico cayeron en el error de considerar al escritor como un enfermo y, en consecuencia, a su obra como un documento clínico.

A pesar de la existencia de posturas en contra de los estudios literarios estudiados bajo la perspectiva de la Psicología, no se debe pasar de largo que como ciencia independiente ésta nació a fines del siglo XIX, desarrollándose con gran fuerza a lo largo del siglo XX, momento en el que se fragmentó en diversas corrientes y enfoques: “el Estructuralismo, el Funcionalismo-Conductismo, y el Psicoanálisis”.¹²⁸ Esta fragmentación generó una mayor

¹²⁷ René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1979, p. 109.

¹²⁸ David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*, Editorial Ariel, España, 2002, p. 537.

investigación literaria a partir de estos enfoques, ejemplo de ello fue la presencia de una relación entre literatura y psicología a lo largo del siglo XX en donde el Psicoanálisis, corriente derivada de la Psicología, resultó determinante para comprender varios fenómenos literarios. Tal es el caso de “la <<escritura automática>> del Surrealismo y (...) ciertas técnicas narrativas como el flujo de la conciencia; recursos, ambos, basados en la técnica terapéutica de la asociación libre de ideas y, por tanto, (...) un claro intento de permitir que el inconsciente aflore directamente”.¹²⁹

Este hecho, referente a la relación entre literatura y psicología, sirve de elemento introductorio para observar cómo Sigmund Freud (1856-1939), médico neurólogo austriaco considerado el padre del Psicoanálisis, abre el camino para calificar a la obra literaria como la culminación de una serie de representaciones con base en la vinculación entre el personaje literario y la personalidad del autor, cuyo punto de partida es la realidad psíquica de este último.

Se suele considerar al año 1900 como el nacimiento del Psicoanálisis, a raíz de la publicación del libro *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud. Se propaga progresivamente primero por Austria y después por Alemania y Suiza. Esta corriente derivada de la Psicología “enfatisa la irracionalidad del comportamiento humano y postula la existencia del inconsciente como motor impulsor de esta conducta”.¹³⁰ En sus inicios se enfocó principalmente al campo de la medicina, aspecto evidente en los estatutos de la Asociación Psicoanalítica Internacional, fundada en 1908, en donde se afirma que “la ciencia

¹²⁹ *Ibidem*, p. 546.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 537.

psicoanalítica instituida por Freud, [está] enfocada tanto intrínsecamente como en sus aplicaciones a la medicina y a las otras ciencias humanas”.¹³¹

A este hecho se le sumaron las variadas definiciones de ‘Psicoanálisis’ dadas por Freud, considerándola como “un método para la investigación de procesos mentales (...), un método (...) para el tratamiento de los trastornos neuróticos (...) [y] una serie de concepciones psicológicas (...) en aumento para formar progresivamente una nueva disciplina científica”.¹³² A causa de estas diversas definiciones, para evitar ambigüedades en cuanto al uso de este término se recurrirá a la definición de ‘Psicoanálisis’ presente en el *Diccionario de Psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis: “Llamamos psicoanálisis al trabajo mediante el cual traemos a la conciencia (...) lo psíquico reprimido en él [en este caso el escritor]”.¹³³

Ahora bien, como ya se ha mencionado, en un primer momento el Psicoanálisis se centró principalmente en el aspecto clínico, es decir, en el tratamiento de enfermedades mentales, como la esquizofrenia, la neurosis y la histeria; pero posteriormente su aplicación se extendió hasta alcanzar el terreno de los estudios literarios —esto a la par de su expansión teórica y su fuerte arraigo en América y Europa alrededor de 1920—, lo cual en su momento causó gran revuelo, pues la posición de Freud respecto a la obra literaria se inclinaba a considerarla el reflejo del inconsciente del autor y, “como toda producción cultural, (...) mayoritariamente [poseedora de] un *origen sexual*, sobre el cual actúa el mecanismo de la ‘represión’”,¹³⁴ que al ser sacado a flote, a través de la expresión artística, generaba un proceso creativo que, al ser concluido favorablemente, daba como resultado una obra literaria bajo la

¹³¹ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 39.

¹³² Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, España, 1996, p. 317.

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ Isabel Paraíso. *Op. cit.*, p. 21.

premisa de ser ésta el reflejo del inconsciente del autor como una forma de conferirle singularidad a su texto.

En relación a lo anterior, Javier Del Prado Biezma menciona en *Autobiografía y modernidad literaria* que la crítica psicoanalítica figuró notablemente a raíz de aportaciones como las realizadas por Freud, al grado de ser considerada una de las primeras neocríticas “al situarse frente a la obra con una voluntad de desvelo de lo oculto, a partir del inconsciente, que implica un nivel de aprehensión no directa de la realidad”.¹³⁵ Relacionado con esto, al intentar ver en las obras literarias signos y significados más allá de lo aparente, el Psicoanálisis se convirtió en una teoría atractiva, al ofrecer la posibilidad de descifrar lo oculto entre las ideas e imágenes transmitidas por el autor a través de sus narraciones. Para tal efecto, el género novelístico se volvió el objeto de estudio preferido para realizar lecturas psicoanalíticas; aún hoy en día es el más analizado bajo esta perspectiva, al ofrecer un amplio espacio de representación “en la medida en que *contar (se) una historia* es una constante universal de la actividad psico-cultural del hombre, el texto novelesco ofrece un campo especialmente fértil para delimitar con la mayor precisión posible la articulación del lenguaje y el deseo”.¹³⁶

De igual forma, en la actualidad es reconocido el estudio de la personalidad de los personajes literarios, e incluso de sus autores, a partir de la identificación de las tres partes que la integran conocidas como: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. A este sistema se le conoce de manera formal con el nombre de *Aparato Psíquico*, “término que subraya ciertos caracteres que la teoría freudiana atribuye al psiquismo: su capacidad de transmitir y transformar una energía

¹³⁵ Javier Del Prado Biezma. *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, 1994, p. 339.

¹³⁶ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 114.

determinada y su diferenciación en sistemas o instancias”.¹³⁷ A pesar de la aceptación generalizada de lo que representa este concepto, aún existen discrepancias en relación al uso del término ‘Aparato Psíquico’, causadas por el uso dado por Sigmund Freud a lo largo de su obra pues le atribuye la función de mantener la energía interna de un organismo en su nivel más bajo y le sugiere la atribución de las ideas de organización interna y de trabajo o tarea. En este sentido:

El aparato psíquico, para Freud, tiene un valor de *modelo* o, como dijo de <<ficción>> (1c). Este modelo, como (...) en el primer capítulo de *Compendio de psicoanálisis (Abriss der Psychoanalyse*. 1938), puede ser físico; en otro lugar puede ser biológico <<la vesícula protoplasmática>> del capítulo IV de *Mas allá del principio del placer [Jenseit des Lustprinzips*, 1920]. El comentario del término <<aparato psíquico>> remite a una apreciación de conjunto de la metapsicología freudiana y de las metáforas que utiliza.¹³⁸

Es por este motivo —el uso metafórico dado por Freud a algunos conceptos utilizados al explicar su teoría psicoanalítica—, que en algunos casos los elementos que integran al *Aparato Psíquico* (*ello, yo y superyó*) suelen ser atribuidos de manera análoga al concepto de personalidad: “La personalidad total, según la concebía Freud, está integrada por tres sistemas principales: el ello, el yo y el superyó. En la persona mentalmente sana esos tres sistemas forman una organización unificada y armónica”.¹³⁹ De esta manera, dicha analogía se debe principalmente al hecho de que por medio del estudio de la personalidad llegamos al conocimiento del *Aparato Psíquico*.

Como se observa, los términos ‘Aparato Psíquico’ y ‘personalidad’ no deben ser considerados antagónicos —a pesar de sus diferencias semánticas—, pues se complementan mutuamente, de tal suerte que el primero remite a los lugares de localización de determinadas energías psíquicas, y el segundo a la finalidad de éstas en la satisfacción de deseos y

¹³⁷ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 30.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹³⁹ Calvin S. Hall. *Compendio de psicología freudiana*, Paidós, México, 1996, p. 25.

necesidades básicas del ser humano; considerando así al *Aparato Psíquico* como parte esencial de la organización de la personalidad.

Ahora bien, para la concepción de la teoría sobre el ‘espíritu humano’ o ‘Aparato Psíquico’ de Sigmund Freud, se debe de recordar el concepto de *tópica*, que en un primer momento remite a una teoría de los lugares. Aunque este término se puede rastrear desde la antigüedad griega, en el contexto de la conceptualización freudiana se debe ubicar “en las teorías materialistas del siglo XIX, que explicaban rigurosamente cada función, cada comportamiento o representación en base a soportes neurológicos netamente localizados y diferenciados”.¹⁴⁰ De esta forma, *tópica* se refiere: “Teoría o punto de vista que supone una diferenciación del aparato psíquico en cierto número de sistemas dotados de características o funciones diferentes y dispuestos en un determinado orden entre sí, lo que permite considerarlo metafóricamente como lugares psíquicos de los que es posible dar una representación espacial figurada”.¹⁴¹

A partir de esta conceptualización espacial de la organización psíquica del ser humano, se habla de dos *tópicos* freudianos, integradas por tres sistemas: en la primera *tópica* estos tres sistemas son conocidos como *inconsciente*, *preconsciente* y *consciente*; en la segunda se distinguen tres instancias, que son el *ello*, el *yo* y el *superyó*. La primera *tópica* fue sistematizada por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* [*Die Traumdeutung*] (1900) —“puede seguirse su evolución a partir del Proyecto de psicología científica (...), donde es expuesta todavía dentro del marco neurológico de un aparato neuronal, y a continuación a través de las cartas a Fliess”¹⁴²— y la segunda *tópica*, otra concepción de la

¹⁴⁰ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, pp. 430-431.

¹⁴² *Ibidem*, p. 432.

personalidad, la cual no anula a la primera tópica, sino que la complementa, es desarrollada en *El yo y el ello [Das Ich und das Es]* (1923). De acuerdo a Laplanche y Pontalis, “El principal motivo que clásicamente se invoca para explicar este cambio es la consideración creciente de las defensas inconscientes, lo que impide hacer coincidir los polos del conflicto defensivo con los sistemas anteriormente establecidos: lo reprimido con el Inconsciente, y el yo con el sistema Preconsciente-Consciente”.¹⁴³

En la *Interpretación de los sueños*, Sigmund Freud explica el proceso en el cual intervienen los elementos que constituyen su primera tópica de la manera siguiente:

Quando decimos que una idea inconsciente aspira a una traducción a lo preconsciente, para después emerger en la consciencia, no queremos decir que deba ser formada una segunda idea en un nuevo lugar. Asimismo queremos separar cuidadosamente de la emergencia en la consciencia toda idea de un cambio de localidad. Cuando decimos que una idea preconsciente queda reprimida y acogida después por lo inconsciente, podían incitarnos estas imágenes a creer que realmente queda disuelta en una de las dos localidades psíquicas una ordenación y sustituida por otra nueva en la otra localidad. En lugar de esto, diremos ahora, en forma mejor que corresponde mejor al verdadero estado de las cosas, que una carga de energía es transferida o retirada de una ordenación determinada, de manera que el producto psíquico queda situado bajo el dominio de una instancia o sustraído del mismo. Sustituimos aquí, nuevamente, una representación tópica por una representación dinámica; lo que nos aparece dotado de movimiento no es el producto psíquico, sino su inervación.¹⁴⁴

En lo anterior no sólo se observa la reiteración al elemento espacial sino también el funcionamiento de lo *inconsciente*, *preconsciente* y *consciente* en la psique humana, predominando el *inconsciente* de manera evidente; percibiendo así una reducción de dicha clasificación que va de una noción tripartita a una bipartita: Inconsciente, Preconsciente-Consciente, lo cual plantea la necesidad de indagar primero en el inconsciente para poder comprender su repercusión en lo Preconsciente-Consciente.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 434.

¹⁴⁴ Sigmund Freud. “La interpretación de los sueños”, en *Obras Completas*, t. 1, Siglo XXI, México, 2012, p. 714.

Sigmund Freud define, en *La Interpretación de los sueños*, a lo *inconsciente* como “lo psíquico verdaderamente real: su naturaleza nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra consciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales”.¹⁴⁵ Con esto, da por sentado el hecho de que todo lo psíquico es inconsciente, y viceversa. En este mismo texto amplía la definición de lo *inconsciente*, clasificándolo en dos clases:

Lo inconsciente —esto es, lo psíquico— aparece como función de dos síntomas separados y surge ya así en la vida anímica normal. Hay, pues, dos clases de inconsciente, (...) Ambas caen dentro de lo que la psicología considera como lo inconsciente, pero desde nuestro punto de vista, es una de ellas, la que hemos denominado *Inc.*, incapaz de *conciencia*, mientras que la otra, o sea el *Prec.*, ha recibido de nosotros este nombre porque sus excitaciones pueden llegar a la conciencia, aunque también adaptándose a determinadas reglas y quizá después de vencer una nueva censura, pero de todos modos sin relación alguna con el sistema *Inc.* (...) diciendo que el sistema *Prec.*, aparecería como una pantalla entre el sistema *Inc.*, y la conciencia. El sistema *Prec.*, no sólo cerraba el acceso a la conciencia, sino que dominaba también el acceso a la motilidad voluntaria y disponía de la emisión de una carga de energía psíquica móvil.¹⁴⁶

De la cita precedente se extrae la consideración general de la existencia de dos significaciones del inconsciente. La primera puede ser interpretada como: inconsciente en el sentido de *no dar cuenta de un acto que conscientemente es pasado desapercibido* por el individuo que lo lleva a cabo, hasta que alguien más le hace percatarse de dicho acto y, en consecuencia, hacerlo consiente. Por ejemplo, el hábito de morderse las uñas o morder el labio inferior cuando se está expuesto a situaciones estresantes o de tensión; es aquí en donde este hábito es considerado inconsciente, y quien lo realiza no se da cuenta de ello hasta que alguien más se lo hace ver (es en este momento en que la conciencia tiene acceso a lo inconsciente).

La otra significación se percibe en el sentido del inconsciente como *parte de la psique* del ser humano, esto se ilustra con el siguiente ejemplo: un estudiante que desafía a su maestro

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 715.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 716-717.

por una razón que desconoce, pero que para algunos observadores del hecho puede ser evidente, es decir, el desafío radica en una necesidad de llamar la atención de la cual dicho estudiante carece y no recibe mediante el ejercicio de obediencia estipuladas por las reglas de convivencia designadas socialmente para este contexto educativo. Aquí se hace evidente que el “propósito de su conducta está fuera de su conciencia; puede decirse que su conducta esté gobernada por motivos de los cuales no se percata momentáneamente”.¹⁴⁷

De esta forma se conceptualiza al *inconsciente* desde dos perspectivas: desde la ‘tópica’, en el sentido de designar un lugar en el sistema del *Aparato Psíquico* de la primera tópica de Sigmund Freud, y la perspectiva ‘descriptiva’, en donde es utilizado para “connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia”.¹⁴⁸

Otro elemento de esta primera tópica es el *Preconsciente*, situado entre el consciente y el inconsciente, es decir, es una especie de campo limítrofe entre estos dos elementos y, en consecuencia, los contenidos mentales dirigidos del inconsciente al consciente deben de atravesarlo. Sigmund Freud, en *El yo y el ello*, lo define como “lo latente, que sólo es inconsciente en un sentido descriptivo y no en un sentido dinámico”.¹⁴⁹ Otra definición que amplía lo mencionado por Freud es la siguiente:

Dentro del marco de su primera tópica: como sustantivo, designa un sistema del aparato psíquico claramente distinto del sistema inconsciente (Ics.); como adjetivo, califica las operaciones y los contenidos de este sistema preconsciente (Pcs.). Éstos no están presentes en el campo actual de la conciencia y son, por consiguiente, inconscientes en el sentido <<descriptivo>> del término (...), pero se diferencian de los contenidos del sistema inconsciente por el hecho de que son accesibles a la conciencia (por ejemplo, conocimientos y recuerdos no actualizados).¹⁵⁰

¹⁴⁷ Nicholas S. DiCaprio. *Teorías de la personalidad*, Interamericana, México, 1994, p. 38.

¹⁴⁸ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁹ Sigmund Freud. *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 10.

¹⁵⁰ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 283.

Tras las definiciones anteriores, se entiende al *Preconsciente* como el lugar del *Aparato Psíquico* donde se localizan los contenidos no accesibles a la conciencia, o que son inconscientes al pasar previamente al preconsciente en el momento de ser censurados; y es por medio de este proceso que cumple la función de impedir que el inconsciente interfiera con las actividades realizadas por la parte consciente del *Aparato Psíquico*. Un ejemplo donde aparece funcionando el *Preconsciente* se observa cuando, durante un examen, un estudiante intenta recuperar de su memoria un dato que sabe estudió, pero no recuerda en su totalidad y no logra hacerlo durante el examen; de repente, al salir del examen, horas después o al dormir, dicho dato regresa a su memoria. Este dato, difícil de recordar para él en el momento de realizar el examen, se encontraba flotando en el *Preconsciente* y salió a flote en el consciente cuando lo recordó posteriormente.

Lo anterior remite al último elemento constitutivo de la primera tópica del *Aparato Psíquico* propuesto por Sigmund Freud: el *Consciente*. Éste es considerado como la parte mental de la que se está completamente enterado y en el sentido de la tópica freudiana se define como: “El sistema percepción-conciencia [que] se sitúa en la periferia del aparato psíquico, recibiendo a la vez las informaciones del mundo exterior y las provenientes del interior, a saber, las sensaciones pertenecientes a la serie placer-displacer y las reviviscencias mnémicas.”¹⁵¹; tal es el caso de mover el cuerpo, en el hecho de hacerlo existen una serie de impulsos demandantes de interpretaciones capaces de responder a dicha demanda, al producirse esto favorablemente se es consciente de realizar determinada acción: movimiento corporal.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 71.

La segunda tónica propuesta por Sigmund Freud para integrar al Aparato Psíquico, como ya se mencionó, está integrada por el *ello*, el *yo* y el *superyó*. Freud realizó este cambio principalmente para corregir la tendencia excesiva de localización espacial y metafórica de su primera tónica, además de que era necesaria una actualización de su concepción sobre personalidad, debido al desarrollo de su consideración sobre las defensas inconscientes, las cuales no coincidían del todo con lo establecido por los elementos que integran su primera tónica: *Inconsciente*, *Preconsciente* y *Consciente*. Así, los elementos de esta segunda tónica hacen referencia a tres instancias: “el *ello*, polo pulsional de la personalidad; el *yo*, instancia que se erige en representación de los intereses de la totalidad de la persona (...) el *superyó*, instancia que juzga y critica, constituida por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.”¹⁵²

Sobre el *ello*, Sigmund Freud introduce este término en su texto *El yo y el ello* a partir de las ideas del médico y escritor alemán Georg Groddeck (1866-1934), quien afirmaba que “siempre que aquello que llamamos nuestro *yo* se conduce en la vida pasivamente y que, en vez de vivir, somos <<vividos>> por poderes ignotos e invencibles (...) [se hace evidente] lo psíquico restante —inconsciente—”¹⁵³, denominado por Freud como *ello* en el mismo sentido de Groddeck, es decir, en alusión a la existencia de fuerzas desconocidas e ingobernables que nos dominan. De esta manera el *ello* se aproxima a las características reservadas en la primera tónica para el *Inconsciente* y está destinado para la “gratificación instintiva mediante acciones reflejas (...) [donde] la energía se descarga automáticamente en acciones motoras. [Y para]

¹⁵² *Ibidem*, p. 434.

¹⁵³ Sigmund Freud. *El yo y el ello*, *Op. cit.*, pp. 17-18.

(...) la realización de deseo [donde] la energía se una para producir una imagen del objeto instintivo”¹⁵⁴, es decir, para causar placer y para la satisfacción del individuo.

El *yo*, por su parte, está ubicado entre el *ello* y el *superyó*. Controla al *ello*, al adaptar de cierta forma el vínculo entre el *ello* y el mundo exterior, buscando medios para que éste logre su propósito sin destruirse, de tal suerte que se convierte en protector de la personalidad y la instancia defensiva de ésta. Al respecto, la concepción freudiana establece la complejidad del *yo*, al ubicar sus actividades en los tres niveles de la primera tópica (consciente, preconscious e inconsciente) de la manera siguiente:

En el nivel consciente, el *Yo* supervisa las adaptaciones del sujeto al entorno, (...) Pero su actividad es también inconsciente en una gran parte, ya que el *Yo* se encarga de operar los mecanismos inconscientes de defensa y protección. De esta manera, su vínculo con el *Ello* es permanente y conflictivo. (...) El *Yo* sería entonces (...) no el gendarme del *Ello* sino una verdadera instancia capaz de asumir el Deseo.¹⁵⁵

Como se observa, el *yo* tiene la capacidad de interactuar tanto a nivel inconsciente, preconscious y consciente, además de ser el núcleo de la personalidad que representa la individualidad y lo propio de los individuos.

Por otro lado, el *superyó* se podría considerar como el lado ético-moral de la personalidad interiorizada a partir de la identificación con la figura de los padres omnipotentes e idealizados, por tal motivo “su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al *yo*”¹⁵⁶ y, como se observa, está relacionado con los ideales morales que regulan, por medio del castigo y la recompensa, el moldeamiento del desarrollo del autocontrol del individuo. En consecuencia, Sigmund Freud considera como las funciones del *superyó* a “la conciencia moral, la auto-observación, [y] la formación de ideales.”¹⁵⁷, de tal suerte que se convierte en

¹⁵⁴ Hall. *Op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁵⁵ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁶ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 419.

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

una instancia dotada de la capacidad de criticar y juzgar el comportamiento a partir de la interiorización de las prohibiciones y exigencias de los padres o de las figuras de autoridad.

Como se observa, estas dos tópicas freudianas integran la teoría de la personalidad propuesta por Sigmund Freud y juntas funcionan para ayudar al individuo a relacionarse de manera favorable en el contexto en el cual se desenvuelve. Por el contrario, si los tres sistemas que integran a las dos tópicas mencionadas no funcionan correctamente, el individuo se cataloga como inadaptado, a la vez que se presenta insatisfecho consigo mismo y con el mundo circundante. En esto radica la importancia del funcionamiento armónico del *Aparato Psíquico* en la constitución del individuo.

3. LECTURA PSICOCRÍTICA DE LA OBRA DE FRANCISCO L. URQUIZO: *H.D.T.U.P. (HAY DE TODO UN POCO), PÁGINAS DE LA REVOLUCIÓN I, II Y III Y MEMORIAS DE CAMPAÑA*

3.1 Las redes asociativas

Para la Psicocrítica existen dos elementos del Psicoanálisis freudiano que inciden directamente en sus postulados y en su aplicación: el consciente y el inconsciente (v. *supra*, 2.2 *Psicoanálisis y Aparato Psíquico*, p. 83), ambos centrados en el texto. En este sentido, la parte consciente del texto corresponde a la ‘forma’, construida por elementos rítmicos, léxicos y sintácticos escogidos por el autor de manera consciente para la redacción de sus obras, (v. *supra*, 1.5 *El yo creador: ¿Cronista o novelista?*, p. 25). La parte inconsciente, que será analizada en este apartado, corresponde al ‘contenido’ (agrupaciones y redes de asociación que reflejan estados preconscientes y emocionales del autor). Sobre la importancia del estudio de las redes asociativas en la producción escrita de un autor, Charles Mauron menciona lo siguiente:

[...] L'étude des réseaux associatifs n'est qu'une fine <<palpation>> des processus inconscients. Mais celle-ci n'est, elle-même, que phantasmes, c'est-à-dire avant-projets affectifs de situations et d'actes. J'insiste sur le fait que ces phantasmes inconscients, groupant des images verbales ou non, constituent l'arrièreplan normal et permanent de toute pensée consciente.¹⁵⁸

La finalidad de iniciar la lectura psicocrítica de la obra de Francisco L. Urquizo con el rastreo de las redes asociativas que conectan sus textos radica en la intención de descubrir en ellas la parte preliminar de su acto creativo, pues, como se observa en la cita precedente, el estudio de éstas conduce a observar el trasfondo del pensamiento consciente de un autor. Aquí

¹⁵⁸ “El estudio de redes asociativas no es más que una fina <<palpación>> de procesos inconscientes. Pero ésta no es, ella misma, que fantasías, es decir anteproyectos afectivos de situaciones y de actos. Yo insisto sobre el hecho de que estas fantasías inconscientes, agrupando imágenes verbales o no, constituyen el segundo plano normal y permanente de todo pensamiento consciente” Charles Mauron. *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique, Op. cit.* p. 110.

radica un punto clave del procedimiento psicocrítico: el de proporcionar la libertad de navegar en un nivel previo a la consciencia del escritor, es decir, en su plano inconsciente, el cual se presenta oculto en las formas léxicas que utiliza y que son el resultado visible de esta manifestación. Dicho esto, se muestra a continuación una tabla en la que se refleja el primer resultado de la superposición de las tres novelas de Francisco L. Urquiza sujetas a estudio, en donde se presentan elementos tales como: la agrupación de ejes temáticos, situaciones, acontecimientos, e incluso estados de ánimo que construyen las principales redes asociativas presentes en su obra.

