



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

METAFICCIÓN E HISTORIA EN LA NOVELÍSTICA DE SALVADOR QUEVEDO Y ZUBIETA

TESIS QUE PRESENTA
CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SÁNCHEZ

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: TEORÍA LITERARIA

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

L. V. D. WALDE M.

LECTORES

DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE
DR. EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO MÜLLER

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2017.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00188

Matrícula: 212801876

METAFICCIÓN E HISTORIA EN LA NOVELÍSTICA DE SALVADOR QUEVEDO ZUBIETA

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:00 horas del día 30 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE
DR. EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO MÜLLER
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

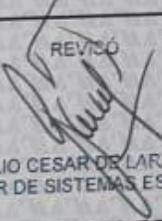
Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

2017



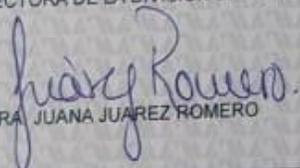
CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ
ALUMNA

REVISÓ



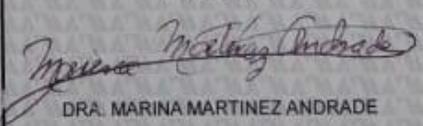
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN LEGAL



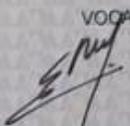
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA



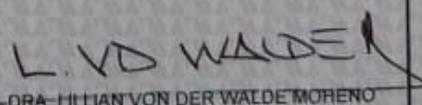
DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

VOCAL



DR. EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO MÜLLER

SECRETARIA



DRA. LILLIAN VON DER WALDE MORENO

Agradecimientos

A mi madre por su comprensión y respaldo en todas las decisiones.

Al Dr. Raymundo Ramos, mi maestro, mi familia. Este trabajo pretende seguir sus enseñanzas para contribuir a la valoración de la literatura mexicana.

A la Dra. Lillian von der Walde, por creer en mi trabajo y orientarme siempre con su generoso consejo.

A la Dra. Marina Martínez Andrade por su atenta lectura y su apoyo.

Al Dr. Eduardo Ramos-Izquierdo por permitirme realizar una estancia de investigación en el SAL-CRIMIC.

A Daniel y a Héctor por su amabilidad a la distancia. Sin su colaboración “llegar a término” no habría sido posible.

Por último, a mis alumnos, amigos y colegas del Seminario de Metaficción e Intertextualidad por el aprendizaje y todo el afecto. A ustedes propongo este primer texto, fruto de nuestro diálogo en intensas jornadas de trabajo.

Para H.R.S.

[Re] aprendimos español juntos y poseíamos
una mitología que nos era peculiar, así como
ciertos nombres secretos...

Sigmund Freud

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I	
El autor y su práctica	
1.1 Noticia sobre el autor	9
1.2. Principales temas y características de su obra	29
1.3. Ciclos novelescos en la narrativa de Quevedo y Zubieta	64
Capítulo II	
Transdiscursividad y metaficción historiográfica	
2.1. Justificación teórico-metodológica	98
2.2. Metaficción y metaficción historiográfica: estado de la cuestión	102
2.3. Historia de circunstancias y novela histórica	122
Capítulo III	
Comentarios analíticos	
3.1. Lengua e interculturalidad a propósito de <i>La estudiante</i>	151
3.2. <i>En tierra de sangre y broma</i> : el espacio-texto de una novela de la Revolución mexicana	168
3.3. <i>Las ensabanadas</i> o la función metalingüística en la novela	191
	218
Conclusión	
Registro de fuentes	220

Introducción

En 1896 Rubén Darío escribió *Los raros* para rendir homenaje a una serie de autores de su predilección cuyas obras no habían despertado el interés académico del que gozarían en años posteriores. Aun cuando no integran una crítica formal, las observaciones presentadas en las diecinueve semblanzas enunciaban las inquietudes artísticas de la época y, en cierto modo, sugerían la necesidad de un cambio en la tradición. Para los estudiosos del nicaragüense, salvando su “actitud laudatoria”, esta cartografía es una invitación a la lectura que trasmite entusiasmo y sienta “unas pautas literarias” para valorar el trabajo de los intelectuales sumergidos en el silencio. (ver Salvador y Morales, 24)