Redes Asociativas de (<i>Hd</i>), (<i>PRev1</i>), (<i>PRev2</i>), (<i>PRev3</i>) y (<i>Mem</i>)¹⁵⁹			
Redes asociativas	<i>H.D.T.U.P.</i> (1935)	<i>Páginas de la Revolución I, II y III</i> (1936, 1956)	<i>Memorias de campaña</i> (1971)
<i>Personaje masculino</i>	* Esposo: Empleado gubernamental de clase media; Joaquín, un guardafaro viejo engañado por su esposa infiel; Pedro Lira, soldado agrarista muerto en el campo de batalla, pero engañado por su esposa mientras éste estaba en la lucha armada; Pantaleón, un soldado agrarista licenciado de la lucha armada.		* Esposo: mocetón garrudo, casado con una señora mucho mayor que él.
	* Soldado: revolucionario con oficio previo de jornalero; muerto en batalla; agrarista licenciado de las filas del ejército; soldados que cometen atracos (Oliva y Serret quienes despojan de su	* Soldado: soldados civiles del cuartel general de la revolución; soldados con oficio previo de mineros, rancheros, ferrocarrileros, viejos afrancesados; soldado que abusó sexualmente de una	* Soldado: tropa de caballería de los revolucionarios (sargentos, oficiales pobres, capitanes); soldados del batallón de zapadores con oficio previo de mineros; rancheros;

¹⁵⁹ Debido a que frecuentemente se remitirá al título de los tres textos sujetos a estudio, se hará uso de abreviaturas, más el número de la página, para referirse a ellos con la intención de no repetir constantemente sus datos y facilitar así la lectura. La abreviaturas utilizadas serán: (*Hd*) para *H.D.T.U.P.* (Hay de todo un poco); (*PRev1*) para *Páginas de la Revolución I*; (*PRev2*) para *Páginas de la Revolución II*; (*PRev3*) para *Páginas de la Revolución III*; y (*Mem*) para *Memorias de campaña*. La edición utilizada, donde se encuentran estos textos, es la de *Obras escogidas* de Francisco L. Urquiza, publicada en 2005 por el Fondo de Cultura Económica.

	<p>dinero a un anciano mudo y parálítico); Lesa (soldado adicto a las mujeres y a la mariguana); soldado ‘tenedor de libros’, cuya función era la de fungir como el contador de los haberes de cada batallón.</p>	<p>mujer de un pueblo y fue fusilado por este motivo (capitán Morales); tropa veterana; soldados que abusan de licores; soldados federales (retratados como hombres que imponen respeto y bien vestidos al portar su uniforme); soldados revolucionarios (retratados como hombres deshilachados, hambrientos y barbudos, vagabundos capaces de saquear); alumnos del Colegio Militar.</p>	<p>ferrocarrileros; viejos afrancesados; soldados de retaguardia que tomaban el ‘botín de guerra’ de prisioneros fusilados; niño soldado aprendiz de corneta; soldado antiguo encargado de imprenta (Luis Herrera, <i>El coqueto</i>, que se dio de alta como soldado); soldado con profesión anterior de reportero (Ángel Lomelí, repórter de guerra de <i>El Demócrata</i>); soldados federales; tropa veterana.</p>
	<p>*Indios: yaquis (del Batallón Auxiliar Federal) y mayos de Sonora.</p>	<p>*Indios: indios kikapúes; indios de Sinaloa que armados con sus arcos y flechas tomaron parte en un ataque a Culiacán en las filas del Ejército Constitucionalista; batallón de indios yaquis; indios de la sierra de Puebla; indio que sirve de guía de Urquizo para llegar al poblado de Xico.</p>	<p>*Indios: indios kikapúes que se unieron al batallón de zapadores de Urquizo; indios bárbaros que se creía se unieron a Francisco Villa para tomar Torreón; indios zacapoaxtlas que ayudaron a Carranza en su huida en la sierra de Puebla.</p>
	<p>*Francisco L. Urquizo: soldado revolucionario; soldado al mando de la escolta del Primer Jefe; capitán del tercer escuadrón del 22° Cuerpo Rural de la Federación.</p>	<p>*Francisco L. Urquizo: capitán del 22° Cuerpo Rural de la Federación; Subteniente de la Guardia Presidencial de Madero; al estar como guardia presidencial empieza a escribir sus primeros cuentos (“El Cuache”, “Somnolencia” y “Julieta”); Capitán Primero del Estado Mayor de Venustiano Carranza; al mando del Batallón de Zapadores que formó; Carranza asciende a Urquizo al grado de Mayor; al mando de la brigada de “Supremos Poderes”, cuyo nombre designó Carranza; Urquizo, con engaños, es hecho preso en San Cristóbal Ecatepec y posteriormente</p>	<p>*Francisco L. Urquizo: subteniente de guardias de la presidencia de Madero; ayudante en el estado Mayor de Venustiano Carranza; Mayor (ascendido a ese grado por Carranza); jefe de sector de la región carbonífera; Segundo en Jefe del Estado Mayor de la columna del coronel Antonio I. Villarreal; el Gral. Pablo González asciende a Urquizo al grado de teniente coronel; es destinado como comandante de la escolta montada en Sonora; Urquizo es encarcelado primero en la Penitenciaría de San Cristóbal Ecatepec, Edo. de</p>

		trasladado a la Ciudad de México.	Méx., y después llevado a la prisión militar de Santiago Tlatelolco, en la Ciudad de México.
	*Anciano: veterano de guerra; viejos que se quedaban en los pueblos a cuidar las cosechas y a las mujeres y niños; anciano mudo y paralítico; veterano revolucionario que trabaja en el archivo de la Secretaría de Estado; veteranos franceses inválidos; guardafaro anciano.	*Anciano: viejecito veterano general de la intervención francesa (don Gerónimo Treviño); viejecitos veteranos de la batalla del 5 de mayo de 1862 (Batalla de Puebla entre México y el Segundo Imperio Francés); viejos rebeldes (Generales Gaudencio de la Llave y Carlos Arellano) recluidos en la prisión militar de Santiago Tlatelolco y a quienes Carranza dejó en libertad tras escuchar las súplicas de unos rancheros.	*Anciano: infeliz viejo, dueño de la tienda más próspera de San Juan de Sabinas, quien fue asesinado durante la huida del batallón de Urquiza; el viejo Calvillo, secretario eterno del ayuntamiento, que se unió al batallón de Urquiza en Sabinas; anciano orgulloso y enteco que dispara hacia la tropa de Urquiza por defender a sus hijas; don Gerónimo Treviño, viejecito veterano general de la Intervención Francesa tomado como prisionero por los constitucionalistas.
	*Doctor: doctor civil que se enrola en las filas del ejército de manera voluntaria (Dr. Ricardo Suarez Gamboa); boticario de pueblo que en el ejército es reconocido como doctor (Gral. Salvador Alvarado).		*Doctor: médico encargado por el ayuntamiento de revisar semanalmente a las prostitutas que prestaban servicio a los soldados; Dr. Ricardo Suárez Gamboa, quien de manera rudimentaria atendía a enfermos en los vagones de tren.
		*Policía: Batallón de seguridad (los ratones).	*Policía: Batallón de seguridad (los ratones).
			*Homosexual: “joto” que trabajaba en el burdel de Juana Gudiño.
			*Dueño de prostíbulo: El Japonés; Esteban.
	*Hijo: de soldado revolucionario; huérfano; Macrino, hijo de Pantaléon (un soldado agrarista licenciado de la lucha armada); Antonio, hijo de Pedro Lira, quien asesina		

	Darío (el amante de su madre).		
	*Juan, ayudante de guardafaro, quien se relaciona con la esposa de éste.		
	*Matías, compadre de Pantaleón, quien se quedó en el pueblo para seguir de jornalero, en vez de unirse a la lucha armada, y quien ayudó a la familia de Pantaleón a labrar la tierra.		
	.	* Bernardo Sotelo , tío anciano de Francisco L. Urquizo, quien lo aconseja y se une con él como soldado.	* Bernardo Sotelo , tío anciano de Francisco L. Urquizo, quien lo aconseja y se une con él como soldado.
<i>Personaje femenino</i>	* Esposa : Ama de casa citadina; Rosa, esposa del guardafaro, a quien le fue infiel; viuda; campesina ama de casa; María Josefa, esposa infiel, quien engañó a su esposo (Pedro Lira) mientras éste estaba en la lucha agrarista.		* Esposa : señora mayor que su esposo, quien en las noches se transforma, pues pasa de ser una mujer diligente y de expresión dura, a desinhibirse con su joven marido.
	* Madre : de soldado en activo; de niño; de joven; de adolescente; de soldado enfermo; de soldado francés muerto en batalla; de joven subteniente francés ciego.	* Madre : Doña María, viuda española, madre de cuatro o cinco niñas, y dueña de una fonda en donde comía Urquizo y Venustiano Carranza; madre de Urquizo, quien llora al saberlo preso y acusado de permitir el asesinato de Carranza.	* Madre : Doña María, viuda española, madre de cuatro o cinco niñas, y dueña de una fonda en donde comían Urquizo y Venustiano Carranza; madre de una joven violada por un soldado carrancista; Doña Natividad, madre de Chema Iduñate, quien era el boticario del pueblo de donde era originario Urquizo; Madre de Urquizo.
		* Soldadera : soldaderas que en el cuartel federal acompañan a los hombre heridos en combate; soldaderas federales, testigos e informantes de soldados revolucionarios.	* Soldadera : grupo de soldaderas del bando federal; Belem, soldadera que combatía a favor de los revolucionarios y que posteriormente quiso ser actriz pero fracasó; Julieta (soldadera güereja y delgaducha que acompañaba

			a Belem en la batallas), que como fin tuvo el ser asesinada y colgada de un poste.
			*Prostitución: “señora” Juana Gudiño (<i>La Gudiño</i>). dueña del mejor “zumbido” (prostíbulo) de Sabinas; mujerzuelas que acompañan a un herido de las piernas (Santos Dávila) para animarlo mientras éste es transportado en un carruaje a la ciudad de Monterrey.
<i>Personajes y acontecimientos históricos principales</i>	*Personajes Históricos: Gral. Aureliano Blanquet (cómplice y brazo fuerte del usurpador Victoriano Huerta); Isidro Fabela; el poeta José Santos Chocano; Gral. Felipe Ángeles; Venustiano Carranza; Victoriano Huerta.	*Personajes Históricos: Venustiano Carranza; Francisco I. Madero; Gral. Bernardo Reyes; Gral. Victoriano Huerta; Gral. Lauro Villar; Félix Díaz; Gral. Felipe Ángeles; Lic. Isidro Fabela; Francisco Villa; Álvaro Obregón; Jesús Carranza (hermano de Venustiano Carranza).	*Personajes Históricos: Porfirio Díaz; Francisco I. Madero; José María Pino Suarez; Emiliano Zapata; Pascual Orozco; Gral. Bernardo Reyes; Gral. Lauro Villar; Gral. Victoriano Huerta; Félix Díaz; Venustiano Carranza; Jesús Carranza (hermano de Venustiano Carranza); Lic. Isidro Fabela, incorporado a la Revolución; Gral. Álvaro Obregón; Gral. Francisco Villa.
	*Acontecimientos: Plan de Guadalupe (1913); Cuartelazo de 1913; Condecoraciones de la Cruz de la Legión de Honor en Francia; movimiento Reyista en Durango.	*Acontecimientos: La Decena Trágica (1913); Marcha de la Lealtad (1913); Plan de Guadalupe (1913); Invasión norteamericana en Veracruz (1914); Tratados de Teoloyucan (1914); Entrada de los ejércitos revolucionarios a la Ciudad de México (1914); Convención Revolucionara de Aguascalientes (1914); Constitución de 1917, proclamada en Querétaro; Muerte de Carranza el 21 de mayo de 1920 en Tlaxcalantongo, Puebla.	*Acontecimientos: La Decena Trágica (1913); Batalla en la Ciudadela; Plan de Guadalupe (1913); Invasión norteamericana en Veracruz (1914); Tratados de Teoloyucan (1914); Convención Revolucionara de Aguascalientes (1914); Entrada de los ejércitos revolucionarios a la Ciudad de México (1914); Congreso Constituyente (1916); Asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo, Puebla (1920)
		*Ciudad de México: Bosque	*Ciudad de México: Plaza

<i>Topografía</i>		de Chapultepec; Paseo de la Reforma; Plaza de la Ciudadela; Zócalo (Palacio Nacional).	de la Ciudadela; Bosque de Chapultepec; Tlalpan, Zócalo; Paseo de la Reforma.
		*Estados Unidos: Nogales, Arizona; El Paso, Texas.	*Estados Unidos: Eagle Pass; Brownsville; Nogales, Arizona.
	*Coahuila: Monclova; Piedras Negras; Parras de la Fuente; Saltillo.	*Coahuila: Sabinas; Piedras Negras; Candela; Monclova; Sabinas; Saltillo.	*Coahuila: Piedras Negras; Monclova; Candela; Sabinas; Saltillo; Torreón; San Pedro de las Colonias; Cuatro Ciénegas; Sierra Mojada.
		*Monterrey: San Nicolás de los Garza.	*Monterrey: Nuevo León: Lampazos; Allende; Ciénega de Flores; Marín; Zuazua; Doctor González.
	*Sonora		*Sonora
	*Durango: Tepehuanes; *Sinaloa: Culiacán *Europa: París, Francia;	*Veracruz: Orizaba, Córdoba *Puebla *Tlaxcala: Apizaco	*Tamaulipas: Matamoros
<i>Vestimenta</i>	*Uniforme: blusas rojas (parte del uniforme utilizado por el regimiento al que fue asignado el personaje: soldado Lesa) que se usaban en imitación de las usadas por los “chinacos” de la Guerra de Reforma; listón tricolor usado en el sombrero como distintivo, a causa de la falta de uniformes e insignias.	*Uniforme: moda alemana imperante en el escuadrón de guardias; brazales para el antebrazo, de color rojo y blanco, usados como distintivo del Estado Mayor del Primer Jefe; Uniforme del Batallón de Zapadores creado por Urquiza; vestimenta de gente revolucionaria; uniforme del nuevo batallón regional constituido por obreros; uniforme de los viejecitos veteranos de la Batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862.	*Uniforme: de tropa de caballería; uniforme color caqui.
	*Sombreros masculinos.		
			*Blusa larga de dril crudo: distintivo del regimiento de caballería y usada como protección (bautizo de sangre), como amuleto de buena suerte y como reliquia y talismán.

<i>Lo Extranjero</i>		*Estados Unidos: Urquizo va al circo en Douglas, Arizona, y ve la actuación de un viejo cowboy personificado como Búfalo Bill.	*Estados Unidos: soldados mexicanos le compran a Estados Unidos armas y municiones, equipo, ropa e instrumentos musicales.
	*Chinos: dueños de hotel.	*Chinos: dueños de restaurantes ‘chinos’; Rafael, un chino que trabajó como sirviente de Urquizo.	*Chinos: dueños de hotel y restaurante en estación ferrocarrilera de Sabinas.
	*Europa: en “Por la Francia Heroica” se utilizan expresiones en francés, se mencionan lugares (París), aspectos culturales (La Marsellesa).		

Tabla 7. Redes Asociativas de (*Hd*), (*PRev1*), (*PRev2*), (*PRev3*) y (*Mem*)

La comparación de los textos realizada en la tabla anterior, llamada por Mauron superposición, “juega así, en materia de análisis literario, el papel esencial que juegan las asociaciones libres en el psicoanálisis. En los dos casos, se pone en sordina, por así decirlo, la voz de la consciencia y se alcanza a percibir la del inconsciente”¹⁶⁰. La pregunta obligada en este caso es saber cómo funciona la denominada superposición de Mauron al hacer su analogía en la obra de Urquizo. Pues bien, partiendo de la tabla precedente lo primero a observar es que a partir de la comparación (superposición) de las tres novelas ya se ha superado la parte consciente del autor presente en su obra. Menciono esto porque se ve reflejado el resultado de las similitudes y disimilitudes de acontecimientos, temáticas y personajes identificados después de la lectura de los tres textos; de tal suerte que las *Redes asociativas* (Personaje masculino, Personaje femenino, Personajes y acontecimientos históricos principales, Topografía, Vestimenta, Lo extranjero) son lo planteado por Mauron como el equivalente a las

¹⁶⁰ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, p. 11.

asociaciones libres¹⁶¹ en el Psicoanálisis. Es decir, la parte consciente de Urquiza son sus textos mismos, sus narraciones. Él decidió escribir sobre la Revolución Mexicana y de manera consciente contextualiza en este movimiento histórico gran parte de lo que escribe; éste es el detonante de sus asociaciones libres, y en el momento de realizar la comparación de sus obras sale a flote la parte inconsciente oculta en ellas. No es fortuito identificar, por ejemplo, recurrencias de figuras como la madre, el padre o la vestimenta; aspectos que tras un análisis literario de este tipo salen a flote y distan de lo esperado al estudiar la obra de un escritor como lo es Urquiza —un testigo de acontecimientos importantes de la Revolución Mexicana—, pues al hacerlo se esperarían prevaleciera en su obra la presencia de elementos relacionados con aspectos bélicos y la figura del soldado, por quien se le ha identificado. Es en este punto donde se aprecia la convivencia de su ‘Yo social’ y su ‘Yo creador’ para exteriorizar ‘el inconsciente’ oculto en su producción escrita con vías a construir el ‘mito personal’ que lo caracteriza (v. *supra*. *Esquema 1*, p. 80).

Así, tras la identificación de los elementos resultantes de la comparación de sus obras, se deja de ver a cada texto de manera individual para empezar a verlos como un conjunto que revela estructuras afines entre ellos, las cuales se repiten, y aunque se manifiestan de diferente forma, al agruparse forman asociaciones que no serían percibidas si se examinaran por separado.

¹⁶¹ En el contexto del Psicoanálisis, entendidas como “Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea. (...) Freud utiliza el método de la asociación libre (...) en especial en el análisis de sus sueños. Aquí un elemento del sueño es el que sirve de punto de partida para el descubrimiento de las cadenas asociativas que conducirán a los pensamientos del sueño.” Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 35.

3.2 Estadística de las Redes Asociativas

Para entender de dónde proceden las asociaciones resultantes del procedimiento de superponer los textos, Charles Mauron plantea realizar una ‘estadística’ de las situaciones más frecuentes identificadas en la obra de un autor. De acuerdo con su propuesta, después de realizar estas estadísticas se percibirá lo siguiente: “se descubrirán para cada autor situaciones-clave, como palabras clave. Ahora bien, las elecciones pueden ser fruto de decisiones estéticas, de sugerencias exteriores (lecturas y contexto social), pero también de obsesiones personales o colectivas. La psicocrítica limita su estudio a las estructuras obsesivas”.¹⁶² Las situaciones-clave de las que habla Mauron son las agrupaciones que en la “Tabla 7. Redes Asociativas de (*Hd*), (*PRev1*), (*PRev2*), (*PRev3*) y (*Mem*)” (v. *supra*, p. 97) llevaron a constituir a cada una de las redes asociativas identificadas en los tres textos analizados.

Como ya se distingue en la cita previa, a primera vista las situaciones-clave de las que se habla parecieran ser producto de sugerencias exteriores a las que Francisco L. Urquiza se expuso, como es el caso del contexto social en el cual se desarrolló gran parte de su vida, es decir, la Revolución Mexicana y el ámbito castrense. Pero en el caso de la lectura psicocrítica de su obra, las elecciones temáticas elegidas por él son el resultado de determinadas ‘obsesiones personales o colectivas’ que son sustraídas del texto en el momento de realizar la ‘estadística’¹⁶³ de los elementos que integran las Redes asociativas, pues, de acuerdo con Mauron, la “ecuanimidad del análisis combinatorio [de las situaciones-clave de un escritor] no

¹⁶² Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁶³ Charles Mauron utiliza el término “estadística” en sentido estricto, es decir, en lo referente al estudio de datos cuantitativos. Cabe señalar que él no limita sus estudios estadísticos a un aspecto en particular del análisis psicocrítico, más bien utiliza este procedimiento como una herramienta que le ayuda a justificar la presencia de ‘situaciones dramáticas’ particulares en la producción escrita de determinado autor.

se encuentra en la experiencia de la vida. Es necesario hacer una estadísticas de las situaciones más frecuentes seguidas en la realidad”.¹⁶⁴ Así, este proceso estadístico saca a la luz las redes asociativas representativas de la obra de cada autor. Esto se explicará en los apartados siguientes.

3.2.1 Personaje masculino

De los tres textos elegidos para ser estudiados surge una primera red asociativa (Personaje masculino), en la que se observa el predominio de tres figuras (predominio fundamentado en que éstas se desarrollan en los tres textos): *el soldado*, *el anciano* y *Francisco L. Urquizo*. En cuanto al *soldado*, de las diversas representaciones de éste se destacan tres: el ‘civil’, que desempeñaba un oficio antes de convertirse en soldado (por ejemplo de jornalero, minero, ferrocarrilero); el ‘soldado adicto a las bebidas alcohólicas y a la mariguana’; y por último, la ‘tropa veterana’ integrada por soldados que llevaban varios años desempeñándose dentro del ejército y que por tal motivo conocían tanto los aspectos positivos como los negativos de la vida castrense.

En la figura del *anciano* predomina la representación del ‘veterano de guerra’, que si bien es desarrollada de diferente forma en los textos —veterano de la Revolución Mexicana, de la Intervención Francesa, de la Batalla en Puebla contra del Segundo Imperio Francés—, está presente en los tres. La tercera figura predominante es la de *Francisco L. Urquizo*. En las representaciones que se realizan de él resaltan en primer plano dos: su participación en la

¹⁶⁴ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, p. 69.

lucha armada al lado de Francisco I. Madero, y su participación al lado de Venustiano Carranza.

Otra figura que aparece también en las tres novelas es la de *los indios*, pero no se considera como predominante, pues Urquizo no la desarrolla como en el caso de las tres figuras aludidas, y sólo los menciona de manera escueta en pequeñas intervenciones; aún así, es visible la intención de darle reconocimiento a la participación de esta facción en la lucha armada. También destacan otras figuras de segundo orden, que son consideradas así porque aparecen únicamente en dos de los tres textos estudiados. En este entendido se encuentran las figuras del *esposo*, el *doctor*, el *policía* y la de *Bernardo Sotelo* (presentado como el tío de Francisco L. Urquizo).

Contrario a lo que parecería al considerar al movimiento armado de la Revolución Mexicana como la temática principal de la producción escrita de Francisco L. Urquizo, en cuanto a la figura del esposo que aparece en (*Hd*) y (*Mem*), la figura del soldado no predomina en esta representación, sino la del esposo civil construido de las siguientes formas: como empleado gubernamental, guardafaro e incluso sin oficio en el caso del “mocetón” casado con una mujer mayor y que incluso da la impresión de ser mantenido económicamente por ella. Sobre la figura del doctor, ésta aparece también sólo en (*Hd*) y (*Mem*) y predomina la del doctor civil, que se adhiere voluntariamente a las filas del ejército, sobre la del doctor que presta servicios al ejército pero sin formar parte de él. En cuanto a las figuras del policía y la de Bernardo Sotelo, ambas aparecen en (*PRevI*, 2 y 3) y (*Mem*).

El resultado de esta estadística deja entrever ciertos temas recurrentes del personaje masculino construido por Urquizo. Hay en primer lugar una recurrencia al hecho de la infidelidad femenina, que si bien se desarrolla en diferentes personajes de soldados, es en el

del hombre civil donde predomina. Uno de los ejemplos más representativos es el de Joaquín (*Hd*, 852), un guardafaro a quien su esposa le es infiel con un hombre más joven. Este hecho remite a otro tema común, el de la vejez, pero mal retribuida, es decir, los personajes ancianos tienen la peculiaridad de haber sido héroes de guerra en su juventud, hombres valientes y, en general, con un alto sentido del deber y de la moral en todos los aspectos de su vida; pero en su senectud son relegados a ser simples recuerdos de batallas gloriosas (veteranos de guerra), a ser uno de los sectores más vulnerables de la lucha armada, sin importar su nivel social, y a ser maltratados físicamente, al grado de incluso ser asesinados.

El tema de la traición es también rastreable constantemente en la obra de Urquiza. En el caso de los textos estudiados se condensa en la figura de ‘los ratones’, un batallón de seguridad civil que traiciona al ejército federal en la Batalla de la Ciudadela. La traición se observa de igual forma cuando Urquiza alude a sus experiencias al lado de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. Estas dos últimas figuras remiten al tema del paternalismo,¹⁶⁵ muy presente en la trama de los tres textos; éste es desarrollado principalmente a partir de la relación de Francisco L. Urquiza con diferentes personajes, como es el caso de Bernardo Sotelo, y la admiración y relaciones que entabla con Francisco I. Madero y Venustiano Carranza.

Por último, se observa también una recurrencia al tema de la salud, enfocado siempre al ámbito militar, visible en la figura del doctor civil que cura a los heridos de guerra y en el doctor que supervisa la salud de las prostitutas al servicio del ejército.

¹⁶⁵ Me sirvo del término “paternalismo” de acuerdo con el *Diccionario de la Academia Española*, que lo define como “Tendencia a aplicar las formas de autoridad y protección propias del padre en la familia tradicional a relaciones sociales de otro tipo; políticas, laborales”.

3.2.2 Personaje femenino

La segunda red asociativa comprende al personaje femenino. Al aparecer, en los tres textos, en ésta predomina claramente la figura de la madre. Lo relevante de esta figura radica en que es presentada en diferentes etapas de la vida, pero no de ella, sino en relación con sus hijos, es decir, se encuentra la madre del niño, del adolescente y del adulto, y sólo en pocos casos se menciona la madre de niñas o de mujeres jóvenes; esto es referente de un claro predominio de masculinidad en el desarrollo de las tramas. Aún así, lo interesante es que la feminidad no desaparece totalmente y está presente siempre en la producción escrita de Francisco L. Urquizo.

Estadísticamente se encuentra también el tema del maternalismo, entendido como “el papel de las madres como rasgo común identitario y reivindica los valores tradicionalmente asignados a la maternidad como algo valioso para la configuración de la ciudadanía”¹⁶⁶, en este caso para la configuración de lo masculino en la novela, pues en función de la madre gira la parte humana de los personajes masculinos, quienes se ciñen a ella en momentos cruciales de su vida, como por ejemplo: cuando los soldados de encuentran vulnerables al estar enfermos, heridos o en la cárcel. De igual forma, este estado de indefensión que provoca recurrir a la madre se presenta en el caso de las hijas: cuando una madre recurre a Venustiano Carranza para acusar a uno de sus soldados constitucionalistas de haber violado a su hija (*Mem*, 766). Otro caso es el del personaje de Doña María, una viuda española que tiene una fonda, la cual atiende para mantener a sus cuatro o cinco niñas pequeñas (*PRevI*, 392).

¹⁶⁶ María Lozano Estivalis. *La Construcción del imaginario de la maternidad en Occidente: manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las Nuevas Tecnologías de Reproducción*, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2001, p. 250.

Dentro de esta misma red asociativa se encuentran otras dos figuras que en segundo orden de importancia desarrollan otro tipo de figuras femeninas: la de la soldadera y la de la esposa. Se menciona primero el caso de la soldadera porque es más desarrollada que el de la esposa, es decir, aparece más veces y le es dedicada una extensión mayor en comparación a las menciones realizadas sobre la esposa. El personaje de la soldadera se presenta en dos de los tres textos (*PRev*) y (*Mem*). Dos mujeres soldaderas sobresalen de manera individual de entre el personaje colectivo que éstas representan; son Belem y Julieta, quienes personifican a un tipo de soldadera totalmente comprometida con la causa. Con ellas es clara la finalidad de resaltar dicha cualidad, primero por su valentía: “la gente nuestra casi toda iba borracha [...] La muchacha aquella [Julieta], llena de entusiasmo, estaba empeñada en que los nuestros se regresaran a pelear. Ni quien le hiciera caso [...] los federales allí mismo la mataron y la colgaron de un poste” (*Mem*, 812); y luego por su desempeño dentro del movimiento revolucionario, el cual no era reconocido, como se observa cuando se habla de Belem:

Andaba de revolucionaria activa desde el orozquismo, y no había parado. Participó en decenas de combates [...] Tenía una serenidad y un valor a toda prueba, y más historia y vergüenza que muchos hombres. Nunca tuvo grado militar ni disfrutó de ningún sueldo. Se bastaba a sí misma y no era carga para nadie. [...] No conocía el miedo y su sola presencia avergonzaba a los mediocres y timoratos [...] Era Belem, nada más. Con los federales nunca anduvo. No era una soldadera; era una militante desinteresada. Absolutamente desinteresada. Ni grado militar, ni haberes, ni diplomas, o medallas, pidió nunca. Fue única. (*Mem*, 810-811)

En cuanto al personaje de la esposa, ésta aparece en *H. D. T. U. P.*, y *Memorias de Campaña*. Lo interesante de la construcción de este personaje radica en que si bien aparece personificada como esposa sumisa —observable en el caso de la esposa del soldado agrarista Pantaleón: “En las brasas al rojo blanco se calentaban las tortillas recién echadas sobre el comal. Pantaleón [...] comía [...] Su mujer, solícita, lo contemplaba amorosa” (*Hd*, 863)—; es mayor el número en el cual se personifica como una mujer dueña de su sexualidad, sólo que la

ejerce de manera prohibida, al practicarla en función de serle infiel a su esposo —éste es el caso de Rosa, esposa del guardafaro (*Hd*, 852)—, o de ocultar sus deseos ante la sociedad: “Aquella señora, diligente, de gesto adusto, de expresión dura, se transforma; cuchichea, abraza al podenco de su marido, lo besa; es otra, muy diferente a la que hemos conocido por la tarde; ¡quién lo diría!” (*Mem*, 806).

3.2.3 Personajes y acontecimientos históricos principales

Si bien en la producción escrita de Francisco L. Urquiza es notable el gran número de alusiones a diversos personajes y acontecimientos históricos del movimiento armado de la Revolución Mexicana —motivo por el que se generó una red asociativa dedicada al estudio de este fenómeno—, la superposición de los tres textos sujetos a análisis descubre un evidente predominio de tres personajes: Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Francisco Villa. El mayor número de apartados dedicados a Madero y a Carranza revelan la admiración que Urquiza les tuvo a lo largo de su vida; ejemplo de ello es que no sólo se mencionan en los tres textos estudiados, sino que dedicó obras completas para relatar su experiencia al lado de estos dos personajes (*¡Viva Madero!* y *México-Tlaxcalantongo*, respectivamente).

Por el contrario, de Francisco Villa escribe muy poco, en comparación con los personajes anteriores, pero sí sobresale en relación a la innumerable alusión a otros personajes históricos. Lo escrito de él es en general negativo (*PRevI*, 419-441). Urquiza critica principalmente el hecho de su separación y desacuerdos con Venustiano Carranza:

Andaban las cosas muy mal ya, entre don Venustiano Carranza y el general Villa. Ya se habían verificado reuniones de generales, convocadas por Villa, quien les había manifestado su deseo de romper con Carranza, o sujetarlo a su voluntad, siendo el primer paso para esto la aprehensión del Primer Jefe y su acompañamiento, a su llegada a Torreón [...] Villa se ha negado a auxiliar a Natera para el ataque a Zacatecas, quiere él solamente la gloria de la toma de aquella plaza; el Primer Jefe reitera su orden dada, y ante la reticencia de Villa le destituye del mando y, consecuentemente con ello, llega el rompimiento entre jefe y subalterno. (*PrevI*, 426-430).

Incluso cuestiona la calidad de soldado de Francisco Villa: “Villa no era revolucionario, no sentía la revolución; estaba en poder de los enemigos: los propios federales vencidos formaban ya en sus filas” (*PrevI*, 436). Como se observa, el personaje de Villa más que ser aludido para señalar su buen o mal desempeño en su papel de líder revolucionario, es utilizado para enaltecer a Venustiano Carranza.

En cuanto a acontecimientos históricos se refiere, de igual forma como sucede en el caso de los personajes históricos, hay gran número de menciones al respecto, pero sobresalen los ocurridos en tres años particulares: 1913, 1914 y 1920. Estos acontecimientos reiterativos son: La Decena Trágica (1913)¹⁶⁷, la Convención Revolucionaria de Aguascalientes (1914)¹⁶⁸ y el Asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo, Puebla (1920).¹⁶⁹ La estadística de esta red revela el tema del asesinato y nuevamente el de la traición: el tema del asesinato representado en la muerte de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza; y el de la traición: primero en la realizada por Francisco Villa a Carranza y después por ser el detonante del asesinato de estos tres personajes.

¹⁶⁷ V. nota 3.

¹⁶⁸ La Convención de Aguascalientes fue una reunión que tuvo lugar durante el proceso de la Revolución mexicana, convocada el 1º de octubre de 1914 por Venustiano Carranza, primer jefe del Ejército Constitucionalista, bajo la denominación de Gran Convención de Jefes militares con mando de fuerzas y gobernadores de los Estados, y cuyas sesiones iniciales tuvieron lugar en la Cámara de Diputados de la Ciudad de México, aunque con posterioridad fueron trasladadas a Aguascalientes, que pasó a dar nombre a la Convención, la cual se celebró desde el 10 de octubre hasta el 9 de noviembre de 1914.

¹⁶⁹ El 21 de mayo de 1920, en el pueblo de Tlaxcalantongo, ubicado en el municipio de Xicotepec del Estado de Puebla, fue asesinado Venustiano Carranza, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos.

3.2.4 Topografía, vestimenta y lo extranjero

Así como en la producción escrita de Francisco L. Urquizo se encuentra un gran número de alusiones a personajes y acontecimientos históricos, también aparece un gran número de menciones a lugares geográficos de la República Mexicana; por este motivo se puede incluso hacer un itinerario topográfico de los lugares recorridos por él a partir de la lectura de sus textos. A pesar de esto, la superposición de las tres obras estudiadas revela al Estado de Coahuila como el preferido para citar en sus narraciones, lo cual no es extraño, si se recuerda que él es originario de este Estado de la República. Siguiendo el número de referencias, el segundo lugar más desarrollado es el de la Ciudad de México, principalmente los lugares de la zona centro como el Zócalo, Chapultepec y la Plaza de la Ciudadela. Sitios de Estados Unidos y Monterrey también son mencionados, pero en menor medida que los anteriores, es decir, en éstos no se centra gran número de las acciones.

En cuanto a la vestimenta, se observa una reiteración a los uniformes militares en general, pues se hacen diversas descripciones detalladas de los artículos que integran este tipo de indumentaria. Sobre esto, es interesante la reiteración que Urquizo realiza de su ‘blusa de dril’, a la que describe con una gran carga emocional: “De allí en adelante, en el transcurso de muchos años, aquella blusa querida me acompañó siempre como si hubiera sido un talismán, un escapulario protector, un amuleto que atraía los peligros, pero que tenía la virtud de repelerlos” (*Mem*, 757-758). Aquí se observa la apreciación de su blusa no sólo como una simple prenda de vestir, sino como la razón principal de su supervivencia en las luchas armadas.

Lo extranjero es otra red asociativa resultante de la superposición de textos. Después de conocer gran parte de la obra de Urquiza se esperaba encontrar un predominio de aspectos culturales y sociales de tintes europeos, pero el resultado final fue el predominio de alusiones derivadas de consideraciones estadounidenses y orientales (el caso de los chinos).

3.3 Situaciones dramáticas

3.3.1 Situación dramática de ‘Soldados’

El resultado del procedimiento estadístico aplicado a los textos sujetos a estudio es el de distinguir las imágenes obsesivas que Francisco L. Urquiza proyectó en su obra, y si bien éstas ya comienzan a percibirse tras la superposición de sus textos, se perfilan completamente después de analizar las relaciones que mantienen entre sí los personajes principales identificados en las redes asociativas. Anne Clancier resalta esto en lo siguiente:

El estudio de los diferentes elementos y de las diferentes relaciones que se establecen entre los personajes, es lo que la psicocrítica va a esforzarse en descubrir. Mauron ha resumido de la siguiente forma su hipótesis de trabajo: <<Una situación dramática representa una situación intrapsíquica.>> La obra dramática, como el sueño, como todos los productos de la imaginación, traduce en imágenes <<los conflictos interiores>>. ¹⁷⁰

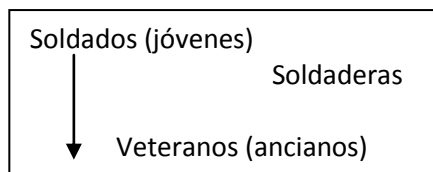
Como se observa en la cita, la previa identificación de las primeras imágenes obsesivas en el ejercicio de superposición de textos y el consecuente análisis de las relaciones establecidas entre los personajes principales de los mismos, se encamina a la identificación de los conflictos psíquicos ocultos en la producción literaria de determinado autor, para posteriormente determinar las figuras míticas (v. *infra*, 3.4.1 *Figuras míticas*, p. 126) que se ocultan en el conjunto de su obra. Así, de acuerdo a lo propuesto por la Psicocrítica, el estudio

¹⁷⁰ Clancier. *Op. cit.*, p. 264.

de las relaciones originadas entre los personajes de los textos seleccionados de la producción literaria de Francisco L. Urquiza se realiza a partir de sus situaciones dramáticas; denominadas ‘dramáticas’ en el mismo sentido del uso de este término en las obras de teatro: como aquellas situaciones que “muestra[n] cómo un personaje afronta determinado conflicto”.¹⁷¹ Charles Mauron clasifica en dos estas situaciones dramáticas:

Nous devons distinguer deux sortes de situations dramatiques. La première est épisodique, momentanée. Elle résulte de la relation entre les personnages d’un drame présentés sur scène à un moment quelconque mais précis de l’action. [...], la situation dramatique change de scène en scène, évoluant sans cesse de l’exposition jusqu’au dénouement. [...] la situation dramatique dominante, essentielle, qui caractérise une pièce donnée.¹⁷²

En el proceso de tipificación de las situaciones dramáticas de los textos seleccionados se resaltarán las situaciones ‘dominantes’ de entre las situaciones dramáticas ‘episódicas o momentáneas’ identificadas, pues serán primordiales para determinar las figuras míticas que caracterizan la obra de Urquiza. Para tal efecto, de la misma forma como lo hace Mauron, “cada una de ellas puede ser resumida en un esquema que nos muestra los elementos esenciales: los personajes y sus principales relaciones dinámicas”.¹⁷³ En este entendido, se deducen tres esquemas representativos de las situaciones dramáticas dominantes presentes en la obra de Francisco L. Urquiza, el primero es el siguiente:



Esquema 2. Situación dramática de ‘Soldados’

¹⁷¹ Me sirvo del término “situación ~dramática” de acuerdo con el *Diccionario de la Academia Española*, que la define como aparece en la cita.

¹⁷² “Nosotros debemos distinguir dos tipos de situaciones dramáticas. La primera es episódica, momentánea. Ella resulta de la relación entre los personajes de un drama presentes en escena en un momento cualquiera pero preciso de la acción. [...], la situación dramática dominante, esencial, que caracteriza una pieza determinada.” Charles Mauron. *Phèdre*, José Corti, París, 1978, pp. 9-10.

¹⁷³ Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, p. 67.

Este primer esquema refiere la relación que entabla el soldado con las soldaderas y con los veteranos de guerra. En los textos de Urquiza predomina la presencia de personajes jóvenes, pero se observa un interés importante por presentar también a personajes ancianos, ya sea caracterizados como soldados veteranos o como aquellos, quienes por causa de la edad, no podían participar en la lucha armada; es el caso de los ancianos que se quedaban en los pueblos a cuidar los terrenos de siembra y a las mujeres y niños: “Los hombres viejos, y los enfermos, que habían quedado en el pueblo, bien habían cuidado de los intereses de todos” (*Hd*, 862).

Esta primera situación dramática revela una evolución del personaje del soldado, que parte de una juventud idealista y comprometida, hasta terminar en la desilusión y el olvido representado en los veteranos de guerra. El caso de los cadetes que acompañaron a Venustiano Carranza en su huida a Puebla, después de ser traicionado, da cuenta de esto:

Los cadetes esperaban; sus caras jóvenes reflejaban la amargura de dejarnos. Allá en el fondo sano y puro de sus corazones, todavía de niños, sentían la emoción intensa de abandonar el camino que les trazamos en la escuela. Sus pechos leales estaban orgullosos de proteger a los débiles, y en aquel caso los débiles éramos nosotros, y con nosotros estaban justamente sus deberes de soldados. Los embargaba hondamente el anhelo de sacrificio, y las tenues sombras de sus gloriosos antecesores muertos en Chapultepec iluminaban su fantasía. (*PRev3*, 548).

Aquí se muestra la preocupación de Urquiza por resaltar los valores de los soldados jóvenes. Es un punto importante, ya que constantemente pone en evidencia la prioridad de formarlos correctamente en sus inicios dentro del ejército, y orientarlos en el desarrollo de su vocación castrense con el fin de que una vez ejercidas activamente sus funciones dentro de la milicia eviten convertirse en lo que él denomina ‘tropa vieja’, término que hace referencia a los vicios y malas prácticas adoptadas por los soldados con el paso de los años: “—¡Uf!; como eres nuevo, no sabes de estas triquiñuelas de la tropa vieja. Mira: cuando [los niños] son de

pecho (...) sus madres, les meten entre los pañales las tripas de aguardiente o de mezcal o los manojitos de yerba. A ellos no los esculcan los cabos o los sargentos; nomás a las viejas.”¹⁷⁴

En otro aspecto, si bien la ‘tropa vieja’ muestra una transición en la evolución del personaje del soldado –que de joven idealista pasa a adoptar practicas negativas encaminadas a sobrellevar lo mejor posible las vicisitudes enfrentadas dentro del ámbito militar–, muestra también su ocaso representado en el personaje del anciano veterano, el cual es utilizado por Urquizo con dos finalidades. La primera radica en criticar las acciones de los grupos armados que intervinieron en diferentes momentos históricos (el caso de la Intervención Francesa, el Porfiriato y la propia Revolución Mexicana). Ejemplo de esto se observa en *Memorias de campaña* con el personaje de don Gerónimo Treviño, un veterano general de la Intervención Francesa:

El viejecito, sombra gloriosa de la lejana época, especie de esqueleto viviente [...] —De nada les he de servir ya; estoy muy viejo. Si estuviera de la edad de ustedes otra cosa sería. En mis tiempos, los jefes no estaban escondidos detrás de las paredes a la hora del combate; andaban recorriendo a caballo, sus líneas, dando ejemplo de valor a sus fuerzas. Lástima que ya esté tan viejo; por eso no me quise ir a la bola cuando Venustiano me convidó. (*Mem*, p. 800-801)

La segunda finalidad es la de reflexionar sobre el destino y el olvido de los verdaderos revolucionarios, en comparación con los soldados que tuvieron una participación precaria, pero a quienes sí se les reconoció con altos puestos gubernamentales:

El viejo se fue quedando atrás de todos. Pasaron los políticos, los de los puestos altos de la administración, los obreros satisfechos, los agraristas redimidos, los soldados del pueblo. La revolución había sido pródiga con todos, con todos menos con quienes la incubaron. Faltaba un asilo para los viejos que lucharon en 1910. (*Hd*, 887).

Cabe señalar que la última afirmación de la cita refleja una verdadera preocupación de Francisco L. Urquizo por la situación de los veteranos de guerra, no sólo por ser él mismo un veterano de la Revolución Mexicana sino por su acercamiento con las problemáticas padecidas

¹⁷⁴ Francisco L. Urquizo. *Tropa vieja*, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 401.

por este sector post-revolucionario, hecho que lo condujo a ser uno de los fundadores del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), cuya principal función es la de rescatar la memoria histórica de este movimiento armado.¹⁷⁵

Como se observa, la relación dinámica entre el soldado joven y el soldado veterano se da en función de contrastar una visión idealista de los movimientos armados *versus* el desencanto posterior a éstos. Dicha relación dinámica se da en un constante contraflujo de reflexiones realizadas por los ancianos hacia los jóvenes, con la función de mostrarles el camino correcto a seguir para convertirse en la imagen del soldado ideal, es decir, aquel que tiene muy presente fuertes valores morales como la lealtad y la disciplina. Esta visión del ‘soldado ideal’ a la que Urquizo apela es descrita en su libro *A un joven militar* de la manera siguiente:

Ser militar es un honor [...] los soldados deben ser cada uno en sí una demostración de honor personal y, en conjunto, un honor imperecedero que honre a la Patria. [...] Honor y desinterés, vigor y vigilancia, he ahí las virtudes del soldado. [...] La disciplina circunscribe en sí todas las demás virtudes; [...] Es el respeto al ciudadano, a la propiedad; es en el soldado el aprecio de sí mismo: el aseo, los buenos modales, la aversión a los vicios; la puntualidad en el servicio; la exactitud en la obediencia; la austera dignidad en la subordinación.¹⁷⁶

Como se muestra en la cita, en la producción escrita de Urquizo se observa una tendencia por guiar al soldado joven y en la mayoría de los casos es el personaje del anciano

¹⁷⁵ En enero de 1953 Rafael García Granados y José María Luján, director y colaborador respectivamente del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), le propusieron al presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines, crear el Archivo de la Revolución Mexicana con la intención de conformar un acervo especializado. El Lic. Salvador Azuela fue encargado por la presidencia para estudiar e impulsar este proyecto. El Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM) fue creado el 29 de agosto de 1953 mediante decreto del presidente Adolfo Ruiz Cortines. De inmediato, Salvador Azuela incorporó al proyecto a destacados protagonistas de la Revolución para conformar el patronato: Pedro de Alba, Luis Cabrera, Antonio Díaz Soto y Gama, Diego Arenas Guzmán, Jesús Romero Flores y el general Francisco L. Urquizo. La elección del general Urquizo como vocal del INEHRM no fue fortuita. En 1951 fue nombrado comandante general de la Legión de Honor Mexicana, institución constituida por el presidente Miguel Alemán el 1 de febrero de 1949 con la finalidad de reconocer al defensor de la República, precursor y veterano de la Revolución, por los militares que en lo futuro participaran en la defensa de la soberanía nacional y los militares en activo que cumplieran como mínimo 30 años de servicio ininterrumpido. Fue en este momento donde Urquizo tuvo mayor contacto con los veteranos de las diferentes facciones revolucionarias.

¹⁷⁶ Francisco L. Urquizo. *A un joven militar*, Empresas Editoriales S.A, México, 1967, pp. 8-15.

veterano de guerra quien cumple esta función reiterada por el mismo Urquizo al inicio de este mismo texto: “Cuando se está ya al final de la carrera de la vida [...] se siente el deseo de dejar a los jóvenes la experiencia acumulada. En mi caso la de los años de mi larga vida militar”.¹⁷⁷

De modo inverso, tal parece que la respuesta de los jóvenes soldados a este contraflujo de reflexiones de los veteranos de guerra es la de mostrar dos facetas opuestas del soldado: la del ‘ideal’, como el de los jóvenes cadetes que acompañaron a Carranza en su huida a Tlaxcalantongo, Puebla; y la de los soldados representantes de la carencia de valores y totalmente alejados de la idea de soldado planteada por Urquizo, como son los casos de los personajes Oliva y Serret, soldados que estando bajo las órdenes de Urquizo despojaron de su dinero a un anciano mudo y paralítico (*Hd*, p. 874-875), y la violación de una joven pueblerina por parte de un soldado constitucionalista (*Mem*, 771).

Entre la relación dinámica del soldado joven y el veterano de guerra, mediando esta interacción se encuentra el personaje de las soldaderas. Ellas son caracterizadas mayormente al lado del soldado joven, en el caso de los veteranos de guerra sólo son apenas mencionadas en su papel de viudas, es por esta razón que en el esquema de esta situación dramática se ubican en mayor cercanía a ‘Soldados (jóvenes)’ (v. *supra*, p. 115).

La consideración del papel mediador de las soldaderas deja a la luz el principal conflicto de esta situación dramática: el de la constante lucha entre la versión idealista del soldado y la de la desilusión de la vida militar representada por los veteranos ancianos; hecho que evidencia la lucha interna de Francisco L. Urquizo por defender su postura de soldado leal al ejército, y los valores impresos en esta idea, en oposición a la realidad, en donde dichos

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 5.

valores son ignorados y en donde los verdaderos revolucionarios fueron opacados por la ambición de soldados que, con base en traiciones y corrupción, llegaron al poder: “La Revolución fue un fuego[...] fuego al fin, quemó también mucho que no debió quemar. [...] Cayeron muchos, se pervirtieron otros, claudicaron otros más. La Revolución no la hicieron los santos, sino los hombres de carne y hueso que, como tales, fueron pasionales y con muchos defectos.”¹⁷⁸

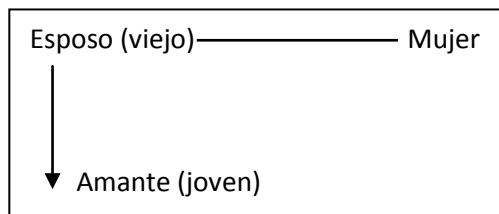
Ahora bien, la mediación realizada por las soldaderas se crea en función de equilibrar las personalidades desbordantes de los soldados, es decir, ellas alivian la angustia causada por la guerra; angustia entendida como la “reacción del individuo cada vez que se encuentra en una situación traumática, es decir, sometido a una afluencia de excitaciones, de orden externo o interno, que es incapaz de controlar”.¹⁷⁹ En este caso, las excitaciones de orden externo son causadas por las batallas a las que se enfrentan los soldados, a las cuales no pueden controlar, pues su devenir ya no depende directamente de ellos. En este entendido, las soldaderas son tipificadas por Francisco L. Urquiza como fieles acompañantes de los soldados, encargadas de cuidarlos: “Numerosos cadáveres de gente de tropa en las azoteas y en el patio. En otros cuartos, soldaderas que trataban de curar a algunos heridos” (*Mem*, 768); y como aguerridas combatientes que no se desenvuelven en función de los soldados: “Belem, la de Murgía, pistola en mano, montada en caballo nuevo cogido de botín, atravesaba las bocacalles por donde silbaban siniestramente las balas enemigas” (*Mem*, 799).

¹⁷⁸ Francisco L. Urquiza. *Origen del Ejército Constitucionalista*, SEDENA/INEHRM/SEP, México, 2013, p. 27.

¹⁷⁹ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 27.

3.3.2 Situación dramática del ‘Esposo viejo’

La segunda situación dramática es la del “Esposo viejo”. Tras la superposición de textos, llamó la atención el descubrir esta imagen obsesiva, pues en una primera lectura pasa desapercibida, al resultar opacada por la inminente tendencia de Francisco L. Urquiza por contextualizar a sus personajes dentro del ámbito militar. Esta imagen comenzó a evidenciarse a raíz de la identificación de soldados ancianos y veteranos de guerra, pues una vez focalizada la atención en éstos resultó visible la imagen también del anciano, pero en una faceta de esposo. Así, se identificó el desarrollo de este tipo de personajes dentro de un contexto matrimonial. Por tal motivo se determinó el esquema siguiente en función precisamente a esta relación marital:



Esquema 3. Situación dramática del ‘Esposo viejo’

La constante en la relación dinámica desarrollada entre estos personajes se centra en dos sentidos: en la relación entre una mujer mayor con un hombre joven y la correspondiente a la infidelidad femenina, que es la predominante. El primer caso se presenta de la siguiente manera:

A mí me toca hospedarme [...] en la casa de un matrimonio modesto. Él es un mocetón garrudo, algo rubio y con una indolencia manifiesta en todo su aspecto; bosteza mucho, estira los brazos, se rasca la cabeza y habla con el desgano propio de un convaleciente. Ella es una señora de mucho mayor edad que él; más bien delgada de cuerpo, de cada adusta; poco locuaz y sumamente diligente en sus quehaceres doméstico. (*Mem*, 805)

En esta representación se observa al personaje de la ‘mujer’ en una actitud de asociar dos formas de amor de manera inconsciente: el amor ‘maternal’ en función a la relación que entabla con un hombre mucho menor que ella, y un amor ‘erótico’ por la relación marital que tiene con él. Así, Urquiza personifica a un personaje femenino desempeñando el papel de madre y amante a la vez, imagen obsesiva que se reitera a lo largo de su obra.