De hecho, la rareza compartida por Edgar Allan Poe (1809-1849), Villiers de L'Isle Adam (1838-1889) o León Bloy (1846-1917) hacía evidente que la transformación literaria no se limita a variaciones estilísticas y architextuales, pues muchas veces un autor ingresa en el paradigma de lo ‘raro’ por una conflictiva relación con el campo intelectual. Tal es el caso de Bloy: “hay quienes le tienen miedo; hay muchos que le odian; todos evitan su contacto, cual si fuera un lazarino, un apestado [...] ¿cuál es su crimen? Ser el brazo de la justicia.” (Darío, 67) El autor francés no dudaba en opinar sobre cualquier ámbito cultural; siempre se hallaba inmerso en polémicas y juzgaba duramente a sus contemporáneos, de allí el sobrenombre “verdugo de la literatura”. Sin el apoyo de la comunidad intelectual sus obras fueron escasamente divulgadas y terminó sus días bajo *la conspiración del silencio*: “Jamás veréis que se le cite en los diarios; la prensa parisiense, herida por él, se ha pasado la palabra de aviso: «Silencio».” (Darío, 68)

Según Giovanni Allegra, en el texto de Darío se advierte la fascinación por una “profunda coherencia” entre la vida y el proyecto literario llevada hasta sus últimas consecuencias. (170) En su libro *El reino interior*, Allegra afirma que, a diferencia de Bloy, el poeta no contendió “verdaderamente con quien lo atacó de manera injusta” (*Ib.*); su temperamento lo mantenía ajeno a “posiciones de ruptura irremediable” y quizá por ello la constancia inflexible de Bloy le resultaba atractiva:

Es indomable e inrayable en su vida íntima no se le conoce la más ligera mancha [...] Rara será la persona que, no digo entre nosotros, sino en el mismo París, si le preguntáis: «Avez-vous lu *Baruch*?», ¿ha leído usted algo de León Bloy?, responda afirmativamente [...] está puesto en el índice de la hipocresía social; y, literariamente, tampoco cuenta con simpatías [...] No pueden saborearle los asiduos gustadores de los jarabes y vinos de la literatura a la moda, y menos los comedores de pan sin sal, los porosos fabricantes de crítica exegética, cloróticos de estilo, raquíuticos o cacoquimios. (Darío, 67)

A partir de esta apología podemos inferir a qué se refiere Darío cuando habla de los “raros”, pues la conspiración del silencio demuestra que la escritura es una práctica legitimada por una comunidad que regula y estandariza los criterios de recepción. En este sentido, autores como Bloy se mantienen fuera de la norma, no por ofrecer propuestas estéticas radicales, sino por discrepar del sistema:

[...] son raros, en primer lugar, por haberse quedado al margen de los valores imperantes en la sociedad burguesa en la que les ha tocado vivir, y son raros porque su propuesta de una “moral estética” (literaria y vital) supone un rechazo consciente, una oposición beligerante, a dichos valores. De este modo la rareza es el resultado de la “tensión dialéctica” [...] eje fundamental y cohesionador de todo el libro: en ella, la tesis afirmativa de la belleza se opone constantemente a su contrario, la tendencia utilitarista de la ideología imperante. (Salvador y Morales, 27)

Mucho tiempo después, Pere Gimferrer emulando al nicaragüense hace su propia antología con una serie de notas que tratan la presencia de algunos raros en las redes literarias; por ejemplo, las conversaciones entre “Flossie” (Natalie Clifford Barney) y Ramón Gómez de la Serna a propósito del libro *Senos* (1917), o la extraña mención de

un poeta sin rostro, desconocido en esencia, pero citado por muchos con el nombre de “el capellà de Bolquera”. Ahora, con respecto al calificativo ‘raro’, Gimferrer explica: “lo raro y los raros” eran simplemente lo opuesto a la tradición o lo ajeno a ella [...] lo raro y los raros formaban parte de una estrategia respecto a esa tradición; eran fuerzas de choque, catapultas contra las murallas desconchadas de la preceptiva”, mas, ahora, raras son todas las heterodoxias: “lo mal leído, lo mal comprendido o lo mal difundido”. (256)

Desde esta perspectiva, cada vez es más frecuente encontrar la palabra “raro” en el léxico de las investigaciones literarias. El interés por la escritura en los márgenes se ha multiplicado en forma considerable; tan es así que ahora podrían explorarse las posibilidades del adjetivo como categoría para la crítica textual. Nada extraño, si tenemos en cuenta que es una especie de nudo donde confluyen problemas de gran tradición en los estudios literarios, a saber: ¿cómo se construye el canon?, ¿cuáles son los criterios para la inclusión de los autores en él?, y necesariamente: ¿cómo se forman las historias de la literatura?