El segundo caso es el de la infidelidad femenina. De ella existen dos ejemplos representativos. El primero se presenta cuando María Josefa (esposa de Pedro Lira, un soldado agrarista muerto en batalla) le es infiel a su esposo con Darío, el dueño de una pequeña tienda de su pueblo: “—Pobre Pedro [...] Más vale que no haiga sabido lo que le hizo aquí su mujer. —¡Cómo!, [...] de modo que María Josefa... —Diatiro, ¿no te digo? Apenas se fueron ustedes para la campaña empezó a hacerle caso a Darío el del tendajón y a poco ya estaban diatiro enredados. Aquí lo saben todos menos la mujer de Darío y Antonio, el hijo de Pedro Lira”. (*Hd*, 864).

El segundo ejemplo de infidelidad femenina se presenta cuando Rosa le es infiel a su esposo Joaquín (un guardafaro caracterizado como un hombre viejo) con Juan, su ayudante, que en contraparte a Joaquín es un hombre joven: “—¡Tengo miedo! —¿De qué? —De todo. Si vieras, no sé qué noto en mi marido de raro. Hay que ser precavidos [...] Joaquín había bajado de la torre antes de tiempo o ellos, imprudentemente, habíanse quedado dormidos; el marido engañado había buscado la única pistola de la casa y la disparaba contra ellos. Rosa estaba herida” (*Hd*, 855).

Como se observa en los ejemplos previos, el conflicto principal de la relación dinámica entre los personajes de la “Situación dramática del Esposo viejo” (v. *supra*, p. 121) es el de la infidelidad femenina. En relación al tema de la infidelidad, el Dr. Mario Campuzano en *La*

pareja humana; su psicología, sus conflictos, su tratamiento cita al psiquiatra británico Henry Víctor Dicks (1900-1977) y dice lo siguiente:

Dicks (1967) [...] propone una clasificación de “infidelidad benigna” e “infidelidad maligna”. En la primera el tercero ocupa el lugar de un *objeto transicional* “...que tiene el papel nada envidiable de ser usado por la díada para sus propios propósitos profundos, para a menudo desaparecer sin traza en su posterior historia”. La complicidad consciente o inconsciente del cónyuge es lo usual en estos casos [...] En cambio, en la forma maligna el tercero cumple una función de agresión, devaluación y rechazo encaminados al sometimiento descalificador o separación del cónyuge.¹⁸⁰

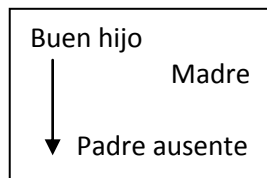
En la cita precedente se clasifica a la infidelidad en dos tipos: la *infidelidad benigna* y la *infidelidad maligna*. En los dos ejemplos de esta segunda situación dramática, centrada en el esposo viejo, se infiere una infidelidad de tipo maligna, pues los dos casos señalados terminan en tragedia: Antonio asesina al amante de su madre para vengar la honra de su padre, muerto en batalla; Joaquín asesina a su esposa para vengar su propia honra de esposo engañado. Es decir, en los dos acontecimientos el tercero en discordia (el amante) no es un personaje ‘transicional’, sino que es quien propicia la separación de los cónyuges al causar con sus acciones una agresión directa hacia el esposo engañado, propiciando a su vez la descalificación de éste.

3.3.3 Situación dramática del ‘Buen hijo’

La tercera situación dramática parte de la construcción del personaje del ‘Buen hijo’. En la producción escrita de Francisco L. Urquiza se encuentran varias alusiones a personificaciones de este tipo, en donde al superponer los textos se encuentran hijos tanto del ámbito civil como

¹⁸⁰ Mario Campuzano Montoya. *La pareja humana; su psicología, sus conflictos, su tratamiento*, Plaza y Valdés, México, 2002, p. 86.

del militar, de los cuales predomina la figura del hijo soldado. El esquema que resume esta situación dramática es el siguiente:



Esquema 4. Situación dramática del ‘Buen hijo’

Como se observa, la situación dramática parte de la imagen del ‘Buen hijo’; el conflicto representativo de la interacción dinámica de éste con sus padres se dirige hacia la imagen paterna, la cual siempre está ausente, es decir, la superposición de textos condujo a percibir que los personajes contruidos como padres de familia tienen poca interacción con sus hijos, principalmente a causa de su participación en la lucha armada; aún así son enaltecidos. Con esta afirmación lo que se quiere poner en evidencia es el hecho de que nunca se reprocha la ausencia del padre, al contrario, se le idealiza. Ejemplo de ello es el caso de Antonio, el hijo de Pedro Lira ya aludido en líneas precedentes (*v. supra*, 3.3.2 *Situación dramática del ‘Esposo viejo’*, p. 121), quien para vengar la honra mancillada de su padre muerto asesina al amante de su madre: “De entre el maizal surgió Antonio [...] el máuser de su padre colgaba suspendido del hombro. Al ver a Pantaleón con naturalidad le dijo: —Hice lo que mi tata hubiera hecho, don Pantaleón. Ora que venga lo que venga. (*Hd*, 866). La cualidad de ‘Buen hijo’ de Antonio surge de hacer justicia por su propia cuenta, la justicia que su padre fallecido ya no podría realizar. De esta forma su conflicto interno se centra en tomar el lugar de su padre dentro del entorno familiar.

Otro caso del ‘Buen hijo’ es el personaje del doctor Marcos P. Mata, desarrollado en el cuento “El doctor Mata”, ubicado en el texto *Cuentos y leyendas*. Él es presentado también como un hijo huérfano de padre, de quien no se da referencia alguna. Al no existir imagen paterna, las energías del conflicto interno de este personaje son enfocadas en la imagen de la madre, quien es el objeto de sus sacrificios: “doña Juanita, la mamá, también pudo disfrutar del desahogo de su hijo [...]. La madre quería entrañablemente a su hijo, y éste correspondía en tal forma que había preferido no casarse para permanecer siempre a su lado; la señora agradecía aquel sacrificio de su hijo con toda el alma.”¹⁸¹ De la misma forma como sucede en el caso del personaje de Antonio, el doctor Mata toma el rol de padre de familia, al encargarse del sustento de su madre y ser el cabeza de la familia que, simbólicamente, decidió construir con ella al preferir no casarse para seguir a su lado.

Como en los ejemplos aludidos, a lo largo de la producción escrita de Francisco L. Urquizo se identifica la reiteración a personajes masculinos carentes de la presencia de una figura paterna; en consecuencia, enfocan sus energías en enaltecer a sus madres y la relación que tienen con éstas. Por este hecho, se observa en el esquema de la “Situación dramática del ‘Buen hijo’” (v, *supra*, p. 113) la imagen de la madre ubicada más cerca de la imagen del ‘Buen hijo’ que de la imagen del ‘Padre’, lo cual constituirá el antecedente más inmediato de las figuras míticas características de la obra de Francisco L. Urquizo.

¹⁸¹ Francisco L. Urquizo. “El doctor Mata”, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 1015.

3.4 El mito personal

3.4.1 Figuras míticas

El término ‘figuras míticas’ es un concepto que se ha usado como sinónimo de ‘metáforas obsesivas’ y ‘situaciones dramáticas’ (v. *supra*, 2.1.1 *La Psicocrítica y su método*, p. 69); lo cierto es que si bien sí remite a la identificación de ‘metáforas obsesivas’ –esto al formar parte de ellas–, no es del todo equivalente. Las ‘figuras míticas’ son sólo una parte de las ‘metáforas obsesivas’; ésta es la principal diferencia entre los dos términos. En relación a las ‘situaciones dramáticas’, las ‘figuras míticas’ no pueden ser consideradas como su sinónimo, pues las ‘figuras míticas’ aluden a personajes y las ‘situaciones dramáticas’ a determinadas circunstancias resultantes de las relaciones entre ellos (v. *supra*, 3.3 *Situaciones dramáticas*, p. 114).

Anne Clancier aprecia el aspecto repetitivo de las figuras míticas en lo siguiente: “Mauron constata que estas figuras [míticas] tienen un carácter personal, varían según el escritor considerado, y dentro de la obra de un mismo autor las relaciones entre figuras se repiten obstinadamente”.¹⁸² Esta repetición ‘obstinada’ de la cual habla Clancier es lo que las convierte en parte de las metáforas obsesivas.

En cuanto a la procedencia de las figuras míticas, éstas se determinan a partir de la identificación tanto de situaciones dramáticas como de los personajes resultantes del proceso ‘estadístico’ realizado en las obras estudiadas, es decir, “Mauron ha descubierto que las asociaciones verbales estaban dobladas <<por una red de figuras>> que van a constituir las

¹⁸² Clancier. *Op. cit.*, p. 257.

figuras míticas”.¹⁸³ Charles Mauron presenta las figuras míticas de la siguiente manera: “L’étude de quelques œuvres lyriques nous rapidement conduits à dégager des figures mythiques, non pas immobiles, mais prises dans un jeu de forces, personnages d’une situation dramatique mouvante”.¹⁸⁴ El carácter móvil de las figuras míticas del cual habla Mauron se refiere al hecho de descubrirlas en relación a la interacción que tienen con otros personajes, es decir, las figuras míticas no son estáticas, pues las propias situaciones dramáticas no lo son, ya que representan relaciones ‘dinámicas’ entre los personajes que giran en torno al conflicto principal impreso en ellas. Con esto se quiere decir que las figuras míticas se transforman a lo largo de la producción escrita, pero no desaparecen, son rastreables.

En el caso de los textos estudiados, a raíz de la ‘estadística’ resultante de la comparación (superposición) de textos, se identificaron situaciones dramáticas de las que se deriva la visualización de dos figuras míticas características en la obra de Francisco L. Urquiza: la figura paterna y la figura materna. Para llegar a esta consideración se realizó el proceso que Charles Mauron describe en lo siguiente: “Des métaphores obsédantes, nous avons passé par l’idée de réseaux, puis de figures et nous aboutissons à celle de situation dramatique. Ce progrès ne fut pas le fait de notre interprétation : au contraire, tous nos résultats ont pour origine directe une superposition de textes.”¹⁸⁵

En la cita precedente se observa claramente la aplicación del método experimental considerado como génesis de la Psicocrítica (v. *supra*, 2.1 *Preámbulo a la Psicocrítica: Método experimental y Retratos compuestos*, p. 54), en donde se parte de la idea de la

¹⁸³ *Ibidem*, p. 249.

¹⁸⁴ “El estudio de algunas obras líricas rápidamente nos conduce a identificar las figuras míticas, no inmóviles, sino tomadas de un juego de fuerzas, personajes de una situación dramática en movimiento”. Charles Mauron. *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique, Op. cit.*, p. 194.

¹⁸⁵ “De las metáforas obsesivas, pasamos por la idea de redes, luego de figuras y llegamos a aquella de situación dramática. Este progreso no fue el hecho de nuestra interpretación: al contrario, todos nuestros resultados tienen por origen directo una superposición de textos” *Ibidem*, p. 195.

presencia de metáforas obsesivas en los textos, para posteriormente desarrollar el proceso de investigación necesario para comprobar su existencia. En el caso del presente estudio, se parte, sí de la idea de encontrar ‘metáforas obsesivas’ en la obra de Urquiza, pero para llegar a su identificación decidí iniciar en lo general para terminar en lo particular, es decir, primero realicé las redes asociativas, después determiné las ‘situaciones dramáticas’ derivadas de éstas, para terminar en el punto crucial del método: el de la identificación de las figuras míticas escondidas en la producción escrita de Francisco L. Urquiza, las cuales son el reflejo de su inconsciente impreso en su obra y los conflictos que éste muestra escudándose en el trasfondo de ella.

En este entendido, la primer figura mítica es la de la imagen paterna que el hijo construye, donde la característica principal es la ausencia del padre. Si bien en los textos estudiados existen diversos ejemplos sobre la construcción de la figura paterna como los aludidos en líneas previas (v. *supra*, 3.3.3 *Situación dramática del ‘Buen hijo’*, p. 123), lo relevante desde esta perspectiva psicocrítica radica en el hecho de su capacidad de develar procesos inconscientes, en este caso fundados en un mecanismo de defensa particular: *Proyección*. Propiamente este mecanismo se define como “la operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso <<objetos>>, que no reconoce o que rechaza en sí mismo.”¹⁸⁶ La constante alusión a la ausencia del padre, visto desde este punto de vista, tiene una estrecha relación con la vida de Francisco L. Urquiza, ya que en la vida real él mismo, siendo aún joven, perdió a su progenitor y alude a ello en *La Ciudadela quedó atrás* de la siguiente manera: “Tenía entonces

¹⁸⁶ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 306.

veinte años de edad. Mi padre había muerto dos años antes y yo, el mayor de la familia, quedé al frente de lo que dejaba: unos terrenos por San Pedro de las Colonias.”¹⁸⁷

La identificación de las relaciones dinámicas entre los personajes de hijos y padres da cuenta de cómo Urquiza proyecta constantemente en su obra el sentimiento de la ausencia de una figura paterna, y a la vez la responsabilidad de los hijos por adoptar este rol dentro de su núcleo familiar. Pero esta proyección no se queda sólo a este nivel; la carencia que representa la ausencia paterna conduce a la búsqueda de dicha figura en el otro. En Urquiza es evidente esto, pues de manera inconsciente localiza al padre ausente en los personajes de su tío Bernardo, quien para entretenerlo le cuenta cuentos y le da consejos tal como lo haría un padre con su hijo. También se observa esta apropiación del otro en las figuras representativas de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, a quienes Urquiza admira, respeta, enaltece y obedece en la misma forma como lo hacen los hijos con sus padres. Por ejemplo, sobre Venustiano Carranza dice lo siguiente:

Los que lo conocimos en la intimidad [...] tenemos el convencimiento de que fue el hombre fuerte y puro, justiciero y patriota, honrado y leal, valiente y reposado, enérgico y tenaz, sobrio y estoico, callado y firme, progresista y culto, paternal y respetable. [...] Había en su persona un tinte majestuoso de solemnidad. Parecía un patriarca: un patriarca temible, legislador, guerrero y socialista. (*PRev2*, 495).

En otro tenor, la segunda figura mítica presente en la obra de Urquiza es la materna. Esta figura es rastreable en toda su obra, y en su papel de mujer es objeto de diversas proyecciones (adoración por parte del hijo, desprecio por ser infiel, deseo por parte de sus amantes). En general es representada bajo formas pasivas cuya personificación más sobresaliente recae en la imagen de la prostituta:

¹⁸⁷ Francisco L. Urquiza. *La ciudadela quedó atrás*, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 589.

La “señora” Juana Gudiño era dueña del mejor “zumbido” de Sabinas. [...] “La Gudiño” se había dedicado a aquel negocio como pudo haberlo hecho con cualquier otro; de igual manera que eligió un prostíbulo pudo haberse instalado en negocios de carnicerías o abarrotes. Tenía ojo comercial y había acertado en su negocio. Aquella actividad suya era sólo el modo de lograr su bienestar personal, de cualquier modo que fuese, sin importarle los medio empleados. (*Mem*, 766-777)

Como se observa, al describir a la mujer prostituta no se le denigra. Lo mismo sucede con la muer infiel a quien si bien se le castiga, no se le juzga de manera radical (son los casos de la esposa del guardafaro y la esposa del soldado agrarista). En estas figuras femeninas lo que guía su conducta es el *Principio de Placer*, que “permite al sujeto escapar a las tensiones apelando a los ensueños, el sueño o a la creación imaginaria”,¹⁸⁸ procurando así el placer del individuo, evitando el displacer a partir de la premisa general de considerar que el motivo de todo acto es precisamente alcanzar la satisfacción del deseo y, en consecuencia, hasta cierto punto evitar el dolor al concentrarse en satisfacer necesidades vitales y deseos inconscientes.

Así, aunque el *Principio de Placer* es fundamental en las figuras femeninas presentes en los textos de Francisco L. Urquizo, es la *Fijación* a la madre lo que de manera inconsciente está marcando su obra. De las diversas alusiones a la figura materna sobresale un pasaje de *H.D.T.U.P.* titulado “Mamá”, en donde se alude a ella desde la visión del hijo a partir de sus primeros recuerdos hasta su edad adulta; de esto destaca lo siguiente:

“Madre, ¡Cuánto sufro! Madre, ¿por qué salí de tus brazos?, ¿por qué crecí?, ¿por qué te abandoné? [...] “Mamá, mamacita; si es que vives, ven a mi lado, ayúdame a morir, dame tu mano como cuando era niño. Tengo miedo.” O si no: “Mamá; tú que estás en el cielo, cógeme; dame tu mano, guíame allá en mis primeros pasos como me guiaste aquí. Voy a tu lado, no me abandones, mamá”. (*Hd*, 860-861)

En la cita se observa la angustia por la separación de la madre: “Cuando la angustia de separación se hace demasiado grande, la persona se inclina a fijarse en un modo antiguo de

¹⁸⁸ Le Galliot. *Op. cit.*, p. 21.

vida en vez de proceder a adquirir uno nuevo.”¹⁸⁹ Francisco L. Urquiza evidencia en su obra dicha angustia y, como ya se ha mencionado, presenta una fijación a una etapa infantil en donde disfrutaba de la seguridad proporcionada por su madre. La alusión a ella no es fortuita y en todos los casos se hace con la intención de apelar a su protección. Los personajes contruidos como hijos presentan dos constantes: el de recriminarse a sí mismos el haberse separado de su madre, y el de recurrir a ella en momentos de dificultad, como cuando están cercanos a la muerte.

3.4.2 El mito personal de Francisco L. Urquiza

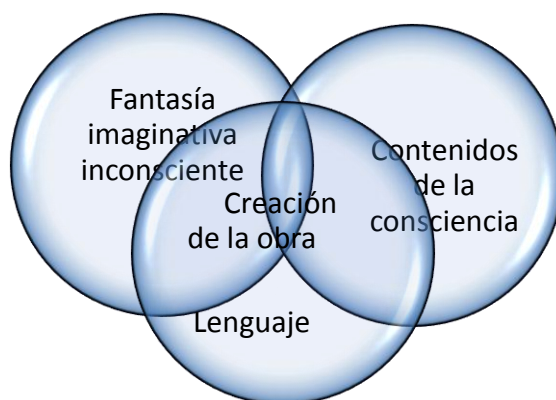
Llegar al mito personal es la finalidad, y última etapa, planteada por Charles Mauron para el método psicocrítico. Desde esta perspectiva teórica, para considerar completa la lectura de la producción literaria de determinado autor es necesario determinar su mito personal. En el caso de la obra de Francisco L. Urquiza, se observa la presencia de un conflicto de afectividad centrado en la imagen de la mujer (personificada como madre y amante a la vez); esto conduce a percibir el surgimiento de angustia y culpabilidad derivados de esta construcción. Pero no se debe pasar desapercibido que dichas construcciones, así como su mito personal, son productos de un proceso creativo, la Psicocrítica se centra en esta función creadora de la siguiente manera:

La psicocrítica [...] Desde el punto de vista estético, se inscribe en una visión de conjunto, que hace depender la creación de tres factores principales: fantasía imaginativa inconsciente, contenidos de la conciencia, lenguajes, que constituyen el conjunto de sus claves. La obra de arte aparece, en esta perspectiva, como un ente lingüístico, objeto de comunión entre el yo y el no-yo, que compensa la soledad personal.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Hall. *Op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁰ Charles Mauron. *Psicocrítica del género cómico*, *Op. cit.*, p 130.

De esta concepción estética de la obra de arte se infiere el siguiente esquema:



Esquema 5. Visión de conjunto del proceso de creación

De esta forma, se considera la obra literaria como un ente lingüístico en el cual convergen el ‘yo creador’ y el ‘yo social’ del autor. Lo que se ha venido discutiendo hasta el momento ha sido lo que constituye a los ‘contenidos de la consciencia’ y lo referente al ‘lenguaje’ de la manera siguiente: las redes de asociaciones inconscientes resultantes de la comparación (superposición) de textos apunta claramente a dos figuras predominantes, la paterna y la materna, de las cuales resalta la figura materna que surge del inconsciente del escritor. Dentro de la ‘creación de la obra’, este proceso conduce a la determinación de la ‘fantasía imaginativa inconsciente’ del escritor, como ya es observable en el esquema.

En el caso particular de Francisco L. Urquiza, la ‘fantasía imaginativa inconsciente’, derivada de la visión de conjunto de su proceso de creación, es la conocida por el Psicoanálisis como el Complejo de Edipo:

Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de Edipo rey: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. De hecho, estas dos figuras se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo.¹⁹¹

Como ya se ha discutido, en Urquiza se presentan los dos componentes del complejo edipiano: el conflicto con el padre y el amor prohibido desplazado hacia la exaltación de la figura materna (v. *supra*, 3.4.1 *Figuras míticas*, p. 126). Esto conduce a la visualización de su metáfora obsesiva, que se presenta como ‘dinámica’ en el sentido de moverse dentro de su obra en una doble dirección: en descenso, al considerar a la figura femenina como un objeto comercial en el caso de las prostitutas, y en retorno al seno materno cuando el hijo busca refugio y protección de la madre. Los dos movimientos mencionados, inconscientemente muestran a un hombre que parte de un reclamo de amparo maternal, el cual termina reflejado en la mujer que se le entrega en una relación pasional. De esta forma la fantasía imaginativa edipiana se descubre a partir de que la figura de la mujer se perfila como la metáfora obsesiva que surge del fondo inconsciente de Urquiza, reflejada por la “sublimación”¹⁹² de su proceso creativo.

Para comprobar si se está percibiendo de manera objetiva la presencia de un complejo de Edipo en la obra de Urquiza, en torno al cual comienza a construirse su mito personal, la Psicocrítica plantea indagar en la vida del autor para buscar la existencia de antecedentes reales que se asimilen a la percepción edipiana mencionada. De esta forma, la biografía de Urquiza es apreciada por la Psicocrítica como la fuente de datos fundamental para conocer la

¹⁹¹ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹² La Sublimación es, de acuerdo a Ana Freud, una forma de “desplazamiento de la dirección del objeto instintivo hacia el valor social más elevado” Ana Freud. *El yo y los mecanismos de defensa*, Paídos, México, 1999, p.61. Esto se puede entender como una canalización de impulsos y sentimientos, originalmente inaceptables, hacia actividades aceptables que en este sentido son tradicionalmente relacionadas con expresiones artísticas e investigaciones intelectuales, las cuales ayudan a liberar deseos inhibidos de tipo sexual.

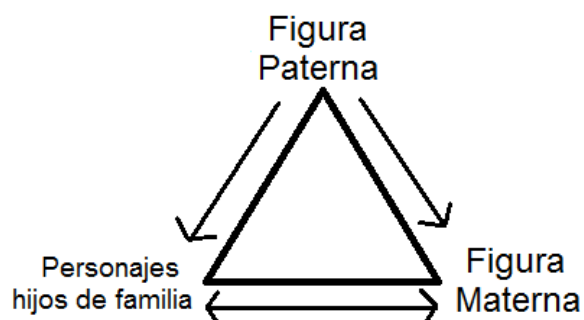
evolución psíquica del escritor en su obra literaria, ésta ya ha sido abordada de manera amplia al inicio de la investigación (v. *supra*, 1.1 *El yo social*, p. 1). Lo que interesa resaltar sobre esto es que, primero, su padre falleció cuando él tenía dieciocho años, lo cual justifica la constante alusión a la figura del padre ausente y la búsqueda de éste en otros personajes que son caracterizados con rasgos paternos. En segundo lugar, al enlistarse en las filas maderistas tuvo que separarse de su madre, a quien prácticamente abandonó, pues él era el mayor y en consecuencia el sustento de su familia, esto justifica la culpa con la que caracteriza a sus personajes quienes de igual forma se separan de sus madres. También se explica el rol de jefes de familia al cual apela esté presente en los personajes ‘hijos de familia’.

Tras esto, se debe destacar que la construcción del mito personal de Urquiza se da en torno a la forma en que el Complejo de Edipo es expresado literariamente. Ahora bien, sobre el Complejo de Edipo se debe hacer la siguiente observación:

El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano (...) La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal”,¹⁹³

En la cita precedente se hace evidente el carácter universal que se le otorga al Complejo de Edipo. Por tal motivo, la presencia de un conflicto edípico en el mito personal de Urquiza debe ser considerado como punto de partida para su determinación, y no como su mito en sí, pues éste no es exclusivo en él, es decir, puede ser identificado en gran número de escritores e individuos en general, lo que cambiaría sería únicamente la manera de manifestarse en cada uno de ellos. De esta forma, parto del siguiente esquema para explicar cómo el fenómeno edípico en su escritura introduce la determinación de su mito personal:

¹⁹³ Laplanche-Pontalis. *Op. cit.*, p. 62.

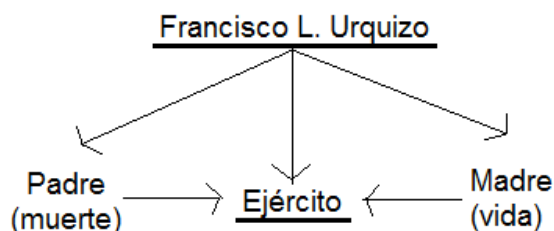


Esquema 6. El Complejo de Edipo en la obra de Francisco L. Urquizo

Aquí se debe hacer hincapié en el predominio de una relación familiar de naturaleza patriarcal, muy frecuente en la sociedad mexicana, en donde la organización familiar se construye en torno a la figura triangular mostrada en el esquema, en cuyos vértices se encuentran el padre, la madre y el hijo (s). Esta estructura predomina en la escritura de Urquizo cuando aparecen reiteradamente figuras paternas idealizadas al ser dotadas de características siempre positivas: superioridad, respeto, víctimas de las circunstancias, inocentes. (v. *supra*, 3.4.1 *Figuras míticas*, p. 126). Pero esto sólo es el resultado arrojado a partir de la ‘estadística’ resultante de la comparación de las redes asociativas (v. *supra*, 3.2.1 *Personaje masculino*, p. 106), es decir, en vías de encontrar el mito personal de Urquizo, una lectura más detenida de su obra arroja como resultado que dentro de esta estructura patriarcal se encuentra una estrecha relación entre los personajes ‘hijos de familia’ y los ‘personajes maternos’. Esto en un primer momento fundamenta la identificación del Complejo de Edipo, pero también es referente para pensar que, de manera inconsciente, lo que Urquizo en realidad desarrolla son familias uterinas, donde se presenta una relación intensa entre madre e hijo. Basta recordar el caso de Antonio, quien asesina al amante de su madre para vengar el honor de su padre agrarista muerto en batalla (*Hd*, 861), en un claro intento de sustituir a su padre en

la relación familiar. Dicha relación intensa entre madre e hijo es lo que “los sociólogos han denominado culturas uterinas, derivando dicha denominación de la circunstancia de estar integradas por una prevalente relación madre hijo”.¹⁹⁴ Es por este motivo que en el “Esquema 6” (v. *supra*, p. 135) utilizo flecha doble para señalar la estrecha relación entre los ‘Personajes hijos de familia’ y la ‘Figura materna’.

Ahora bien, a partir de las estructuras familiares identificadas en la producción escrita de Francisco L. Urquiza, infiero que su mito personal se origina a partir de la muerte de su padre. Este hecho marcó claramente su obra de la manera siguiente: “En el mundo en que vivimos, la Figura del padre, primitivamente exterior se va internalizando paulatinamente para ulteriormente cobrar realidad en la de la autoridad, las instituciones sociales, etcétera”.¹⁹⁵ De esta forma, Urquiza sustituyó la figura ausente de su padre por otras figuras similares de diferente naturaleza. Véase el siguiente esquema donde se ilustra este hecho:



Esquema 7. Construcción del ‘mito personal’ de Francisco L. Urquiza

En el esquema, parto de la idea de que por medio de la autobiografización Urquiza se convierte en el personaje central de sus textos (v. *supra*, 1.5 *El yo creador: ¿Cronista o novelista?*, p. 25); a pesar de desarrollar diversos temas y hablar de diferentes personajes, es en torno a él que gira la mayor parte de las narraciones. En su obra construye su mito y se

¹⁹⁴ Santiago Ramírez. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, PAX-México, México, 1966, p. 108.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 65.

reconstruye a sí mismo. Utiliza fragmentos de su vida y los une de tal forma que por medio de este procedimiento deja constancia de lo que debió haber sido y no fue, y a su vez construye la imagen con la que quiere ser recordado. Estamos ante un “hombre mexicano carente de un padre que le brinde estructura [en consecuencia] va a buscar en aspectos formales externos aquello que no ha incorporado en su interioridad”.¹⁹⁶ Es de esta forma que en el esquema ubico al ‘Ejercito’ supeditado directamente a él. Como se observa, las figuras del padre y la madre ocupan un lugar importante en las narraciones de Urquizo; el padre siempre está relacionado con la muerte; encontramos soldados muertos en batalla que dejan a su familia desprotegida, Pedro Lira en “Alma agrarista” (*Hd*, 861); veteranos de guerra que por defender a su familia son fusilados como el caso de un anciano cuyo nombre no se especifica en “Un hombre” (*Mem*, 789); y entre otros a Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, a quienes Urquizo caracteriza como figuras paternas.

Por otro lado, contrario a lo que pasa con los padres, en la obra de Urquizo, las madres están relacionadas con la vida. Aparecen en la infancia de los hombres cuando más vitalidad poseen: Mamá es la primera palabra que al hablar aprende el niño (...) “Madrecita mía (...) lo que yo sea andando el tiempo a ti te lo deberé. Tú, madre, me has dado la vida y me la sigues dando; soy sangre de tu sangre, y el primer alimento que me nutrió fue, asimismo, sangre tuya.” (*Hd*, 860). A su vez, la madre aparece también en momentos donde el hombre escapa a la muerte, como es el caso de los soldados que son gravemente heridos en batalla y al recuperar la salud vuelven a encontrarse con ella: con la madre a la cual abandonaron para unirse a la lucha armada.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 114.

Así, las figuras paternas y maternas que aparecen en la fantasía imaginativa edípica identificada en la obra de Urquizo (v. *supra*, *Esquema 6*, p. 135) vuelven a intervenir para construir su mito personal, pero en el sentido de demostrar cómo son asimiladas por él de manera inconsciente al desplazarlas a la imagen del ejército, es decir, él sigue siendo el hijo de familia sólo que en la construcción de su mito personal el ejército se convierte a la vez en su padre y su madre. Ésta es la forma en que sustituye con un ‘aspecto formal externo’ (el ejército visto como institución) lo que no asimiló completamente en su interioridad (la ausencia del padre y la madre abandonada).

Otro rasgo observable en la producción escrita de Urquizo es una compulsión a la repetición que considero se ha evidenciado hasta este momento, es decir, hay constantes reiteraciones a la figura del padre, de la madre, a soldados jóvenes, ancianos veteranos de guerra, hijos de familia, personajes históricos como Madero y Carranza, alusiones a lugares geográficos, y otros más que ya evidenció al determinar las ‘Redes asociativas’ de su obra (v. *supra*, *Tabla 7*, p. 97). Esta compulsión a la repetición es parte del estilo de su escritura, es decir, es un procedimiento literario que utiliza con la intención de singularizar su visión de la Revolución Mexicana sin cambiar la esencia del movimiento histórico. Nótese esto en lo siguiente:

El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos.¹⁹⁷

Esta ‘singularización’ identificada en Tolstoi por el teórico y formalista ruso Victor Shklovski (1893-1984) es precisamente lo que ocurre con las repeticiones que Urquizo utiliza

¹⁹⁷ Victor Shklovski en Tzvetan Todorov (comp.). “El arte como artificio”, en *Teoría de los literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1976, p. 61.

para describir sus experiencias de vida. La presencia de este procedimiento explica la razón de que las mismas obras fueran publicadas varias veces bajo nombres diferentes sin modificar su contenido (el caso de los textos dedicados a hablar sobre Carranza y Madero). También revela su cualidad escritural de narrar los mismos acontecimientos, pero con la particularidad de hacerlo como si fuera la primera vez que habla de ello, es decir, esta compulsión a la repetición por narrar los mismos acontecimientos y hablar sobre los mismos personajes no se percibe totalmente hasta que se conoce en su totalidad su producción escrita.

Como sucede también en el caso de Tolstoi, Urquiza ‘no llama a los objetos por su nombre sino por palabras tomadas de sus partes’: cuando habla de su exilio en Europa en el año de 1920 nombra a sus obras como ‘Europa central en 1922’, ‘Madrid de los años veinte’, ‘Aquellos años veinte’; al relatar sus experiencias al lado de Venustiano Carranza no siempre lo menciona en sus títulos, a pesar de ser la misma historia como en el caso de ‘México-Tlaxcalantongo’; al relatar lo que vivió en la Decena trágica recurre a títulos como ‘¡Viva Madero! y ‘La ciudadela quedó atrás’. Ejemplos como éstos refuerzan la singularización de su obra por medio del uso de las repeticiones.

De esta forma, lo mencionado en este apartado me proporciona las herramientas teóricas para determinar que el mito personal de Francisco L. Urquiza, presente en su obra y deducido de ella, es el de ‘Reparación’ en el sentido siguiente:

Mecanismo, descrito por Melanie Klein, en virtud del cual el sujeto intenta reparar los efectos de sus fantasmas destructores sobre su objeto de amor. Este mecanismo va ligado a la angustia y a la culpabilidad depresivas: la reparación fantasmática del objeto materno, externo e interno, permitiría superar la posición depresiva asegurando al yo una identificación estable con el objeto benéfico¹⁹⁸”

¹⁹⁸ Laplanche-Pontalis, *Op. cit.*, p. 365.

Ya hablé en líneas precedentes sobre la presencia de la angustia en la obra de Urquizo; respecto a la culpa, que es el otro componente ligado a este mecanismo de Reparación, puede ser entendida como la “infracción de una norma moral o un deber (...) sentimiento de aflicción que deriva de la creencia o de la conciencia de haber transgredido normas y que turba más o menos intensamente”.¹⁹⁹ En el mito personal de Urquizo se presenta la transgresión de las normas en los dos sentidos mencionados en la definición, es decir, al abandonar a su madre después del fallecimiento de su padre transgrede una norma moral pues “lo que caracteriza a la familia mexicana es el exceso de madre (...) Una de las cosas que más importan en la vida del mexicano es su relación con la madre”,²⁰⁰ véase lo siguiente:

y que yo recibiera el cariñoso saludo de mis hermanos y el corazón y la bendición de ella. Honda pena me invadió de pronto. Yo, el hijo mayor, el que sustituyó a mi padre, desde su fallecimiento, al frente de los intereses que nos legara, el que debía haber sido el jefe de la familia y el sostén de ella; el segundo padre de mis hermanos todavía muy pequeños, de nada les había servido por haber salido mala cabeza y haberme dado por irme a la bola siguiendo a Madero, y ahora que hubiera deseado volver al trabajo, a rehacer la vida y ser útil a mis gentes, no podía hacerlo porque las circunstancias me llevaban a seguir una carrera empezada como revolucionario y después como soldado. Mi camino, pues, estaba bien trazado.”²⁰¹

En la cita se aprecia el sentimiento de culpa padecido por Urquizo al no cumplir con la el rol social que como hijo mayor se esperaba desempeñara, se trata pues de la transgresión de una norma moral resultante de la formación cultural establecida por la sociedad tradicional mexicana en la cual se desarrolló.

Por otra parte, presenta una fuerte construcción del sentido del deber, al que intenta apegarse constantemente en el entendido de que el concepto de deber, desde una perspectiva psicoanalítica, se percibe como “lo que es obligatorio hacer o no. El individuo puede imponerse un deber o aceptar los deberes que le impone la sociedad. La obligación del deber

¹⁹⁹ Alberto L. Merani. *Diccionario de Psicología*, Grijalbo, México, 1979, p. 34.

²⁰⁰ Ramírez, *Op. cit.*, pp. 66-114.

²⁰¹ Francisco L. Urquizo. “La Ciudadela quedó atrás”, en *Obras escogidas*, FCE, México, 2005, p. 648.

puede ser de naturaleza diversa: deberes morales, sociales, religiosos, políticos, etc.”.²⁰² El ‘deber’ en la construcción del mito personal de Urquiza se da en las dos situaciones mencionadas en la definición, es decir, Urquiza en primera instancia acepta los deberes que le impone su contexto social, que en su caso es el estipulado por el ejército. Es en función de la normativa impuesta por esta institución que Urquiza se reconstruye en su obra:

Sin jactancia, porque es la verdad, puedo afirmar que éramos honrados, sinceros; sanos de cuerpo y de alma. Éramos buenos, ingenuos, desinteresados. Sin ambiciones; sin deseos para un futuro bienestar en provecho propio. Éramos disciplinados por íntima convicción; por saber que una colectividad armada necesitaba una disciplina que respondiera a una acción conjunta. Sin disciplina no hay subordinación y en consecuencia tampoco podría haber un ejército, aun cuando proviniera del propio pueblo en armas.²⁰³

Respecto al deber que se impone, éste se origina en la culpa que siente al no haber cumplido con su deber de militar cuando huyó durante el asesinato de Venustiano Carranza para no ser asesinado: “Vacilé un momento entre el cumplimiento de mi deber y el pánico que me invadía; aún pensé en el Presidente, a aquellas horas tal vez acribillado a balazos; (...) Recordé nuevamente los paredones de piedra que eran mi obsesión, pensé en los míos, en mí mismo, y resueltamente dije: —¡Vámonos, sí!” (*PREv3*, 564). Este acontecimiento es reiterativo en su obra, constantemente habla de Carranza y de los hechos ocurridos la noche de su muerte y de los cuales fue testigo. Esto me conduce a determinar que el deber autoimpuesto por Urquiza es precisamente el de resarcir los deberes que como militar e hijo de familia no cumplió y así restaurarlos en su escritura.

Por lo tanto, considero que la ‘fantasía imaginativa inconsciente edipiana’ junto con la identificación de una compulsión a la repetición que determina su estilo escritural, son las pautas para identificar la presencia de sentimientos de angustia y culpa en su obra, los cuales determinan al mecanismo de Reparación como el mito personal de Francisco L. Urquiza, es

²⁰² Merani, *Op. cit.*, p. 36.

²⁰³ Francisco L. Urquiza. *La Ciudadela quedó atrás*, *Op. cit.*, p. 586.

decir, dedica su producción escrita a reparar su pasado, la injusticia que padeció y presenció en otros, a las autoridades que considera son merecedoras de ser reivindicadas; repara el acto de abandono de su madre; y todo esto con una clara intención de convertir a los objetos de reparación en buenos y perfectos. De esta forma, se observa que “La psicocrítica será llevada, siguiendo el camino trazado por Melanie Klein, a postular que la creación literaria es la realización adulta de las ‘tentativas infantiles de reparación de un mundo fragmentado’ (...) La obra de arte se convierte así en un proyecto de integración psíquica entre un mito personal (inconsciente) y una visión (consciente) del mundo”.²⁰⁴

²⁰⁴ Le Galliot, *Op. cit.*, p. 171.

CONCLUSIONES

Como se ha observado a lo largo de la investigación, la lectura psicocrítica de los textos *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco), *Páginas de la Revolución I, II y III*, y *Memorias de campaña*, de Francisco L. Urquizo, se basó en tres aspectos que Charles Mauron considera fundamentales para la creación literaria: el entorno sociocultural o medio social tanto del autor como de la obra, la personalidad del artista o creador y el material lingüístico o lenguaje del que el autor dispone para la creación propiamente dicha. En torno a estos tres aspectos gira la propuesta teórica de Mauron para el estudio del proceso creativo del escritor y es a partir de ellos que la Psicocrítica se construye con la intención de lograr una mejor comprensión de la obra.

De esta manera, y a raíz de la aplicación de la metodología planteada en la Psicocrítica, al analizar las tres obras mencionadas se dejó al descubierto la génesis de la obra literaria de Urquizo a partir del texto mismo, pues teóricamente se siguió en sentido inverso el recorrido por el proceso de elaboración de su obra; es decir, se inició en el estudio de las temáticas, personajes y situaciones presentes en los textos para desglosarlos capa por capa hasta llegar a descubrir la personalidad inconsciente de Urquizo, la cual generó la elaboración de su obra: el análisis comenzó en lo ya creado para terminar en el origen de la creación, siendo este último fundamental para la Psicocrítica.

Ahora bien, cuando se habla de Francisco L. Urquizo, tanto desde el ámbito literario como desde el castrense, se enfoca la atención mayormente en los acontecimientos históricos narrados en su obra apelando a su carácter de testigo de los hechos, así como a la intención de objetividad en su escritura. Y si también se le da prioridad al estudio de su vida profesional, ésta es reconocida casi en su totalidad sólo dentro del ejército. Con esto, es evidente que

Urquiza es un personaje difícil de clasificar, ya que no alcanza un reconocimiento mayor al de ser considerado un autor de la Narrativa de la Revolución Mexicana a raíz de la difusión de su novela *Tropa vieja*, y al personalidad importante al haberse desempeñado como Secretario de la Defensa Nacional de 1945 a 1946 durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y como Presidente del Consejo de la Secretaría de la Defensa Nacional en 1960, entre los acontecimientos más sobresalientes. Desde estas dos perspectivas, lo que quiero resaltar es que en el ámbito de las letras se desconoce que tiene en su haber una amplia producción escrita (alrededor de treinta y ocho textos literarios y otros más escritos únicamente para el ejército) y que dentro de la milicia participó en acontecimientos importantes de la historia nacional que no sólo se limitan a la Revolución Mexicana, tal es el caso de la intervención de México en la Segunda Guerra Mundial cuando, ya con el grado de general y en representación del Presidente de la República, el 23 de febrero de 1945 abanderó en ceremonia solemne a la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana, la F.A.E.M. (Escuadrón 201) que salió de San Francisco, California, a bordo del buque "Fairisle" el martes 27 de marzo de 1945 con destino a Manila, Filipinas. Así, en esta investigación no sólo he resaltado la importancia de Francisco L. Urquiza en estos dos ámbitos, también me enfoqué a lograr una mayor comprensión de su obra a partir del descubrimiento de su personalidad inconsciente escondida tras sus textos, que ha sido precisamente la que ha generado su vasta producción literaria.

Aunque en esta investigación presté especial atención al estudio de tres de sus obras, es importante mencionar que para tener un panorama amplio, capaz de permitirme comprender la producción escrita de Francisco L. Urquiza, fue necesario revisar casi en su totalidad su obra publicada, y menciono que no ha sido en su totalidad, pues algunos de sus textos no son

fácilmente rastreables, a causa de lo disperso de su publicación, especialmente los artículos escritos para periódicos de circulación nacional en diferentes Estados del norte de la República Mexicana, pero lo que solventa este inconveniente es que Urquizo integró a varios de ellos como parte de diferentes textos que publicó posteriormente. Esto me llevó a descubrir dos hechos importantes que sólo se pueden visualizar al estudiar la totalidad de su obra: primero, que al tener varios textos sueltos —llámeseles cuentos, relatos cortos, anécdotas, charlas o leyendas—, Urquizo decidía integrarlos en un libro como una especie de antología que muchas veces no siguió una misma línea temática; como resultado de esto se tienen obras como *H.D.T.U.P.* (1935), *Cuentos y leyendas* (1945), *Charlas cuartelarias* (1955), entre otras. Este fenómeno me hizo ver la necesidad de estudiar este factor como parte de la investigación propuesta, a pesar de no ser la finalidad primera. Y lo consideré necesario, pues si mi intención primigenia ha sido comprender la producción escrita de Francisco L. Urquizo en un nivel más allá del que se queda sólo en los límites de la obra, no podía dejar de lado abordar una problemática como ésta. El resultado fue el encontrar un problema de clasificación genérica presente en su obra, el cual resolví sugiriendo la posibilidad de reclasificar varios de sus textos, pero lo más importante respecto a esto fue el determinar que lo realmente escrito por Urquizo a lo largo de su vida como escritor fue ‘Autobiografía’, pues los géneros literarios que aparecen en sus obras, más que funcionar de manera independiente, son ‘autobiografizados’, es decir, se subordinan a la Autobiografía al ser utilizados por ésta como recursos o procedimientos de creación escritural.

El segundo aspecto que descubrí al revisar la producción escrita de Urquizo se refiere a un hecho similar al anterior, pero más cercano a los tiempos de publicación. Aludo a casos como el de *Páginas de la Revolución*, integrada por tres partes publicadas de manera

individual y con varios años de separación, siendo la primera y segunda parte publicadas en el año de (1936), y la tercera parte en (1956); la versión completa de *Páginas de la Revolución*, con las tres partes ya integradas en un sólo volumen, fue publicada en el año de 1956 por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM). Caso similar sucede con los textos *Carranza* (1939) y *Don Venustiano Carranza, el hombre el político* (1970) que si bien no fueron publicados en partes, son prácticamente el mismo texto, sólo que dados a conocer en tiempos diferentes y con sus títulos modificados. Este aspecto me llevó a determinar que la producción escrita de Francisco L. Urquiza se puede delimitar y entender a partir de siete ejes temáticos recurrentes: 1. Francisco I. Madero; 2. La Decena Trágica y la batalla en la Ciudadela; 3. Venustiano Carranza; 4. El exilio de Francisco L. Urquiza en Europa; 5. Las generalidades de la vida militar de Urquiza; 6. Contenidos de índole fantástico y sobrenatural, y otros que Urquiza clasifica como ‘cuentos’, ‘novelas’ y ‘radionovela’; y 7. Manuales y textos de orden e instrucción, específicamente militares.

Respecto a la parte metodológica de la investigación, la concerniente a la teoría Psicocrítica, se presentó el problema alusivo a la terminología usada por Charles Mauron para remitir a los conceptos empleados por su método. Esto me llevó primero a comprender la aplicación que Mauron les daba y después a deslindarlos de otras líneas teóricas con las cuales podían ser confundidos, así como a aclarar la perspectiva desde la que Mauron hacía uso de ellos. Uno de los casos más sobresalientes fue el del término *mito*, usado para aludir al ‘mito personal’ del autor, el cual puede llevar a contextualizarlo dentro de la teoría conocida como Mitocrítica. Esta confusión no es arbitraria, pues la Mitocrítica siguió el modelo de la Psicocrítica para su construcción: el término *mitocrítica* fue forjado alrededor de 1970, siguiendo el modelo de la *psicocrítica* (1949) utilizado veinte años atrás por Charles Mauron.

Esto me condujo a determinar que Charles Mauron maneja sus conceptos desde el sentido más primigenio de los términos, es decir, cuando habla de ‘mito personal’ lo hace en el sentido de situar determinadas recurrencias presentes en la escritura de un autor en un tiempo relacionado con su pasado y cuya finalidad es identificar los motivos literarios que caracterizan a cada ‘situación dramática’ identificada en su obra. De la misma forma, llama situaciones dramáticas a experiencias de vida traumáticas y ‘metáforas obsesivas’ a reiteraciones, ya sea de acontecimientos, personajes o temas. Así, tras reflexionar al respecto y establecer la perspectiva desde la cual utilizaría estos conceptos, los apliqué al estudio de las tres obras de Urquiza elegidas como objeto de estudio. El resultado de este procedimiento fue que después del proceso de superponer (comparar) los tres textos, logré identificar en ellas redes asociativas que derivaron en la determinación de situaciones-clave relacionadas con aspectos reiterativos de cada obra.

Ahora bien, la primera etapa del método psicocrítico plantea un proceso de ‘superposición’ de textos, pero la similitud entre este concepto y el de ‘comparación’ resultó conflictiva. A causa de que la superposición es uno de los planteamientos más defendidos por Mauron en su teoría, mi intención no se encauzó a descartarlo, sino a complementarlo, al hacer la observación de que una superposición de textos, debido a la subjetividad trazada por sí misma en dicho procedimiento, implica un proceso hermenéutico de apreciación de la obra previo a la aplicación del método, es decir, se sitúa en una esfera de comprensión anterior al análisis, Mauron la reconocería como la parte empírica de la Psicocrítica. De esta manera, hablando de textos narrativos, y no líricos, para los que originalmente de destinó al método psicocrítico, es más pertinente el término ‘comparación’, desde el cual analicé las tres obras sujetas a estudio a lo largo de la investigación. A su vez considero necesaria una actualización

de la Psicocrítica, con acciones como la que he mencionado, con la intención de ampliar su aplicación metodológica, pues es un método de gran utilidad para los análisis literarios, ya que, como se ha visto, revela aspectos interesantes de la estructura narrativa por medio de pasos bien delimitados y muy cercanos a los utilizados en el campo científico, lo que le otorga una impresión de objetividad.

En este entendido, la primer red asociativa que descubrí se centró en personajes masculinos: el soldado, el anciano y Francisco L. Urquizo. Al estudiarla, me percaté de la presencia de una reiteración a la infidelidad femenina que si bien se desarrolla en diferentes personajes de soldados, es en el del hombre civil donde predomina. Otro tema común fue el de la vejez mal retribuida, es decir, los personajes ancianos son presentados en su juventud como héroes de guerra, pero en su senectud son relegados a ser simples recuerdos de batallas gloriosas (veteranos de guerra). El tema de la traición es también rastreable constantemente en la obra de Urquizo tanto en la implícita en la infidelidad femenina como la referente a la padecida por personajes históricos como Francisco I. Madero y Venustiano Carranza.

La segunda red asociativa que identifiqué está determinada a raíz de la reiteración a personajes femeninos, como la madre, la esposa y la soldadera. De entre ellas observé la inclinación de Urquizo por enaltecer constantemente a la figura materna como un símbolo de virtudes morales. La tercer red asociativa surgió de manera clara por las constantes referencias a personajes y acontecimientos históricos ya característicos en la obra de Urquizo, de entre ellos predominan las menciones a: Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Francisco Villa, siendo más recurrentes los dos primeros. En cuanto a acontecimientos históricos se refiere, éstos se limitan a tres años particulares: 1913, 1914 y 1920, y comprenden principalmente acontecimientos de La Decena Trágica (1913), la Convención Revolucionaria

de Aguascalientes (1914) y el Asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo, Puebla (1920).

La cuarta y última red asociativa que identifiqué fue la relacionada con la topografía, la vestimenta y lo extranjero. En cuanto a la topografía, observé la preferencia de Urquizo por contextualizar sus obras en el Estado de Coahuila, lo cual no sorprende pues es su Estado natal, y en la Ciudad de México, principalmente en los lugares de la zona centro como el Zócalo, Chapultepec y la Plaza de la Ciudadela. Sobre la vestimenta observé una predilección por la descripción de los uniformes militares y la carga emocional que Urquizo imprime a la descripción de su blusa de dril a la que considera como un amuleto de buena suerte. Lo extranjero, por su parte, refleja un predominio de alusiones derivadas de consideraciones estadounidenses y orientales.

La identificación de los elementos que construyen a las redes asociativas mencionadas me llevaron a determinar las situaciones dramáticas —entendidas como aquellas situaciones que muestran cómo un personaje afronta determinado conflicto—, de esta forma se hicieron evidentes tres situaciones dramáticas predominantes. La primera, situación dramática de ‘Soldados’, revela una evolución del personaje del soldado que parte de una juventud idealista y comprometida, y culmina con la desilusión y el olvido representado en los veteranos de guerra. La relación dinámica entre estos dos polos de la imagen del soldado es mediada por la figura de las soldaderas; ellas son caracterizadas mayormente al lado del soldado joven, en el caso de los veteranos de guerra sólo son apenas mencionadas en su papel de viudas. Estos factores presentan el principal conflicto de esta situación dramática: la constante lucha entre la versión idealista del soldado y la desilusión de la vida militar representada por los veteranos ancianos; hecho que me hizo descubrir la lucha interna de Francisco L. Urquizo por defender

su postura de soldado leal al ejército, en oposición a la realidad donde los verdaderos revolucionarios fueron opacados por la ambición de soldados que, con base en traiciones y corrupción, llegaron al poder. En cuanto al papel de las soldaderas, se observa nuevamente la posición de Urquiza por resaltar de manera positiva la función que desempeñaron en la lucha armada y las retrata como fieles acompañantes de los soldados.