Estas son algunas de las cuestiones abordadas en la presente investigación, pues nos proponemos analizar los rasgos generales de la narrativa de Salvador Quevedo y Zubieta (1859-1935); un raro de las letras mexicanas que, a pesar de tener una vasta obra, ha sido escasamente estudiado y poco figura en las historias literarias. Nuestra finalidad es contribuir al rescate y revaloración de sus textos, para lo cual seleccionamos una muestra de uno de los temas centrales en su poética: el vínculo entre ficción e historia.

De tal suerte, el primer capítulo reconstruye la vida del autor a través del comentario a los prólogos de sus novelas y una selección de sus ensayos, asimismo examina las

características y los temas centrales de su obra. En segunda instancia, el apartado dos hace una revisión crítica del marco metodológico utilizado para el análisis; primero, en lo concerniente a la categoría “metaficción” con el objetivo de desambiguar colindancias (autorreferencialidad y metaliteratura, por ejemplo), y, ya de manera específica, el término “metaficción historiográfica” (Hutcheon). Todo ello a fin de analizar la propia reflexión teórica de Quevedo y Zubieta: la noción de “historia de circunstancias”.

Por último, el comentario de las novelas *L'étudiante*, *En tierra de sangre y broma* y *Las ensabanadas* aborda algunas de las estrategias narrativas recurrentes en sus obras, con énfasis en la función metalingüística y en la transgenericidad, elementos constructivos que dotan de valor crítico-lúdico a su proyecto literario. De modo paralelo, se establecen consideraciones en torno al carácter intercultural de su obra, con el propósito de reflexionar acerca de su contexto y el problema de identidades estudiado en los segmentos filológicos de sus novelas.

Capítulo I

El autor y su práctica

1.1. Noticia sobre el autor

Sin duda, la longevidad de Salvador Quevedo y Zubieta es un factor que marca su obra de modo determinante. Sus casi 76 años de vida le permitieron ser testigo directo de procesos clave en la historia de México y, desde luego, de las transformaciones estético-literarias, pues vivió tres cambios profundos en la estructura del poder y al menos dos grandes épocas de la vida cultural: nació durante la Guerra de Reforma, asistió a la institucionalización del positivismo con Gabino Barreda, al auge del modernismo en México, recorrió Europa en el periodo de fortalecimiento de los imperios y de los primeros movimientos masivos obreros, vivió la industrialización, la prosperidad y la decadencia del régimen de Díaz, la etapa armada de la Revolución y, finalmente, los gobiernos caudillistas. Para comprender su papel como hombre de leyes, de letras y de ciencia, situado numerosas veces en la periferia de los campos sociales, en el presente apartado se propone una breve descripción de su entorno cultural.

El escritor jalisciense suele figurar en las revisiones históricas por su incursión en la prensa y las múltiples polémicas de las que fue partícipe. Asimismo, sus obras literarias han sido denominadas naturalistas o antecedente de la Novela de la Revolución, pero sin llegar a considerarse plenamente ejemplo de dichas estéticas. Al respecto, Pedro Ángel Palou explica en su prólogo a las *Narraciones mexicanas* (2002), “su posición de escritor y crítico le ha permitido ser una personalidad que no sólo pertenece al ámbito de las letras, sino también al de la política y de ahí su importancia para los historiadores, aunque casi ya no se le lea ni, tristemente, forme parte del subjetivo canon de la literatura mexicana.” (10)

Sin embargo, a más de una década de la reedición introducida por Palou, el interés en la obra de Quevedo y Zubieta ha crecido en forma considerable. Se ha trabajado el valor documental de sus obras, rescatando los libros de memorias, las aproximaciones biográficas y sus textos periodísticos (Palou, López Torres); desde las investigaciones literarias, destacan los trabajos que lo incorporan a la historia cultural de Jalisco (Real Ledezma, Vidaurre, Arias, Domínguez), así como los análisis de corte feminista, cuyos hallazgos arrojan luz sobre problemas de género e identidad en su época (Ruiz-Alfaro), y, por último, se le ha considerado pionero de la psicología social en México (Rodríguez Preciado).