La segunda situación dramática que identifiqué es la del ‘Esposo viejo’, cuyo conflicto principal gira en torno a la infidelidad femenina, es decir, el esposo viejo siempre es engañado por su esposa con un hombre mucho más joven que él. La tercer y última situación dramática revelada es la del ‘Buen hijo’, personaje caracterizado por tener un padre ausente, a quien no se le reprocha el abandono, ya sea por causa de la muerte o la lucha armada, y a quien se le enaltece; en consecuencia, estos personajes enfocan sus energías y atención en la figura materna y la relación que entablan con ella como una forma de compensar la pérdida del padre.

Tanto las redes asociativas como las situaciones dramáticas, descubiertas a partir de la comparación (superposición) de los tres textos estudiados, han sido el paso previo para identificar las figuras míticas características en la obra de Urquiza. Estas figuras míticas son dos: la figura paterna y la figura materna. Las dos figuras míticas, desde la perspectiva psicocrítica, revelan los procesos inconscientes de Urquiza, los cuales en el caso de la figura paterna están determinados por el mecanismo de defensa de *Proyección*, al identificar la figura de su padre ausente en los personajes de su tío Bernardo, quien para entretenerlo le cuenta cuentos y le da consejos tal como lo haría un padre con su hijo, y en las figuras representativas de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, a quienes Urquiza admira, respeta, enaltece y obedece en la misma forma como lo harían los hijos con sus padres.

En el caso de la figura mítica materna, el mecanismo de defensa que determina a Urquiza en relación a ella es el de una *Fijación* hacia la imagen de la madre. En la obra de Urquiza pude rastrear una fijación a una etapa infantil en donde disfrutaba de la seguridad proporcionada por su madre. En contraste, los personajes caracterizados en el papel de hijos presentan dos constantes: el de recriminarse a sí mismos el haberse separado de su madre, y el de recurrir a ella en momentos de dificultad como cuando están cercanos a la muerte.

En consonancia con lo mencionado hasta aquí, debo concluir que tanto el objetivo principal de la investigación como la hipótesis han tenido buen cauce. El objetivo principal de esta investigación planteó determinar el mito personal de Francisco L. Urquiza por medio del análisis de las metáforas obsesivas presentes en *Memorias de campaña*, *Páginas de la Revolución* y *H.D.T.U.P.* (Hay De Todo Un Poco). En este sentido la aplicación del método psicocrítico me permitió visualizar la metáfora obsesiva de Francisco L. Urquiza que, a través de una fantasía imaginativa edipiana, se descubre a partir de la figura de la mujer, imagen reflejada por la ‘sublimación’ de su proceso creativo. Esta metáfora obsesiva expresa la presencia de un conflicto de afectividad centrado en la figura femenina, personificada como madre y amante a la vez que en un sentido dinámico se mueve en una doble dirección dentro de su obra: en ‘descenso’, al considerar a la figura femenina como un objeto comercial en el caso de la personificación de prostitutas, y en ‘retorno’ al seno materno cuando el hijo busca refugio y protección de la madre. Inconscientemente los dos movimientos muestran a un hombre que parte de un reclamo de amparo maternal para finalizar en la mujer que se le entrega en una relación pasional.

El estudio de esta metáfora obsesiva me condujo a determinar que el denominado por el Psicoanálisis como *Complejo de Edipo* es el referente inmediato para identificar el mito

personal de Francisco L. Urquiza, al desarrollar constantemente en su obra dos de sus componentes básicos: el conflicto con el padre y el amor prohibido desplazado hacia la exaltación de la figura materna. Esta afirmación la fundamento con el último paso planteado por el método psicocrítico, que es la comprobación del mito personal por medio de su comparación con la biografía del escritor. En este entendido, al recurrir a la biografía de Urquiza, me percaté de dos aspectos cruciales; primero, su padre falleció cuando él tenía aproximadamente dieciocho, lo que justifica la constante alusión a la figura del padre ausente y la búsqueda de éste en otros personajes que son caracterizados con rasgos paternos. Y segundo, al enlistarse en las filas maderistas tuvo que separarse de su madre a quien prácticamente abandonó a su suerte, lo cual justifica la culpa con la que caracteriza a sus personajes quienes de la misma forma se separan de sus madres y asumen el rol de jefes de familia como lo hizo él en su momento.

De esta forma, a partir del rastreo del Complejo de Edipo —el cual funciona como la fantasía imaginativa inconsciente detrás de la obra—, llegué a la conclusión de que el mito personal de Francisco L. Urquiza es el de la *Reparación*. Por medio de la singularización de su estilo escritural basado en una compulsión a la repetición, de los sentimientos de culpa y angustia, así como de un sentido del deber aceptado y autoimpuesto, destina su producción escrita a reparar los objetos destruidos al recrearlos constantemente en sus narraciones. Como resultado de esta identificación considero que he comprobado la pertinencia de una investigación de esta naturaleza, pues como ya se ha observado a lo largo de este estudio, el hecho de comparar (superponer) los tres textos me permitió descubrir las relaciones inconscientes (redes asociativas) que determinaron el descubrimiento de la metáfora obsesiva con base a las cuales se construyó el mito personal de Francisco L. Urquiza, y de esta manera,

al vincularlo con su biografía, logré realizar una aproximación psicocrítica a su obra. De la misma forma, comprobé que es viable aplicar la Psicocrítica de Charles Mauron en la narrativa, y así no limitarla al estudio de textos líricos, como se ha hecho hasta ahora.

Cabe señalar también que si bien Urquiza se reconstruye a sí mismo en su obra, estamos frente a un escritor frustrado y a la vez autocensurado creativamente hablando. Su tendencia a mantenerse siempre del lado de la legalidad y respetar las normas lo frena creativamente, pues la ‘reparación del deber’ transgredido en su vida personal lo restringió a centrarse únicamente a funcionar como un defensor de la verdad; claro que dentro de lo que él considera válido para funcionar como argumento de verdad. De esta manera, al mantenerse fiel a la historicidad, se otorga la autoridad para reivindicarse a sí mismo y a los otros en su obra, pero pagando el costo de perder su libertad no solo creativa, también ideológica, ya que en sus narraciones se perciben silencios autoimpuestos de manera violenta. Por ejemplo, relata acontecimientos históricos de manera fiel desde su posición de testigo de los hechos, a partir de esto se percibe una fluidez en su narración que lo conduce a realizar fuertes críticas a la institución del ejército, al movimiento armado como tal, a los hombres en el poder, es decir, a todo lo que desde su posición de militar de carrera, apegado a las normas sociales y castrenses, está destinado a defender. Y cuando uno como lector espera poder percibir sus verdaderas posturas e ideales, abruptamente frena la narración para inmediatamente cambiar su postura de manera positiva, ya sea justificando el actuar de los personajes o resaltando la parte también positiva de los hechos como una forma de resarcir el posible error que estaba a punto de cometer. Así, nos encontramos frente a un escritor que no termina de perfilarse como tal y que escribe sólo para ser escuchado, lo cual no es negativo pues si no fuera por esto olvidaríamos

que el inconsciente es verbal en la medida en que comunica, y la única forma en que se sabe que existe es precisamente por medio de lo verbal.

Finalmente, sólo me queda señalar la pertinencia de estudiar la obra de Francisco L. Urquiza desde las diferentes perspectivas que ofrece la crítica literaria con la intención de revalorizarlo, tanto a él como personaje histórico como a su contribución en la construcción de la Narrativa de la Revolución Mexicana. De manera particular considero viables en su producción escrita estudios sobre la construcción de la mujer mexicana desde su visión en el papel de escritor masculino y sobre la presencia de los géneros literarios en su obra. Y como recomendación desde mi posición de lectora sugiero, a quien se interese por acercarse a la literatura de Urquiza, iniciar su lectura con obras como: *H.D.T.U.P.*, *Cuentos y leyendas*, *Mi tío Juan* o *La ciudadela quedó atrás*, pues no es un escritor fácil de leer a menos que se tenga un gusto particular por textos históricos, es decir, en determinado momento las constantes repeticiones, alusiones a fechas y personajes históricos, y largas descripciones, llegan a tornar difícil apreciar su escritura, aspecto que para un lector no especializado puede ocasionar el desinterés por su obra.

ANEXO 1. APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA. FRANCISCO L. URQUIZO (1891-1969)

Aportación bibliográfica
Francisco L. Urquizo (1891-1969)

La bibliografía de y sobre el general Francisco L. Urquizo que ofrecemos en este número es una contribución al centenario de su nacimiento. Forma parte del material recopilado, a lo largo de más de veinticinco años, en el Centro de Estudios Literarios, y servirá, en su momento, para la elaboración de su ficha en el tomo correspondiente de la nueva edición del *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, cuyo tomo I (A-CH) salió al público en 1989 y cuyos tomos II (D-F) y III (G) están en prensa.

El general Urquizo hizo tantas campañas como libros. Abandonó su vida de labrador para alistarse en el movimiento maderista. Ascendió de capitán a general de brigada. En sus obras describe lo que vivió y experimentó como soldado de la Revolución. *Tropa vieja* (1943), su mejor obra narrativa, le mereció al autor el título de "novelista del soldado".

Su bibliografía consta de tres partes: A) Libros de FLU, clasificados en: A.1. Ensayos y estudios, A.2. Narrativa y A.3. Teatro. B) Hemerografía, clasificada en: B.1. Ensayos y B.2. Narrativa. C) Referencias en orden alfabético de críticos.

AURORA M. OCAMPO

LAURA NAVARRETE MAYA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

568

SIGLAS

Anuario CM: Anuario del Cuento Mexicano. INBA. México.
BBH: Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México.
Báho: El Báho. Supl. dominical de Excelsior.
CdeBA: Cuadernos de Bellas Artes. Instituto de Bellas Artes. México.
ColMéx: El Colegio de México. México.
CuD: La Cultura al Día. Página cultural de Excelsior.
CuM: La Cultura en México. Supl. de la revista Siempre! México.
Dia: El Día. Diario. México.
Exc: Excelsior. Diario. México.
FCE: Fondo de Cultura Económica. México.
GaFCE: Gaceta del FCE. FCE. México.
GI: El Gallo Ilustrado. Supl. dominical de El Día.
HC: El Heraldo Cultural. Supl. dominical de El Heraldo de México.
HdeM: El Heraldo de México. México.
IdeExc: Jueves de Excelsior. México.
Legionario: El Legionario. Revista. México.
LiP: El Libro y el Pueblo. Revista. México.
Mañana: Mañana. Revista. México.
MC: México en la Cultura. Supl. dominical de Novedades.
MyD: Mujeres y Deportes. Revista. México.
Nac: El Nacional. Diario. México.
Nov: Novedades. Diario. México.
Prensa: La Prensa. Diario. México.
Pro: Proceso. Revista. México.
Pueblo: El Pueblo. Diario. México.
Ráfaga: Ráfaga. Diario. Pachuca, Hgo. (México).
Rev.Rev.: Revista de Revistas. México.

APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

RevMC: Revista Mexicana de Cultura. Supl. dominical de El Nacional.
RevS: Revista de la Semana. Supl. dominical de El Universal.
RR: The Romanic Review. Nueva York.
RUMex: Revista de la Universidad de México. UNAM. México.
SEP: Secretaría de Educación Pública. México.
SMC: El Sol de México en la Cultura. Supl. dominical de El Sol de México. Diario. México.
Todo: Todo. Revista. México.
UC: El Universal y la Cultura. Página cultural de El Universal.
UI: El Universal Ilustrado. Revista. México.
Uni: El Universal. Diario. México.
UniGráf: El Universal Gráfico. Diario. México.

A).- LIBROS DE FLU
A.1. ESTUDIOS Y ENSAYOS

La caballería constitucionalista, su organización e instrucción. Saltillo, Coah.: Gobierno del Estado, 1914.
Junta superior de guerra. [Proyecto para la formación del Estado Mayor del Ejército]. México: Sría. de Guerra, 1916.
Organización del ejército constitucionalista. Apuntes para la Ley orgánica. México: Sría. de Guerra y Marina, 1916.
Colonias militares. México: Sría. de Guerra y Marina, 1916.
FLU y J. Grajales, est. prel. M. González Ramírez, apéndice. Ocho mil kilómetros en campaña. Por Álvaro Obregón. París-México: Libr. Vda. de Bouret, 1917.— 2ª ed. México: FCE, 1959.
FLU y F. Orozco y Berra. Guía del

570

APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

FRANCISCO L. URQUIZO (1891-1969)

569

mando. México: Imp. Nacional, 1919.
FLU, F. Orozco y Berra y F. Lazcano. Almanaque militar. México: Sría. de Guerra y Marina, 1919.
Manual del oficial constitucionalista. México: Sría. de Guerra y Marina, 1920.
Europa central en 1922. [Crónicas de viajes]. Madrid: V. H. Sanz Calleja, 1923.
Don Venustiano Carranza: el hombre, el político, el caudillo. Pról. Celestino Herrera Frimont. Vidas Ejemplares. Pachuca, Hgo.: Instituto Científico y Literario del Estado, 1935.— Otra ed. México: Sría. de Comunicaciones y Obras Públicas, 1941.— 5ª ed. México: Muñoz Gálache, 1954.— Otra ed. México: Tall. Gráf. de la Nación, 1959.
Morelos, genio militar de la Independencia. México: Xóchitl, 1945.
Tres de diana. México: Pubs. Miranda, 1947.— 11ª ed. México, 1955.
Pról. Lorencillo el pirata. Por Francisco Mancisidor. México: s.e., 1949.
Un pedazo de historia de la Revolución. Vida del general Federico Montes. México: Costa-Amic, 1959.
Madrid de los años veinte. México: Costa-Amic, 1961.
Origen del ejército constitucionalista. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana 32. México: Tall. Gráf. de la Nación, 1964.
Símbolos y números. México: Costa-Amic, 1965.
A un joven militar mexicano. De los Mensajes. México: Empresas Editoriales, 1967.
Memorias de campaña. Letras Mexicanas. México: FCE, 1971.
Ensayo. Grafitos de la picardía mexicana. Por Armando Jiménez. México: Posada, 1975.

Venustiano Carranza. México: Comisión Nacional Editorial, 1976.

A.2. NARRATIVA.

Lo incognoscible. [Novela]. Madrid: V. H. Sanz Calleja, 1923.
De la vida militar mexicana. [Narraciones]. Pról. M. Medina Hermosillo e Isabel Fabela. México: Herrero Hnos., 1930.
México-Tlaxcalantongo. Mayo de 1920. México: Cívitra, 1932.— 2ª ed. 1943.— Otra ed. como El asesinato de Carranza. Populibros La Prensa 32. México: Editora de Periódicos, 1959.
Recuerdo que..., visiones aisladas de la Revolución. Pról. Carlos Filio. México: Botas, 1934.— 2ª ed. México: Pubs. Mundiales, 1937.— Otra ed. México: Numancia, 1943.— Otra ed., 1947.
Mi tío Juan. [Novela fantástica]. Pról. José L. del Castillo. México: Claret, 1934.
H.D.T.U.P. [Cuentos]. Pról. Sánchez Vera. México: Compañía Editora Mexicana, 1935.
Charlas de sobremesa. Pachuca, Hgo.: Gobierno del Estado, 1937.— Otra ed. como Ahora charlemos. México: Tall. Gráf. de la Nación, 1949.
Tropa vieja. [Novela]. México: SEP, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, 1943.— Otra ed. Club del Libro 24. Mérida, Yucatán: Yucatanense, 1950.— Otra ed. Populibros La Prensa. México: Editora de Periódicos, 1955.— La novela de la Revolución. Ed. A. Castro Leal. México: Aguilar, 1960. II: 335-452.— en Tres grandes novelas de la Revolución. Pról. E. Carballo. Trilogías Americanas. México: Novaro, 1975. 117-271.—

La novela de la Revolución Mexicana. Ed. Roberto Suárez. México: Promexa, 1985.— Frag. en Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX. Christopher Domínguez, ed. México: FCE, 1990. I: 315-338.— La Decena Trágica. [Último capítulo] Cuadernos Mexicanos 24. México: SEP/Conasupo, s.a.
Cuentos y leyendas. México: Cívitra, 1945.
El polvo del camino. Testamento literario. Autor, 1946.
El capitán Arnaud. [Narración histórica]. México: Ed. Del Río, 1954.
¡Viva Madero! Pról. Guillermo Tardiff. México: Marte, 1954.— 2ª ed. Pról. R. Herrera T. Populibros La Prensa. México: Editora de Periódicos, 1957.
Charlas cuarteleras. México: Muñoz, 1955.
Páginas de la Revolución. Bibl. del Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana. México: Tall. Gráf. de la Nación, 1956.— 2ª ed. Bibl. del Oficial Mexicano 14. México: Sría. de la Defensa/Univ. del Ejército y Fuerza Aérea, 1981.
Siete años con Carranza. 1959.
Brevarios humorísticos. México: Costa-Amic, 1963.
El desván. México: Costa-Amic, 1964.
La Ciudadela quedó atrás. Escenas vividas de la Decena Trágica. México: Costa-Amic, 1965.
Aquellos años veinte. Remembranzas de una amiga. México: Costa-Amic, 1965.
Fui soldado de levita de esos de caballería. Letras Mexicanas 84. México: FCE, 1967.— 2ª ed. Lecturas Mexicanas, 47. México: FCE/SEP-Cultura, 1984.
Cuentos. Cuentistas de la Revolución Mexicana. Ed. Xorge del Campo. México: Sría. de Gobernación,

APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

1985. I: 129-190.
Obras escogidas. Selec. Carolina Cordero, presentación Alejandro Katz. Letras Mexicanas. México: FCE, 1987.

A.3. TEATRO.

El primer crimen. [20 tragedias en tono menor]. México: Cívitra, 1933.
Al viento: teatro de radio que fue realidad. [Radioteatro]. México: Cívitra, 1944.— Otra ed. México: Marte, 1953.— Sinopsis. Teatro mexicano. México: IMSS, 1989. III: 435-440.
Fui soldado de levita. Adaptación Javier Ayón. El teatro trahumante. 1970. III: 211-226.— Sinopsis. Teatro mexicano. México: IMSS, 1989. II: 294.

B).- HEMEROGRAFÍA
B.1. ENSAYOS

"Asesino, no." [Rechazó la propuesta de matar a Villa]. Nac 14 feb. 1932.
"La muerte de don Venustiano Carranza." Rev.Rev. 29 mayo 1932.— Uni 25 ene. 1942.— [Como art. semanal]. Nov 7 mar.-18 abr. 1943.— Mañana 26 mayo 1951.— Legionario jun. 1951.
"Carranza fue un caudillo nacionalista." Crisol mayo 1932.
"Carranza." [Semblanza, artículo seriado]. Nac 3 feb. 1935-10 mar. 1935.— Mañana 3-24 mayo 1952.
"Mis memorias de la Revolución." [Colaboración semanal]. MyD: 27 abr.-10 ago. 1935.
"La herencia de Carranza." MyD 14 dic. 1935.
"Datos para la historia de la Revolu-

- ción Mexicana." [Villa en Santa Cruz de Rosales]. *MyD* 28 mar. 1936.
- "Datos para la historia de la Revolución Mexicana." [La muerte del teniente Artiza]. *MyD* 4 abr. 1936.
- "La España contemporánea y su lucha actual." *Nac* 31 ago. 1936.
- "Cómo vio la masonería la muerte del presidente Carranza." *MyD* 16 nov. 1936.
- "Hace veinte años." *Constituyente* [Pachuca, Hgo.] 5 feb. 1937.
- "Charlas de sobremesa." *Ráfaga* 19 jun. 1937.—*Ráfaga* 24 jun. 1937.
- "A Juan Ramírez de Arellano. In memoriam." *Renovación* [Pachuca, Hgo.] 5 jul. 1937.
- "Europa central en 1922. París." *Ráfaga* 14 ago. 1937.
- "Europa central en 1922. Bélgica." *Ráfaga* 21 ago. 1937.
- "Europa central en 1922. Alemania." *Ráfaga* 28 ago. 1937.
- "Europa central en 1922. Austria." *Ráfaga* 11 sep. 1937.
- "Entrevistas amenas. Con Paco Sánchez." *Ráfaga* 18 sep. 1937.
- "Un viaje aéreo." *Ráfaga* 20 sep. 1937.
- "Europa central en 1922. Italia." *Ráfaga* 25 sep. 1937.
- "Entrevistas amenas. Con Paco Elizarrarás." *Ráfaga* 2 oct. 1937.
- "Entrevistas amenas. Con Juan Herrera Moro, David Gutiérrez y Román Medina." *Ráfaga* 6 nov. 1937.
- "Lo que acabo de ver en Norteamérica." *Estampa* nov. 1940.
- "Instituto Armado." [El ejército]. *Mañana* 12 mayo 1951.
- "Francisco Villa y Nicolás Fernández." *Mañana* 29 dic. 1951.
- "Políticas de Mon Lucio." *Mañana*: I, 5 ene. 1952: 20-22; II, 12 ene. 1952: 64-66.
- "El tiempo pasa." *Mañana* 1º mar. 1952: 49.

- "El hombre es fuego, la mujer estopa." *Mañana* 8 mar. 1952: 36-37.—*HdeM* 14 mar. 1966: 4A.
- "Cuba, isla hermosa del ardiente sol." [Salvador Santoyo en Cuba]. *Mañana*: I, 14 jun. 1952: 38-39; II, 21 jun. 1952: 38-39.
- "En el apoyo del cuartel." [Los discursos de Jesús Urueta]. *Mañana* 24 ene. 1953.
- "Charlas de campamento." [Lucha contra Huerta]. *Mañana* 7 mar. 1953.
- "Al amor de la lumbre." [Lucha contra Huerta]. *Mañana* 28 mar. 1953.
- "Una visita al Palacio Negro." *Mañana*: I, 13 jun. 1953; II, 20 jun. 1953.
- "Mi cosecha." [Su inicio como escritor]. *Mañana* 1º ago. 1953.
- "El cuatezón Beristáin." [El cómico]. *Mañana* 29 ago. 1953.
- "Ha muerto un hombre." [Gonzalo de la Parra]. *Mañana* 3 oct. 1953.
- "Revolución a fondo." [Órdenes de higiene pública]. *Mañana* 17 oct. 1953.
- "De la vida militar." [Guardia presidencial]. *Mañana*: 24 oct-14 nov. 1953.
- "Hace quince años." [Su labor como funcionario del ejército, colaboración semanal]. *Mañana* 29 ene. 1955: 31 mar. 1956.
- "El director comenta." [Reproducen un frag. de *Un pedazo de*]. *Nac*: I, 29 sep. 1960; II, 30 sep. 1960; III, 1º oct. 1960.
- "Divagaciones sobre el papel." *HdeM* 17 ene. 1966: 4A+.
- "Divagaciones sobre la libertad." *HdeM* 24 ene. 1966: 4A.
- "La guerra y el miedo." *HdeM* 7 mar. 1966: 4A.
- "En un lugar de la Mancha." *HdeM* 28 mar. 1966: 4A.

"Cuando prohibieron las corridas de toros." *HdeM* 30 mayo 1966: 6A.

B.2. NARRATIVA

- "El indio Longoria." [José Ma. Longoria en el ejército]. *Pueblo* 4 ago. 1918.—*Uni* 13 ago. 1931.—*Mañana* 6 dic. 1952.
- "Candela." [Toma de Candela]. *Pueblo* 11 ago. 1918.
- "Reminiscencias históricas de la campaña de 1913." *Pueblo*: 16 ago. 1918; 17 ago. 1918.
- "Episodios de la Revolución. Don Gabriel." [Calzada, jefe de armas]. *Pueblo* 18 ago. 1918.—*Mañana* 2 ago. 1952: 38-39.—*RevMC* 12 dic. 1954: 3.
- "El cauche." *Gladiador* [México] jul. 1920.
- "El camino de la gloria." *Gladiador* [México] 3 sep. 1926.
- "Hijo." *Continental* [México] sep. 1930.—*RevMC* 27 mar. 1955: 3.
- "La Legión extranjera." [Formada en Veracruz en 1915]. *Nac* 11 ene. 1931.—*Mañana* 19 abr. 1952: 38-39.
- "Hacia el fin." [La huida de Carranza y sus hombres]. *Nac* 1º mar. 1931.
- "El retorno." [De Tlaxcalantongo]. *Nac*: 15 mar. 1931; 22 mar. 1931.
- "La sonrisa del cura Triana." [Sembianza]. *Nac* 5 abr. 1931.—*UI* 14 sep. 1933.
- "La última aventura." [La muerte del general Munguía]. *Nac*: I, 2 ene. 1932; II, 10 ene. 1932.—*Mañana*: I, 9 jun. 1951; II, 16 jun. 1951.—*RevMC*: I, 19 jun. 1955: 5; 24 jul. 1955: 8+.
- "En el poyo del cuartel." *Nac* 15 mayo 1932: 1. El Nac Dominical.
- "El misterio de un papel." *Nac* 28 ago. 1932.

- "El médico del batallón." [R. Suárez Gamboa]. *Uni* 2 oct. 1932.
- "El batallón." *Nac* 4 dic. 1932.—*MyD*: 8 feb. 1936; 15 feb. 1936.—*Uni* 14 sep. 1941.
- "De retirada." *Nac* 9 jul. 1933.—*Uni* 12 oct. 1941.—*Mañana*: I, 9 mayo 1953; II, 16 mayo 1953.
- "Recuerdo que..." [Visiones de la Revolución, colaboración semanal]. *UI* 14 sep. 1933-17 mayo 1934.—*Nov* 8 ago. 1943-4 jun. 1944.
- "Viva." [Anécdotas sobre Obregón, Dávila y B. Hill]. *UI* 12 oct. 1933.—*Mañana* 14 mar. 1953.
- "Maderito." [Rafael Saldaña Galván, apodado 'Maderito']. *México al Día* [México] 1º nov. 1933.—*Mañana* 7 abr. 1951.
- "Tlaxcalantongo." *MyD* 8 feb. 1936.
- "Cabezas sangrientas." [Ejecución de Aureliano Blanquet y E. Hernández]. *MyD* 13 feb. 1937.—*Uni* 18 ene. 1942.
- "Tropa vieja." [Frag.] *Sucesos para Todos* [México] 30 mar. 1937.
- "Balada del soldado." *Todo* 22 jul. 1937: 25-26.
- "Siete cuadros madrileños. En Madrid." *Ráfaga* 5 feb. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. Un vistazo a la Villa del Oso y del Madroño." *Ráfaga* 12 feb. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. La verbena que Dios envía." *Ráfaga* 19 feb. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. El coci." *Ráfaga* 26 feb. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. El entierro de la sardina." *Ráfaga* 5 mar. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. El café de la encomienda." *Ráfaga* 19 mar. 1938.
- "Siete cuadros madrileños. En la taberna del [...]" *Ráfaga* 27 mar. 1938.
- "La blusa." *Nov* 19 abr. 1940.

- "La columna rebelde." *Uni* 22 jun. 1941.—*Mañana* 12 feb. 1953.—*RevMC* 15 mayo 1955: 3.
- "Cuando no había más disciplina que el vibrante: el que sea hombre que me siga." *Uni* 27 jul. 1941.
- "Lesa." [Adolfo Lesa, revolucionario]. *Uni* 31 ago. 1941.—*Mañana*: I, 20 sep. 1952; 27 sep. 1952.
- "La muerte se llevó el secreto de la tragedia del doctor Suárez Gamboa." *Uni* 1º mar. 1942.
- "El tesoro de Cuauhtémoc." *Armas* [México] 20 ago. 1942.—*RevMC* 6 nov. 1955: 4.
- "Tropa vieja. Atención, fagina y marcha." [Narración semanal]. *Nov* 25 abr.-1º ago. 1943.
- "Visiones aisladas de la Revolución." *Nac*: I, 13 mar. 1944; II, 18 abr. 1944; III, 24 abr. 1944.
- "Aquella Decena Trágica." *Mañana*: I, 24 feb. 1951; II, 3 mar. 1951.
- "Mátame un hijo no más. La muerte del general Coteró." *Mañana* 17 mar. 1951.
- "La tragedia de la isla Clipperton." *Mañana*: I, 14 abr. 1951; II, 21 abr. 1951.
- "El gaucho malo." *Mañana* 28 abr. 1951.—*Mañana* 28 jun. 1952: 38-39.
- "Los constitucionalistas llegan a la capital." *Mañana* 18 ago. 1951.
- "El primer día de la Decena Trágica." *Mañana* 25 ago. 1951.
- "Así era Pancho Villa." *Legionario* ago. 1951.
- "Mi querido capitán." [Manuel M. Blázquez]. *Mañana* 29 sep. 1951.—*Tópicos* [México] mar. 1955.
- "El doctor Mata." [Médico revolucionario]. *Mañana* 6 oct. 1951.—*RevMC* 23 ene. 1955: 3+.
- "El sacrificio de Jesús Carranza." [Hermano de don Venustiano]. *Mañana* 24 nov. 1951.—*HdeM* 4 ene. 1966: 4A.

- "Cómo se enriqueció el árabe." *Mañana* 8 dic. 1951.
- "Mon Lucio." [Lucio Dávila, constitucionalista]. *Mañana* 15 dic. 1951.
- "Lo fusilaron los carrancistas." *Mañana*: I, 19 ene. 1952: 24-25; II, 26 ene. 1952: 36-37.
- "Tres puntadas." [Luis Dávila y Carranza]. *Mañana* 2 feb. 1952: 28-29.
- "El primo Glafiro." [G. Flores Treviño, en la expedición punitiva y en la campaña de Pablo Gómez]. *Mañana* 9 feb. 1952: 36-37.
- "Brochazos sangrientos." [La época preconstitucional]. *Mañana* 16 feb. 1952: 28-29.
- "El último día de la Decena Trágica." *Mañana* 23 feb. 1952: 32-34.
- "Recuerdos de un subteniente." *Mañana* 15 mar. 1952: 44-45.
- "Pancho Villa, Torreón y el Chino Banda." *Mañana* 22 mar. 1952: 32-33.
- "Época porfiriana. Soy soldado de levita." *Mañana* 29 mar. 1952: 38-39.
- "La sombra." *Mañana* 5 abr. 1952: 38-39.—*RevMC* 2 mayo 1955.—*Anuario CM* 1955 1956. 317-324.
- "Viernes Santo pueblerino." *Mañana* 12 abr. 1952: 43.
- "El tren fantasma." *Mañana* 26 abr. 1952: 36-37.—*RevMC* 13 mar. 1955: 3.
- "El fantasma de Casamata." *Mañana* 31 mayo 1952: 46-47.
- "El primer crimen." *Mañana* 1º jun. 1952: 36-37.—*RevMC* 26 dic. 1954: 4+.
- "El último gesto." [Ejecución de un diputado]. *Mañana* 5 jul. 1952: 40-41.—*RevMC* 13 feb. 1955: 8+.
- "A tiros en la selva veracruzana." *Mañana* 12 jul. 1952: 36-37.
- "Cosas de brujería." *Mañana* 19 jul. 1952: 30-31.

- "Una luz." *Mañana* 26 jul. 1952: 40-42.—*RevMC* 5 jun. 1955: 3.
- "La vieja guardia." [Los desfiles y la instrucción militar]. *Mañana* 9 ago. 1952: 38-39.—*RevMC* 17 abr. 1955: 8+.
- "El Che Ricardo." *Mañana* 16 ago. 1952: 40-42.
- "Madriñerías de antaño." *Mañana*: I, 23 ago. 1952: 38-39; II, 30 ago. 1952: 28-29.
- "El fin del cañonero 'Tampico'." [Y el suicidio de Rodríguez Malpica]. *Mañana*: I, 20 sep. 1952; II, 27 sep. 1952.
- "Cosas de aquel Veracruz." *Legionario* sep. 1952.
- "La toma de ciudad Juárez en mayo de 1911." *Mañana* 25 oct. 1952.
- "Noviembre de 1910." [La muerte de Aquiles Serdán]. *Mañana* 22 nov. 1952.
- "El teniente de la almohada." *Mañana* 13 dic. 1952.
- "Reviviendo el ayer." [Anécdotas y recuerdos de la Revolución, colaboración seriada]. *Nac* ene. 1953: dic. 1956.
- "¡Viva Madero!" [Y la Decena Trágica]. *Mañana* 21 feb. 1953.
- "Juan soldado." *Mañana* 28 feb. 1953.
- "Sobre la marcha." [Anécdotas sobre Villa y Alvarado]. *Mañana* 21 mar. 1953.
- "La tristeza del viejo." [Revolucionario]. *Mañana* 16 mayo 1953.
- "Los zapadores de Coahuila." [En su lucha contra Huerta]. *Mañana* 27 jun. 1953.
- "Aquellos tiempos de desgarrate." [En 1916]. *Mañana* 19 sep. 1953.
- "¡Viva Madero!" [Novela semanal]. *Mañana* 28 nov. 1953-9 oct. 1954.
- "Noviazgo." *Continente* [México] sep. 1954.
- "La isla de la pasión o la isla de Clipperton." [Colaboración semanal].

- Mañana* 23 oct. 1954- 8 ene. 1955.
- "Entró un ladrón." *RevMC* 6 mar. 1955: 3+.
- "Cuento macabro." *RevMC* 28 ago. 1955: 3.—*Búho* 6 sep. 1987: 3.
- "Pedrillo y Juanín." *RevMC* 4 dic. 1955: 4.
- "Los últimos días del general Munguía." [Colaboración seriada]. *Mañana* 19 abr.-26 jul. 1958.
- "El recorrido del presidente don Venustiano Carranza, de la capital a Tlaxcalantongo, en mayo de 1920." *Nac* 20 mayo 1959.
- "Una censura postal." *HdeM* 6 ene. 1966: 4A+.
- "Un fusilamiento espectacular." *HdeM* 10 ene. 1966: 4A+.
- "Un grande de España." *HdeM* 1º mar. 1966: 4A.
- "Un hermano de Esperanza Iris." *HdeM* 21 mar. 1966: 4A+.
- "Mamá." *HdeM* 9 mayo 1966: 6A.
- "Eran las cuatro y veinte de la madrugada. Don Venustiano Carranza." *HdeM*: I, 17 mayo 1966: 7A; II, 18 mayo 1966: 7A.
- "¿Suicidio de Carranza?" *HdeM* 19 mayo 1966: 7A.
- "Un sonoreno en Madrid." [Juan Hernández, revolucionario]. *HdeM* 23 mayo 1966: 6A.
- "¿Se acuerda mi general?" [Transcripción de un frag. de *Fui soldado*]. *Uni* 8 jul. 1967.
- "Tropa vieja." [Otro frag.] *MC* 13 abr. 1969: 3.
- "La Ciudadela." [Cap. final de *Tropa vieja*]. *CuM* 23 abr. 1969: vii-ix.

C). REFERENCIAS CRÍTICAS

- A. DE GUTIÉRREZ, JOSEFINA. "Libros sobre mi mesa." [Reseña. *Madrid*]. *JdeExc* 15 jun. 1967.
- ACEVEDO ESCOBEDO, ANTONIO. "Recuer-

- do que..." [Reseña]. *Rev. Rev.* 7 oct. 1934.
- AOULAR, JOSÉ ÁNGEL. "FLU recibió ayer la Medalla del senado." [Medalla B. Domínguez]. *Prensa* 11 oct. 1967.
- ALBA, PEDRO DE. "Los mártires de la isla de Clipperton." [Reseña. *Capitán*]. *Nov* 12 dic. 1954.
- . "Memorias del general Urquiza." [Reseña. *Páginas*]. *Nov* 4 sep. 1956.
- ALCOCER, EMILIO. "Una figura revolucionaria." [Semblanza]. *Diario del Sureste* [Mérida, Yuc.] 6 mayo 1946.
- ALESSIO ROBLES, MIGUEL. *Historia política de la Revolución Mexicana*. México: Botas, 1938.
- ALPARO, GABRIEL. "Notas bibliográficas." [Reseña. *Viva Madero!*] *Nov* 9 sep. 1954.
- . "Notas bibliográficas." [Reseña. *Capitán*]. *Nov* 25 ene. 1955.
- ARENAS GUZMÁN, DIEGO. "La Revolución palpante en las páginas del general Urquiza." [Reseña. *Páginas*]. *UniGráf* 1º ago. 1956.
- "Autores y libros." [Reseña. *Tropa vieja*]. *MC* 29 mayo 1955: 2.
- AZUELA, SALVADOR. "Páginas." [Reseña]. *Uni* 21 jul. 1956.
- . "Un mexicano en Madrid." *Uni* 27 ene. 1962.
- . "Un mexicano en París." *Gente de letras*. Nota liminar, Mario Colín. Toluca, Edo. de México: Patrimonio Cultural y Artístico del Edo., 1979. 166-171.
- BARRAGÁN, JUAN. "FLU." [Trayectoria revolucionaria]. *Uni* 26 sep. 1945.
- . "Fraternidad entre soldados." *Uni* 10 mayo 1946.
- BATS, HUBERTO. "Libros. La Decena Trágica vista por un subteniente." [Reseña. *Ciudadela*]. *HC* 19 dic. 1965: 15.

- BAZÁN D., CÉSAR DE. "Del vivir revolucionario. El combate de Paredón." [Su ascenso a coronel]. *Nac* 16 abr. 1967.
- BERMÚDEZ, MA. ELVIRA. "Algo más sobre historia." [Reseña. *Un pedazo de*]. *Nac* 3 oct. 1960.
- . "Cuentos mexicanos en 1964." [Reseña. *Desván*]. *Exc* 24 ene. 1965.
- . "Revolucionario y escritor FLU." *RevMC* 27 abr. 1969: 2.
- BIBLIOMEROGRAFÍA. *Obras escogidas*. Selec. C. Cordero, pról. A. Katz. Letras Mexicanas. México: FCE, 1987. 1101-1105.
- BÓRQUEZ, DIED. [Bojórquez, Juan de Dios]. "Un autor y cronista de la Revolución." [Reseña. *Fui soldado*]. *Uni* 14 jul. 1967.
- BRUSHWOOD, JOHN S. y J. ROJAS GARCIDUEÑAS. *Breve historia de la novela mexicana*. Studium 9. México: De Andrea, 1959. 102-103.
- CAMPO, XORGE DEL, ed. *Cuentistas y novelistas de la Revolución Mexicana*. México: Sria. de Gobernación, 1985. 1: 127; 6: 83-84.
- CANTÚ, ARTURO. "Mensaje a un joven militar mexicano." [Reseña]. *Día* 3 nov. 1967: 9.
- CANTÚ CARDENAS, F. "El suceso de Tlaxcalantongo." [Reseña. *México*]. *Exc* 13 sep. 1932.
- CARDONA PEÑA, ALFREDO. "El general Urquiza." *Nac* 7 ago. 1949.
- . *Semblanzas mexicanas*. Biblioteca Mínima de México 10. México: Libro-Mex, 1955. 131-134.
- CASILLAS GARCÍA, RODOLFO. "El Colegio Militar y Tlaxcalantongo." [Reseña. *México*]. *Exc* 5 oct. 1948.
- . "Aneédotas del Colegio Militar con Carranza en 1920." *Uni* 1º mar. 1954.— *Uni* 3 mayo 1954.
- . "Episodios de la Revolución: el ignominioso asesinato de don V. Ca-

- rranza." [Opina FLU]. *Uni* I, 28 ago. 1962; II; 4 sep. 1962; III, 11 sep. 1962.
- CASTELLANOS, ROSARIO. "¡Viva la guerra! El laureado general FLU." *Exc* 12 dic. 1967: 7A+.
- CASTILLO, FAUSTO. "Invitación a leer ¡Pragmatismo bélico!" [Reseña. *A un joven*]. *GI* 26 nov. 1967: 4.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, ed. *La novela de la Revolución mexicana*. México: Aguilar, 1960. II: 331-332.
- CEJA REYES, VÍCTOR. [José Angel Aguilar]. "Literatura revolucionaria en nuestra editora." [Populibros La Prensa edita de FLU: *Tropa vieja, ¡Viva Madero!* y *Asesinato*]. *Prensa* 19 nov. 1960.
- COCA P., JORGE. "Medalla B. Domínguez al general FLU." *Uni* 4 oct. 1967.
- "Convocatoria. Beca en homenaje a FLU para conmemorar el centenario de su nacimiento." [Bases]. *CuM* 10 jul. 1991: 72.
- CRAVIOTO, ADRIÁN. "Por el honor de un regimiento." [Aclaración a FLU]. *MyD* 21 sep. 1935.
- "Cuidense de los pobres y de los desesperados." [Reseña. *Fui soldado*]. *SMC* 15 sep. 1984: v.
- "El desván." [Reseña]. *CdeBA* 8 ago. 1964: 90.
- DÍAZ RUANOVA, [OSWALDO]. "Urquiza." [Semblanza]. *Mundo* [Tampico, Tamps.] 24 oct. 1967.
- Diccionario Porrúa, de historia, biografía y geografía de México*. Ed. A. M. Garibay. 4ª ed. México: Porrúa, 1976. O-Z: 2205.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*. México: FCE, 1990. I: 46-51+
- DRAKE, CISO. "Historiadores revolucionarios. La obra literaria del General FLU." [Entrevista]. *MC* 17

- nov. 1968: 2+.
- DUPLÁN, CARLOS. "Madero político." [Reseña. *¡Viva Madero!*]. *Exc* 12 oct. 1954: 6A.
- DURÁN ROSADO, ESTEBAN. "Libros, anécdotas y sucesos de la Revolución." [Reseña. *Breviarios*]. *Nac* 12 ene. 1964: 15.
- . "Un libro de recuerdos." [Reseña. *Desván*]. *Nac* 12 abr. 1964: 15.
- "Editorar obras escogidas del general FLU." *Exc* 2 oct. 1987: 17B+.
- Enciclopedia de México*. México: Enciclopedia de México, 1966. 12: 279-280.— 2ª ed. 1987. 14: 7925.
- "Fallece el general FLU." *MC* 13 abr. 1969: 3.
- FEDERICO LEONARDO. "A propósito de *El Desván* y FLU." *Legionario* 30 jun. 1964.
- FERRER DE MENDIOLA, GABRIEL. "A medio siglo: lección ejemplar." [Editorar *Origen*]. *Nac* 30 ago. 1964.
- FUENTE, FERNANDO DE LA. "El tren dorado y el tren de la tesorería." [Reseña. *México*]. *Uni* I, 20 oct. 1954; II, 27 oct. 1954.
- FUENTES, IGNACIO. "El general FLU, pionero del cine nacional." [Dentro del cine educativo]. *Uni* 25 oct. 1967.— *MC* 5 nov. 1967: 6.
- GARCÍA, RUBÉN. "Páginas." [Reseña]. *Porvenir* [Monterrey, N.L.] 10 ago. 1956.— *Todo* 4 abr. 1957.
- . "El combate de Candela." [En el que participó FLU]. *Nac* 10 jul. 1960.— *Dictamen* [Veracruz, Ver.] 14 jul. 1960.
- . "La Ciudadela quedó atrás." [Reseña]. *Nac* 6 feb. 1966: 3.— *Todo* 10 mar. 1966.— *Dictamen* [Veracruz, Ver.] 21 mar. 1966.— *Informador* [Guadalajara, Jal.] 22 mar. 1966.
- . "Fui soldado de levita de esos de caballería." [Reseña]. *Nac* 6 ago. 1967: 3+.— *Todo* 14 ago. 1967.—

- Dictamen* [Veracruz, Ver.] 14 ago. 1967.— *Imparcial* [Hermosillo, Son.] 18 ago. 1967.— *Legionario* sep.-oct. 1967.
- GARCÍA CANTÚ, GASTÓN. "*Tropa vieja*." *MC* 16 oct. 1955: 2.
- . "Páginas de FLU." [Reseña. *Páginas*]. *MC* 23 sep. 1956: 2.
- GONZÁLEZ, LUIS, GUADALUPE MONROY y SUSANA URIBE, eds. *Fuentes de la historia contemporánea de México*. 3 vols. Libros y Folletos. México: ColMEX, 1961-1962.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951. 292-293.
- GONZÁLEZ CASANOVA, HENRIQUE. "Libros, *Memorias de campaña*." *CuM* 6 oct. 1971: xii.
- GONZÁLEZ MONTEPE, FIDENCIO. "La obra de Urquiza una memoria de la Revolución Mexicana." [Reseña. *Obras escogidas*]. *Nac*. 6 oct. 1987: 6, 2ª Sec.
- GONZÁLEZ PEDRERO, ENRIQUE. "Sobre *El rey viejo*." [Compara esta obra con otras, entre ellas las de FLU]. *Nov*. 20 dic. 1959.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, MANUEL. "*Viva Madero!*" [Reseña]. *Nov*. 25 sep. 1954.
- GONZÁLEZ ROJO, ENRIQUE. "Espejo de libros." [Reseña. *La Ciudadela*]. *BBH* 1 feb. 1966.
- GONZÁLEZ TEJEDA, ARMANDO. "Urquiza y el fin de don Venustiano." [Entrevista]. *Prensa* 28 mayo 1951.
- "Gran asunto la Decena Trágica y gran autor, FLU." [Reseña. *La Ciudadela*]. *RevS* 9 ene. 1966: 3.
- "Grato libro de retratos del general Urquiza." [Reseña. *Desván*]. *RevS* 3 mayo 1964: 3.
- GRINGORE, PEDRO. [Gonzalo Báez Camargo]. "Libros de nuestros tiempos." [Reseña. *Un pedazo de*]. *Exc* 26 nov. 1960: 6A.

- . "Libros de nuestros tiempos. *Memorias del general Urquiza*." *Exc* 27 dic. 1965: 6A.
- . "Libros de nuestros tiempos. Primavera en invierno." [Aquellos años, su exilio en España]. *Exc* 5 mar. 1966: 6A.
- . "Libros de nuestros tiempos. Soldado de la Revolución." [Reseña. *Fui soldado*]. *Exc* 28 jul. 1967: 6A.
- GUILLEN, PEDRO. "Los soldados de levita." [Reseña. *Fui soldado*]. *Nov* 20 jul. 1967.
- H.G.B. "Relatos de M. L. Guzmán y FLU." [Reseña. *Viva Madero!*] *Día* 7 feb. 1966.
- "Hay otro libro del general, aunque de menor categoría." [Reseña. *Símbolos*]. *RevS* 9 ene. 1966: 3.
- HENESTROSA, ANDRÉS. "La nota cultural." [Reseña. *Un pedazo de*]. *Nac* 19 sep. 1960: 3.
- . "La nota cultural." [Reseña. *La Ciudadela*]. *Nac* 10 may. 1966: 3.
- . "La nota cultural." [Reseña. *Fui soldado*]. *Nac* 21 jun. 1966: 3.
- HERNÁNDEZ, JULIA. *Novelistas y cuentistas de la Revolución Mexicana*. México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960. 27-28.
- "Investigaciones relativas al asesinato de don Francisco I. Madero y el licenciado J. Ma. Pino Suárez." [Según *Viva Madero!*] *Foro de México* 1º dic. 1954.
- JIMÉNEZ, GUILLERMO. "FLU, escritor." *Todo* 17 oct. 1946.
- . "Un escritor de la Revolución." *Uni* 24 oct. 1946.
- JUÁREZ, GONZALO. "Murió el ameritado general y escritor FLU." *Nac* 7 abr. 1969: 1.
- JUNQUERA MARÍN, C. "FLU y *Tropa vieja* resumida." *Parnaso, Diccionario Sopena de Literatura*. [Resumen de 2500 obras maestras. Autores españoles e hispanoamerica-

- nos]. Mauro Armíño, ed. Barcelona: Ramón Sopena, 1972. I: 724-725.
- KATZ, ALEJANDRO. "FLU, decepción y utopía." *GaFCE* oct. 1985: 9-12.
- . *Prof. Obras escogidas*. Selec. C. Cordero. Letras Mexicanas. México: FCE, 1987. 7-11.
- LEAL, LUIS. *Breve historia del cuento mexicano*. Studium 2. México: De Andrea, 1956. 111.
- . *Bibliografía del cuento mexicano*. Studium 21. México: De Andrea, 1958. 147-148.
- LEIVA, RAÚL. "Escaparate." [Reseña. *Fui soldado*]. *MC* 30 jul. 1967: 6.
- "Libros." [Reseña. *Tropa vieja*]. *Todo* 1º jul. 1943.
- "Libros." [Reseña. *México*]. *Todo* 6 sep. 1945.— *Todo* 13 sep. 1951.
- LERÍN, MANUEL. "Cuentos y leyendas de FLU." [Reseña]. *Nac* 28 feb. 1948: 3.
- MAGANA CERDA, OCTAVIO. "Historia documental de la Revolución." [Opiniones opuestas a las de FLU]. *Uni* 15 feb. 1951.
- MAGANA ESQUIVEL, ANTONIO. "Urquiza. Reconstrucción de hechos." *RevS* 27 abr. 1969: 4.
- . "FLU, en su universo bélico." *GaFCE* jun. 1969: 17-19.— *La novela de la Revolución*. 2ª Ed. México: Porrúa, 1974. 131-137.
- MANCISIDOR, FRANCISCO. "*Viva Madero!*" [Reseña]. *Uni* 27 sep. 1954.
- MANCISIDOR ORTIZ, ANSELMO. "Remembranzas." *Dictamen* 29-31 ene. 1966: 1 feb. 1966.
- MARGAÍN, MARGA. "Brillantez y gracia hay en las narraciones de FLU." *Exc* 24 sep. 1985: 1B+.
- MARTINEZ, JOSÉ LUIS. "La literatura en 1949." *MC* 1 ene. 1950: 3+.
- . *Literatura mexicana siglo xx*. Clásicos y Modernos 3-4. México: Ant. Libr. Robredo, 1949-1950. I:

- 48; II: 121.
- . "La novela de la Revolución." *GI* 20 nov. 1966: 2.
- MARTÍNEZ, MOISÉS. "Vigorous voces revolucionarias: un mensaje de FLU a la juventud." [Reseña. *A un joven*]. *Prensa* 19 nov. 1967.
- MATUTE, ALVARO. *La carrera del caudillo*. Historia de la Revolución Mexicana 8. México: ColMEX, 1980. 103+.
- "Medalla Belisario Domínguez." *Política* [México] 15 sep. 1967.— *Exc* 4 oct. 1967.— *Mañana* 21 oct. 1967.
- MÉNDEZ, MANUEL. "La torre del vigía. Las voces del silencio." *Nac* 15 abr. 1969: 5.
- MENDIETA ALATORRE, ÁNGELES. "*Tropa vieja*." [Reseña]. *Nac* 3 oct. 1962.
- MENDOZA, MA. LUISA. "El general FLU y su último libro sobre el capitán Arnaud." *Zócalo* [México] 2 ene. 1955.
- "El mensaje de FLU." [Reseña. *A un joven*]. *RevS* 26 nov. 1967: 3.
- MOORE, ERNEST R. "A General Writer of the Mexican Revolution." *RR* XXVIII 1936: 305-307.
- . *Bibliografía de novelistas de la Revolución Mexicana*. México, 1941. 74-75+.
- MORENO, DANIEL. "Hombres y letras." [Reseña. *Fui soldado*]. *Nac* 11 jul. 1967.
- MORIENTE, JAVIER. "Sala de lectura." [Reseña. *Breviarios*]. *Exc* 22 dic. 1963: 4.
- . "Sala de lectura." [Reseña. *Aquellos años*]. *Exc* 3 abr. 1966.
- MORTON, F. RAND. *Novelistas de la Revolución Mexicana*. México: Cviltra, 1949. 194-199.
- MUÑOZ, LUIS. "Presentación del libro de FLU." [Obras escogidas]. *UC* 5 oct. 1987: 3.
- MUÑOZ COTA, JOSÉ. "Viaje en torno a