Salvador Quevedo y Zubieta nació en Guadalajara en 1859, en plena disputa entre conservadores y liberales. En 1860, estos últimos tomaron la ciudad tapatía y, al poco tiempo, se restauró el gobierno republicano bajo el mandato Juárez. Para 1861:

Jalisco padecía las secuelas directas de esos años de lucha; las escuelas, hospitales y otros edificios públicos estaban en pésimas condiciones pues habían sido utilizados como cuarteles de algunas de las facciones en lucha y otros habían resultado dañados durante las constantes confrontaciones; por lo tanto, el panorama que ofrecía Jalisco y en especial Guadalajara era desolador. Además de los obvios problemas económicos que atravesaba el país pues el campo y el comercio estaban prácticamente abandonados, la inseguridad reinaba en todo el estado. Gavillas de bandoleros hacían del robo una práctica común; recorrer los caminos era una actividad de verdadero peligro y el número de bandoleros aumentaba de manera considerable, lo que llevó a muchas familias a abandonar el estado en busca de mejores condiciones de vida. La criminalidad aumentaba en proporción directa a la pobreza, ya que parecía a muchos la única actividad que daba buenos dividendos; incluso policías y soldados privados de su salario por la falta de recursos para solventar ese rubro cayeron en la práctica de actividades delictivas tales como el secuestro de menores, por los que exigían considerables rescates. Es cuando se hace conocido el nombre de Manuel Lozada, uno de los más temidos criminales de su época quien en el futuro será referido constantemente por Quevedo y Zubieta. (Arias, 106)

De acuerdo con Luis Arias González en “Salvador Quevedo y Zubieta. La vida de un emigrado”, la actividad del jalisciense como escritor, crítico y político se vio favorecida

por la posición social de su familia. Con su educación privilegiada, él y sus hermanos lograron ingresar en los sectores de mayor crecimiento económico durante la Restauración, el Porfiriato y aún después de la Revolución. Su hermano mayor, el Ingeniero Manuel Marcelo del Corazón de María García de Quevedo y Zubieta “fue uno de los ingenieros encargados de la introducción del ferrocarril en Guadalajara y también uno de los fundadores de la Escuela de Ingenieros de Jalisco y la Escuela Libre de Ingenieros”. (105) Por su parte, Miguel Ángel de Quevedo y Zubieta trabajó en proyectos de construcción de parques y reservas forestales en la Ciudad de México, Guadalajara y Quintana Roo, además de contribuir a la urbanización de la capital y fundar en 1922 la Sociedad Forestal Mexicana.

En cuanto al novelista, realizó estudios en el Seminario Conciliar, cursó la carrera en Derecho en la Escuela de Jurisprudencia y se graduó en 1880. Para entonces, también había incursionado en la docencia impartiendo las asignaturas de Gramática y Literatura Castellana en el Liceo de Varones.

El Liceo de Varones era una de las instituciones más importantes para la difusión de las ideas liberales una vez restaurada la República; la educación y el acceso a ella eran entonces prioridades para el gobierno. En 1868, al triunfo de la República, el gobernador Emeterio Robles Gil recuperó el edificio ocupado por el seminario y reestableció el Liceo de Varones el 18 de octubre del mismo año. Una vez restablecido y en funciones, se comenzó a impartir la segunda enseñanza, es decir, lo que se denomina actualmente como secundaria, la cual le correspondía en exclusividad al liceo. (Arias, 109)

Comenzó a escribir en la adolescencia. A los diecisiete años se vuelve miembro de La Alianza Literaria, sociedad fundada en septiembre de 1867 para la difusión cultural en la capital tapatía. A poco tiempo de la caída del Imperio de Maximiliano, algunos intelectuales de perfil liberal como José María Vigil y Juan Zelayeta, habían creado este organismo para cultivar las letras, las ciencias y las bellas artes. Luego de una década

de sesiones semanales, la asociación produjo una revista donde Quevedo y Zubieta colaboró del 1° de marzo de 1875 al 13 de enero de 1876.

Históricamente, *La Alianza Literaria* -desde su fundación como sociedad en 1867, hasta la publicación del último número de su revista, en 1876, queda comprendida en la década de la restauración de la República, periodo de gran actividad cultural, en la que predominó una corriente nacionalista. Fue el tiempo del renacimiento literario con el impulso de Ignacio Manuel Altamirano, bajo cuya dirección apareció en 1869, en la capital del país, la revista *El Renacimiento*, considerada el mejor documento de nuestras letras en el siglo XIX. (Guzmán, párr. 4)