- mi biblioteca. *Fui soldado.* [Reseña]. *Impacto* 16 ago. 1967.
- . "El mirador de la Revolución. Honor a quien honor merece." [Semblanza]. *Nac* 11 oct. 1967.
- "La nota cultural." [Reseña. *¡Viva Madero!*] *Nac* 29 sep. 1954: 3.
- "Notas, reseñas, revistas." [Fui soldado]. *Siempre!* [México] 18 oct. 1967.
- "Novena ed. del Carranza de FLU." [Reseña. *Don Venustiano Carranza*]. *Nov* 21 mayo 1970: 19.
- NOVO, SALVADOR. "Ventana." [Reseña. *Tropa vieja y México*]. *Nov* 14 sep. 1946.
- . "Charlas cuarteleras." [Reseña]. *Nov* 11 nov. 1953.
- "Nuevas reminiscencias del general FLU." [Reseña. *Fui soldado*]. *RevS* 25 jun. 1967: 3.
- "Obras escogidas, nuevo libro de FLU." *Nov* 14 oct. 1987: 6C.
- OCAMPO, AURORA M. "FLU." *Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM, 1967. 390-392.
- OCHOA, GUILLERMO. "FLU pasa lista a los hombres de la Revolución." [Entrevista]. *Nov* 16 nov. 1966.
- . "FLU, el viejo soldado. Habla a Nov el ganador de la Medalla B. Domínguez." [Entrevista]. *Nov* 4 oct. 1967.
- ORTIZ VIDALES, SALVADOR. "La mejor biografía de Madero." [Reseña. *¡Viva Madero!*] *Nac* 5 nov. 1954.
- OTULLO ORESTES. [José Ma. Benítez López]. "La tragedia de Tlaxcalantongo. 'Nada más absurdo que la hipótesis del suicidio'." *Nov* 20 may. 1962.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Obregón en campaña." [Pról. a *Obregón*]. *Nov* 23 ago. 1959.
- . "El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador." *Pro* 17 jun. 1991: 50-51.
- . "La significación de *Tropa vieja*." *Pro* 24 jun. 1991: 50-51.
- . "Dos aclaraciones: el fuego y el infierno. Urquizo y Barbusse." *Pro* 8 jul. 1991: 50.
- PACHECO MORENO, MANUEL. "¡Viva Madero!" [Reseña]. *Uni* 14 nov. 1954.
- PALAVICINI, LAURA. "El libro del mes." [Reseña. *Fui soldado*]. *Impacto* [México] 19 jul. 1967.
- PIÑÓ SANDOVAL, JORGE. "¡Viva Madero!" [Reseña]. *UniGráf* 20 sep. 1954.
- PORTAL, MARTA. "FLU." *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977. 133-138.
- REBETZ, RENÉ. "Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea." [Reseña. *Mi tío Juan*]. *HC* 10 ene. 1967: 2-3.— *Espejo* 2 Trim. 1967: 29-33.
- . "Mi tío Juan, la primera novela mexicana de ciencia-ficción." *CuM* 23 abr. 1969: ix-x.
- "Recuerdo que." [Reseña]. *LiP* ago. 1934.
- RENDÓN, MA. TERESA. "Cartelera de libros." [Reseña. *Fui soldado*]. *Día* 28 sep. 1984: 10.
- REYES NEVARES, BEATRIZ. "FLU militar de 'aquellos tiempos' y escritor de los de ahora." [Entrevista]. *Mañana* 2 dic. 1962.
- REYES NEVARES, SALVADOR. "Los libros al día." [Reseña. *Un pedazo de*]. *Nov* 25 sep. 1960.
- . "Reseña. *Símbolos y números*." *CuM* 22 sep. 1965: xix.
- . "Aquellos años veinte." [Reseña]. *CuM* 9 feb. 1966: xvi.
- RÍOS, ARTURO. "Botón de muestra: Medalla B. Domínguez." *HdeM* 7 oct. 1967.
- ROBLES SASSO, DANIEL. "Para encender pueblos y estimular revoluciones."

- [FLU, Medalla B. Domínguez]. *Legionario* sep.-oct. 1967.
- RODRIGUEZ, LUIS ÁNGEL. "La pequeña historia." [Reseña. *¡Viva Madero!*] *Nov* 2 dic. 1954.
- ROMERO FLORES, JESÚS. "FLU: el novelista de la Revolución." *Nac* 25 mar. 1958: 3.
- . "FLU, soldado de la patria y distinguido literato." *Día* 13 oct. 1967.
- RUISECO, J. M. "Así... se escribe la historia." [Refuta *México*. de FLU]. *Prensa* 29 jul. 1934.
- S. H. U. [Salomé Henríquez Ureña]. "La tarea editorial." [Reseña. *Fui soldado*]. *CuM* 26 jul. 1967: xvi.
- SÁENZ, ARÓN. "El vencedor de León fue el general Obregón." [Comenta la opinión de FLU sobre el general]. *Uni* 15 ago. 1958.
- SALAZAR MALLÉN, RUBÉN. "Letras: un editor paradójico." [Reseña. *A un joven*]. *Mañana* 9 dic. 1967.
- "Sesión solemne del senado. Recibe FLU la Medalla B. Domínguez." *Nac* 11 oct. 1967: 1+.
- SOLANA, RAFAEL. "Recordar es vivir." *Mundo* [Tampico, Tamps.] 5 feb. 1960.
- STANLEY R., ROSS, et al., eds. *Fuentes de la historia contemporánea de México*. Vols. 1-2. Periódicos y Revistas. México: ColMéx, 1967; Vols. 3-5. México: UNAM, 1976-1978.
- "Su mesa de redacción." [Reseña. *Breviarios*]. *Exc* 22 dic. 1963.
- TEJEDA, HUMBERTO. "Escaparate de libros." [Reseña. *La Ciudadela*]. *Nov* 16 ene. 1965.
- . "Escaparate de libros." [Reseña. *Aquellos años*]. *Nov* 26 jun. 1966.
- TORRES, ELIAS L. "Cómo fue conspirador el general Urquizo." *Dictamen* [Veracruz, Ver.] 14 jun. 1942.
- "Un libro del general FLU." [Reseña. *Breviarios*]. *RevS* 8 dic. 1963: 3.
- "Un libro del general Urquizo que es una verdadera delicia." [Reseña. *Aquellos*]. *RevS* 6 feb. 1966: 3.
- "Urquizo recibirá la Medalla de Honor del Senado." [Belisario Domínguez]. *Nac* 4 oct. 1967: 1, 6.
- URQUIZO, JOAQUÍN D. "Rectificaciones al general F. Cosío Robelo." *Uni* 29 dic. 1930.
- VALADÉS, EDMUNDO Y LUIS LEAL. *La Revolución y las letras*. México: INBA, 1960.
- VALDÉS, CARLOS. "Reseña [*Tropa vieja*]. *RUMex* X.4. dic. 1955: 30.
- VEGA, FAUSTO. "La novela de la Revolución." *MC* 19 nov. 1950: 3.
- "Velada literaria para recordar al general FLU." [En el centenario de su natalicio]. *Exc* 8 jun. 1991: 1B+.
- VILLANUEVA PARRA, BERTHA. "La Revolución lo hizo escritor: L. M. Schneider. FLU entró lo fantástico con lo militar." *CuM* 6 oct. 1985: 2.
- WIMBERLEY, FRED M. *FLU y el reflejo de su carrera militar en la obra*. [tesis]. México: Universidad de las Américas, 1964.
- . Pról. *Fui soldado de levita*. Letras Mexicanas 84. México: FCE, 1967. 7-16.
- ZARD, GABRIEL. "Lecciones del más allá." [Reseña. *A un joven*]. *Siempre!* 13 dic. 1967.
- ZENDEJAS, FRANCISCO. "Multilibros." [Reseña. *Un pedazo de*]. *Exc* 18 sep. 1960.
- . "Multilibros." [Reseña. *Desván*]. *Exc* 7 ago. 1964.
- . "Multilibros." [Reseña. *Aquellos años*]. *Exc* 18 mayo 1966.
- . "Yet..." [Reseña. *Fui soldado*]. *Exc* 12 jul. 1967: 3B.

- . "Yet..." [Reseña. *A un joven*]. *Exc* 21 nov. 1967.
- . "Yet..." [Reseña. *Memorias*]. *Exc* 14 oct. 1971: 26A.
- ZORRILLA S. RAMÓN. "La Medalla a FLU. Lo que vio: la Revolución." *Exc* 5 oct. 1967.

Humberto Tejera, "Escaparate de libros" (*La Ciudadela quedó atrás*), *Novedades*, 16 ene, 1965; "Escaparate" (*Aquellos años veinte*), *Novedades*, 26 jun, 1966. || Elías L. Torres, "Cómo fue conspirador el general FLU" (Carlos Estrada Vaca le propuso sublevarse para probarlo), *El Dictamen*, Veracruz, Ver., 14 jun, 1942. || Gabriel Trujillo Muñoz, *Los confines*, pp. 88-90; "FLU: el general de la ciencia", en *Biografías del futuro*, pp. 75-79. || Joaquín D. Urquiza, "Rectificaciones al general Francisco Cosío Robelo" (sobre el viaje de Urquiza a Cuernavaca), *El Universal*, 29 dic, 1930. || Edmundo Valadés y Luis Leal, *La Revolución y las letras*, INBA, 1960. || Carlos Valdés, "Tropa vieja", *Rev. UNAM*, 4, dic, 1955, p. 30. || Fausto Vega, "La novela de la Revolución", *MC*, 97, 19 nov, 1950, p. 3. || Bertha Villanueva Parra, "La Revolución lo hizo escritor: Luis Mario Schneider. FLU entroncó lo literario con lo militar" (*Obras escogidas*), "La CD", 6 oct, 1987, p. 2. || Fred. M. Wimberley, *Francisco I. Urquiza y el reflejo de su carrera militar en la obra*, tesis presentada en la Escuela de Graduados de la Universidad de las Américas, 1964; "FLU y el reflejo de su carrera militar en la obra", en *Fui soldado de...*, ed. cit., pp. 7-16. || Gabriel Zaid, "Lecciones del más allá" (*A un joven militar mexicano*), *Siempre*, 13 dic, 1967. || Francisco Zendejas, "Multilibros" (*Un pedazo de historia...*), *Excelsior*, 18 sep, 1960; "Multilibros" (*El desván*), *Excelsior*, 7 ago, 1964; "Multilibros" (*Aquellos años veinte*), *Excelsior*, 18 may, 1966; "Yet..." (*Fui soldado de...*), *Excelsior*, 12 jul, 1967, p. 3B; "Yet..." (*A un joven militar mexicano*), *Excelsior*, 21 nov, 1967; "Yet..." (*Memorias de campaña*), *Excelsior*, 14 oct, 1971, p. 26A. || Ramón Zorrilla S., "La Medalla Urquiza. Lo que vio: la Revolución", *Excelsior*, 5 oct, 1967.

AMO/J.NM

URROZ, ELOY (1967). Nació en Nueva York, el 12 de marzo. Es licenciado en lengua y literatura por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro y doctor en la misma especialidad por la Universidad de California en Los Angeles. Ha sido profesor de distintas especialidades de literatura hispanoamericana en la UCLA, el Beverly Hills Lingual Institute, Universidad Iberoamericana, la UNAM, el Mesa State College, en Colorado, y el James Madison University, en Virginia, y ha desempeñado varios puestos en el medio editorial, tales como editor en la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública (1987-1988) y de la *Revista Universidad de México* (1991-1993), editor en jefe de la revista *Saché* (1993-1994), en la Editorial Planeta (1994-1995) y en la Coordinación de Publicaciones y Fomento a la Cultura de la Secretaría de Gobernación (1995-1996). Fue reseñista del suplemento "Sábado" del periódico *Unomásuno* (de 1989 a 1995) y ha participado como colaborador en los suplementos "El Búho", "El Ángel", "Crónica Dominical", "La Cultura en México", así como en las revistas *Nexos*, *Das Filas*, *Contexto*, *Universidad de México*, *Descripción*, *Periódico de Poesía* y *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Obtuvo las becas para jóvenes creadores del Instituto Nacional de Bellas Artes (1988-1989) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994), así como la de Proyectos Biculturales del FONCA (1995-1996). En 2000 se hizo merecedor al Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí por el libro de cuentos escrito al alimón, junto con Jorge Volpi, Ignacio

Padilla y Alejandro Estivill, "Variaciones sobre un tema de Faulkner".

La narrativa de Héctor Eloy Urroz Kanán se integra junto con las de Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Vicente Herrasti y Jorge Volpi dentro de la autodenominada generación del "crack", la cual hizo su aparición con un manifiesto leído en el Centro Cultural San Ángel en agosto de 1996 y tras la publicación de *Tres bosquejos del mal* (1994), volumen en el que Urroz publicaría "Las plegarias del cuerpo" (mismo que se reproduce posteriormente en *Las Remoras* como una suerte de elemento metanovelístico). Dentro de este relato, la alteridad (que es también un juego de tiempos y espacios intercalados, tanto geográficos como narrativos) es utilizada como recurso de fondo para que los personajes vislumbren su propia identidad, y donde el amor es una confluencia de deseos yuxtapuestos tanto por la amada como por la madre, la tía y la prostituta, todas ellas figuras que son presentadas de manera arquetípica. El libro de poemas *Yo soy ella* presenta asimismo dos líneas principales: una metaliteraria, a modo de homenaje parafrastrístico a autores como Villaurrutia, Cernuda, Cavañis, Pessoa, Gil de Biedma, entre otros; y una segunda línea, la cual desarrolla atmósferas donde las remembranzas y las experiencias amorosas aparecen de modo predominante dentro de una amplitud de registros que van desde el soneto hasta formas poéticas en las que Urroz emplea expresiones onomatopéyicas, anglicismos, retruécacos, calambures, etcétera. Por lo que respecta a su ensayo *Las formas de la inteligencia amorosa: D.H. Lawrence y James Joyce*, realiza una lectura comparativa a partir de dos narraciones autobiográficas de James Joyce y D.H. Lawrence (*A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Sons and Lovers*). En este libro, Urroz propone para la primera obra la concepción de una "inteligencia uterina o gineceica" (a la vez que artística y pasiva) y para la segunda una "inteligencia fállica" (además de vital y activa o cinegética) a partir de las cuales se puede analizar la "forma" inherente a las respectivas novelas.

OBRAS: **ENSAYO:** *El hombre del tucán*, Planeta, 1994. | *Las redes de la ficción: forma y autobiografismo en la obra de Mario Vargas Llosa*, Tesis de licenciatura, FFL, UNAM, 1994; frag. regrab. e incluido en *Siete ensayos capitales*, Taurus/UNAM, 2004. | *Las formas de la inteligencia amorosa: D.H. Lawrence y James Joyce*, nota en la 4a. de foros, Puebla, Pue., Sria. de Cultura del Gob. del Edo., 1999 (Los Nuestros, Serie Cuadrivio), 2a. ed., Introd. de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou, Barcelona: Muntaner Editores, 2001. | *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, Tesis de doctorado, Universidad de California, Los Angeles, E.U.A., 1999; ed. con introd. de John Skirius, Editorial Aldus, 2000. | *El águila, la serpiente y el tucán. Cómo se logró el triunfo de la Alianza por el Cambio*, Colibri, 2000 (Blanco y Negro). | "El crack en el vertice de la novela mexicana", en *Crack. Instrucciones de uso*, Mondadori, 2004 (Literatura Mondadori), pp. 149-162. | *Siete ensayos capitales*, Taurus/UNAM, 2004. | **NOVELA:** *Las levas que el amor elige*, Corunda, 1993 (Osa Mayor). | "Las plegarias del cuerpo", en *Tres bosquejos del mal*, en colab. con Jorge Volpi e Ignacio Padilla, nota en la 4a. de foros, Editorial Siglo XXI, 1994 (La Creación Literaria), 2a. ed., Barcelona: Munchnik Editores, 2000. | *Les prières du corps*, trad. de Marianne Millon, France, Fayard, Le Mille et uae Nuits, 2001; *Drei Stützen des Bösen*, trad. de Matthias

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Héctor y Lorenzo Meyer (1993). *A la sombra de la Revolución mexicana*, Cal y Arena, México.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, FCE, Argentina.
- Arfuch, Leonor (comp.) (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo Libros Argentina.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.
- Barroso Villar, Elena (1996). "Introducción", en Elena Barroso Villar (coord.), *Narrativa de la Revolución Mexicana. La Revolución en las artes y en la prensa*, Fundación El Monte, Sevilla, pp. 7-15.
- Beristáin, Helena (1967). *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, Talleres Manuel Casas, México.
- Beristáin, Helena (2010). *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México.
- Bernard, Claude (1957). *An Introduction to the Study of Experimental Medicine*, Dover Publication, New York, U.S.A.
- Bischof, Ledford S. (1985). *Interpretación de las teorías de la personalidad*, Trillas, México.
- Campuzano, Montoya Mario (2002). *La pareja humana: su psicología, sus conflictos, su tratamiento*, Plaza y Valdés, México.
- Cárcamo, Celes E. (1999). "Prefacio", en Ana Freud, *El yo y los mecanismos de defensa*, Paidós, México, pp. 9-10.
- Castañón, Adolfo (2010). "Francisco L. Urquiza. El narrador ante la muerte", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 82, México, diciembre, pp.70-73.
- Cázares, Hernández Laura *et al.* (2013). *Técnicas Actuales de Investigación Documental*, Trillas, México.
- Certeau, Michel de (1996). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.
- Clancier, Anne (1979). *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Cátedra, Madrid.

- Del Prado, Biezma Javier (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España.
- Dessau, Adalbert (1986). *La novela de la Revolución Mexicana*, FCE, México.
- Díaz Arciniega, Víctor (1999). “La construcción de un nicho histórico. Memorias y autobiografías”, en *Signos Históricos*, año I, núm. 001, México, junio, pp. 193-202.
- DiCaprio, Nicholas S. (1994). *Teorías de la personalidad*, Interamericana, México.
- Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días* (2007). “Urquizo, Francisco L.”, t. IX, UNAM, México, pp. 17-23.
- Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana* (1990). “Urquizo Benavides, Francisco L.”, t. II, INEHRM, México, pp. 461-463.
- Durand, Gilbert (1979). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos/UAM-I, México.
- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México.
- Escarpa, Dolores (2004). “Las pasiones del laboratorio: Claude Bernard y el nacimiento de la fisiología moderna”, en González Recio (ed.), *El Taller de las Ideas: Diez lecciones de Historia de la Ciencia*, Plaza y Valdés, México, pp. 183-208.
- Flores, Álvarez Rafael (2011). “General de División Francisco L. Urquizo Benavides (1891-1969)”, en Mariano Valdez y Raymundo Bautista, *Militares y Marineros Destacados. Héroes y Próceres del Ejército, Fuerza Aérea y Armada de México*, SEDENA/SEMAR, México, pp. 141-152.
- Freud, Ana (1999). *El yo y los mecanismos de defensa*, Paidós, México.
- Freud, Sigmund (2000). *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, Sigmund (2001). *Autobiografía. Historia del movimiento psicoanalítico*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, Sigmund (2012). “La interpretación de los sueños”, en *Obras Completas, t. I, Siglo XXI*, México.
- Galton, Francis (1907). *Inquiries into human faculty and its development*, McMillan, New York, U.S.A.
- Genette, Gérard (1966). “Psycholectures”, en *Figures I*, Éditions du Seuil, París, pp. 133-138.

- Gómez Arredondo, Fernando (2008). *Manual de Crítica Literaria Contemporánea*, Castalia, Madrid.
- Groddeck, Georg (1973). *El libro del ello*, Taurus, Madrid.
- Hall, Calvin S. (1996). *Compendio de psicología freudiana*, Paidós, México.
- Icaza, Xavier (1934). *La Revolución mexicana y la literatura*, Palacio de Bellas Artes, México.
- Laplanche Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996). *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, España.
- Le Galliot, Jean (1981). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y Práctica*, Hachette, Argentina.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Francia.
- _____, Philippe (1985). *On autobiography*, University of Minnesota, U.S.A.
- Lozano Estivalis, María (2001). *La Construcción del imaginario de la maternidad en Occidente: manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las Nuevas Tecnologías de Reproducción*, Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Mata, Óscar (2010). “La novela de la Revolución”, en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 37, noviembre de 2010, México, pp. 27-32.
- Mauron, Charles (1964). *Psicocrítica del género cómico*, Arco/Libros, Madrid.
- _____, (1969). “La psicocrítica y su método”, en Hans Sörensen, *Tres enfoques de la literatura*, Editorial Carlos Pérez, Buenos Aires, pp. 55-80.
- _____, (1978). *Phèdre*, José Corti, París.
- _____, (1980). *Des Metaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, José Corti, París.
- May, Georges (1982). *La autobiografía*, FCE, México.
- Mehlman, Jeffrey (1970). “Entre el psicoanálisis y la psicocrítica”, en Juan M. Azpitarte, *Psicoanálisis y crítica literaria*, Akal, Madrid, pp. 31-66.
- Merani, Alberto L. (1979), *Diccionario de Psicología*, Grijalbo, México.

- Mercado Estrada, Mariano (1991). *Catálogo del material hemerográfico del fondo de Francisco L. Urquizo* (tesis de licenciatura), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- Meyer, Eugenia (1987). *Luis Cabrera, hombre de todos los tiempos*, UNAM, México.
- Montes de Oca Navas, Elvia (2002). “Un poco más sobre la Revolución Mexicana de 1910, narrada a través de las novelas”, en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 002, enero-junio, México, pp. 53-72.
- Navarrete Maya, Laura y Aurora M. Ocampo Alfaro (1991). “Francisco L. Urquizo (1891-1969)”, en *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 2, México, pp. 567-580.
- Oberti, Liliana (2002). *Géneros literarios. Composición, estilo y contextos*, Longseller, Argentina.
- Pacheco, José Emilio (1991a). “El general Urquizo (1891-1969). La función del narrador”, en *Revista Proceso*, núm. 763, junio, México, pp. 50-51.
- _____, (1991b). “La significación de Tropa vieja”, en *Revista Proceso*, núm. 764, junio, México, pp. 50-51.
- Paraíso, Isabel (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México.
- Portal, Marta (1996). “La Revolución Mexicana: imagen y reflejo en la novela”, en Elena Barroso Villar (coord.), *Narrativa de la Revolución Mexicana. La Revolución en las artes y en la prensa*, Fundación El Monte, Sevilla, pp. 19-27.
- Ramírez, Santiago (1966). *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, PAX-México, México.
- Reyes, Frago Arturo (2003). “La increíble tragedia de Clipperton”, *El Universal* (México, D.F.), domingo 21 de septiembre, p. 25, (Sección: Estilos).
- Ruiz, Alfonso (1987). *La Literatura = Revolución en Letras*, S.P.I., México.
- Sánchez Haro, José Alfredo (2008). *Francisco L. Urquizo: entre la historia y la literatura* (tesis de licenciatura), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- Silva Herzog, Jesús (1987). *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, FCE, México.

- Todorov, Tzvetan (comp.) (1976). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.
- Uribe Jiménez, Yohan (2008). “Francisco L. Urquizo, el revolucionario escritor”, en *El Siglo de Torreón*, año 92, núm. 275, 30 de noviembre de 2008, México, p. 7.
- Urquizo, Francisco L. (1916). *Organización del Ejército Constitucionalista: Apuntes para la Ley Orgánica*, Talleres Gráficos de la Secretaría de Guerra, México.
- _____, Francisco L. (1922). *Europa Central en 1922. Impresiones de viajes por Francia, Bélgica, Alemania, Checoslovaquia, Austria e Italia*, V. H. Sanz Calleja, Madrid.
- _____, Francisco L. y Juan Barragán (1942). *Honores fúnebres a Don Venustiano Carranza. Órdenes e instructivo*, SEDENA, México.
- _____, Francisco L. (1944). *El Código de Justicia Militar al alcance del soldado*, Imprenta Monterrubio, México.
- _____, Francisco L. (1949). *Ahora Charlemos*, Talleres Gráficos de la Nación, México.
- _____, Francisco L. (1960). *Un pedazo de historia de la Revolución. El Gral. Francisco Montes*, LIBRO MEX, México.
- _____, Francisco L. (1963). *Conferencia sustentada el día 22 de febrero de 1963, ante los alumnos del Heroico Colegio Militar, con motivo del L Aniversario de la Creación del Ejército*, SEDENA, México.
- _____, Francisco L. (1967). *A un joven militar*, Empresas Editoriales S.A., México.
- _____, Francisco L. (1970). *Carranza. El hombre, El político, El Caudillo, El Patriota*, EDIMEX, México.
- _____, Francisco L. (1976). *Venustiano Carranza* [edición facsimilar del texto publicado en 1939], Editorial Libros de México, México.
- _____, Francisco L. (1985). *Recuerdo que...*, INEHRM, México.
- _____, Francisco L. (2005). “Fui soldado de levita de esos de caballería”, en *Obras escogidas*, FCE, México.
- _____, Francisco L. (2005). “H. D. T. U. P.”, en *Obras escogidas*, FCE/ INEHRM, México.
- _____, Francisco L. (2005). “La Ciudadela quedó atrás”, en *Obras escogidas*, FCE, México.
- _____, Francisco L. (2005). “Memorias de campaña”, en *Obras escogidas*, FCE, México.

- _____, Francisco L. (2005). "Páginas de la Revolución" en *Obras escogidas*, FCE, México.
- _____, Francisco L. (2013). *Origen del Ejército Constitucionalista*, SEDENA/INEHRM/SEP, México.
- Valadés, Edmundo y Luis Leal (1990). *La Revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, CONACULTA, México.
- Viñas, Piquer David (2002). *Historia de la crítica literaria*, Editorial Ariel, España.
- Wellek, Rene y Austin Warren (1979). *Teoría literaria*, Gredos, Madrid.