La revista de La Alianza Literaria divulgaba los trabajos de figuras de gran relevancia para la escena cultural del XIX, “personajes como Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos, Pedro Landázuri, Luis Pérez Verdía, Emeterio Robles Gil, José López Portillo y Rojas, Manuel Puga y Acal, Manuel Caballero, entre otros”. (Arias, 108) Según los biógrafos, aquí aparecen los primeros escritos de Salvador Quevedo y Zubieta registrados: los poemas “A mi madre”, “La balada”, “Sueños de niño”, “Sueños de cielo” y el relato “El altar entre dos corazones”. Este último se conoce también con el nombre de “El amor entre dos corazones” (Guzmán Muñoz) es un cuento de tono legendario sobre un amor fallido que ocurre en Italia, cuyo desenlace es la muerte de los amantes. (párr. 24)

A decir de Guzmán Muñoz, también se difundieron en la revista sus primeros comentarios sobre la vida pública, opiniones de un joven Quevedo y Zubieta que denunciaba junto a sus colegas el tedio de la vida en Guadalajara. Probablemente dicha sensación de hastío explique su interés en La Alianza Literaria antes que en cualquier otra revista del momento, pues “en la capital tapatía [circulaban] numerosas publicaciones, la mayoría con la intención de defender sus ideas políticas o religiosas,

[pero ésta tenía] el propósito primordial de dar a conocer el material literario de sus socios.” (Guzmán, párr. 1)

En gran medida, el surgimiento de una asociación centrada en la producción cultural fue resultado de una época de estabilidad y el deseo de dar continuidad al proyecto iniciado por Ignacio Manuel Altamirano. Es menester anotar que esta posición no deviene un rechazo absoluto de los contenidos sociopolíticos, sino un entendimiento de las artes como recurso para establecer un terreno común en un país que resentía medio siglo de conflictos. Algo enfatizado por Altamirano en *El Renacimiento*:

Bajo los felices auspicios de la aceptación pública, comenzamos, pues, el 2º tomo de esta publicación. Ella conservará como hasta aquí su carácter puramente literario, que le permite quedar lejos de las cuestiones de la política, pues con tal objeto el núcleo de redactores y colaboradores se compone de personas que profesando principios políticos diversos, no han tenido inconveniente en unirse para llevar á cabo el gran pensamiento de hacer de la literatura, como lo dijimos en la introducción al 1er tomo, un terreno neutral, un templo abierto á todos los miembros de la familia mexicana. ¡Ojalá que este fuera el primer paso dado en la senda de la reconciliación general, y que más poderoso que el amor á las letras, el amor á la patria común, concluyese esa obra de unión y fraternidad que impulsaría rápidamente el progreso material y moral de nuestro país y que le conduciría á su verdadera grandeza. (Díaz de León y White, *El Renacimiento*, 3)

La formación de Quevedo y Zubieta, se da en una década donde las artes, la literatura y la historiografía se adecuaban al desarrollo del Estado para fortalecer una cultura nacionalista. Coincidiendo en el año con la fundación de La Alianza Literaria en Guadalajara, el denominado “renacimiento de las letras” en México había comenzado en 1867 con veladas literarias “al modelo de las antiguas academias y ateneos”. (Maciel, “Cultura, ideología y política...”, 101) El 4 de diciembre del mismo año, Altamirano formalizaría las reuniones, aprovechando el regreso de Guillermo Prieto al país y reuniendo a intelectuales de toda tendencia política, “desde los más liberales como Ignacio Ramírez, hasta los más conservadores como Francisco Pimentel”. (*Ib.*) Durante

un año se celebraron 13 veladas, cuyo objeto “era buscar los medios adecuados para el avance de las letras mexicanas y para estimular la difusión de obras mexicanas especialmente entre los jóvenes.” (*Ib.*) El proyecto cultural y nacionalista de Altamirano fue continuado en varias asociaciones formadas por los asistentes, David R. Maciel destaca La Sociedad Netzahualcoyotl, El Liceo Mexicano y el Liceo Hidalgo:

La Sociedad Netzahualcoyotl optó por recordar el pasado indígena adoptando el nombre del legendario poeta y anunció tres propósitos esenciales: impulsar el desarrollo de una literatura nacional, reformar el teatro y aumentar la publicación de temas mexicanos. [...] El Liceo Mexicano surgió en 1867, al restaurarse la república, cuando José Tomás Cuéllar convocó a unas reuniones para estimular la formación del arte dramático y la literatura mexicana en general. [...] El Liceo Hidalgo volvió a constituirse para la década de 1870. Ya para el año 1874 sus reuniones se celebraban regularmente todos los lunes por la noche, con una tertulia en honor de una personalidad de las letras nacionales cada tres semanas. [...] La prensa de la época elogiaba continuamente los estudios de la cultura mexicana que realizaban los miembros del Liceo. En una editorial publicada el 19 de enero de 1876 *El Federalista* declaró: “El Liceo Hidalgo está formando casi insensiblemente una colección de estudios críticos y biográficos que acaban por ofrecer material abundante para la formación de una obra en que se vea como nació y fue adquiriendo vigor la literatura mexicana”. (“Cultura, ideología y política...”, 102)

El auge de este tipo de actividades culturales condujo a la fundación de alrededor de 35 revistas similares a *El Renacimiento* durante la época de la Restauración republicana. El nacionalismo vio su manifestación en el costumbrismo literario y en la proliferación de manuales de historia mexicana para la Escuela Nacional Preparatoria. En suma, se construyó una interpretación liberal de México que permearía definitivamente la identidad nacional.

Conviene señalar que el grupo de políticos e intelectuales de la Restauración no elaboró un discurso de denuncia hacia el gobierno, por el contrario, fundó una élite sobre la alianza entre intelectuales y Estado, una minoría que estabilizó y organizó el proyecto liberal en México. Conforme la generación de Quevedo y Zubieta ingresó en el campo,

se diversificaron las tendencias del nuevo sistema y surgió un nuevo tipo de oposición. Ante la mirada de los jóvenes formados en el positivismo, toda figura en el poder era susceptible de crítica. El gobierno de Manuel González (1880-1884) sería blanco de ésta.

Al igual que otros, Quevedo se dedicó en ese momento a la denuncia de la corrupción e ineptitud de los funcionarios públicos, de los gobernantes o de cualquiera que ocupara un cargo público, tomó una actitud contestataria hacia el régimen de Manuel González y se convirtió en uno de sus más enconados críticos. Atrás había quedado la época en Guadalajara donde el autor publicaba en *El Ensayo Literario* con fines puramente estéticos, envuelto en un ambiente profundamente romanticista y desconectado de la realidad política del país, su generación fue resultado del creciente positivismo aplicado en México; el espíritu crítico que alentaba la educación positivista engendró hombres que cuestionaban todo y a todos. De 1881 a 1882 Quevedo y Zubieta emprendió una campaña periodística contra lo que lo denominó: “El gobierno dictatorial del general Manuel González...” (Arias, 112)

Para este momento, Díaz ya había ocupado la presidencia por primera vez, pero todavía no se recurría a los conocidos mecanismos de censura porfirista, “gobierno, prensa, ejército y pueblo aún se podían erigir como opositores y críticos del presidente.”

(Ib.) Las denuncias contra Manuel González eran constantes, la prensa le construyó una reputación de corrupto, alcohólico y mujeriego; la reacción del mandatario era emprender *vendettas* personales utilizando a los propios medios de comunicación como fuerzas de choque para callar a los disidentes. Al respecto, Ruiz Castañeda comenta:

La reforma de los artículos 6º y 7º constitucionales, consumada en 1883 bajo el gobierno del general González, aunque conservó teóricamente el derecho de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, entregó a los escritores públicos, sin defensa alguna, a los tribunales del orden común [pero] el general Manuel González no la aprovechó para perseguir a los periodistas que le fueron adversos. El general González confió sobre todo en la acción de la prensa subvencionada, oficial u oficiosa, que acallaba la voz de los disidentes, refugiados en menores, representativos sobre todo de la modalidad satírica. (Reed y Ruiz, *El periodismo en México*, 232)

A los 21 años, Salvador Quevedo y Zubieta llega a la Ciudad de México (1880), ahí comienza su carrera como periodista en *La Constitución*, *El Republicano* y *El Telégrafo*. En 1881 funda *El Lunes*, un semanario de oposición al gobierno de Manuel González,

los textos aparecidos en esta publicación periódica lo llevaron a autoexiliarse, primero en Madrid y luego en Londres. Sin embargo, no desistió de su denuncia y editó cuatro años después *Manuel González y su gobierno en México: anticipo de historia* (1885). Pedro Ángel Palou expresa que Manuel González es “el antagonista principal de nuestro autor” (Prólogo a *Narraciones mexicanas*, 3), calificativo muy atinado si se considera que, a partir de entonces, los viajes, los estudios y la obra escrita de Quevedo y Zubieta, así como su posición en el campo político e intelectual mexicano, son consecuencia de su campaña contra el mandatario. Según Palou, el momento decisivo fue la publicación de un artículo acerca de la tragedia ferroviaria de Escontzin. Con mayor detalle, y ya en Madrid, el autor examinará el hecho en dos capítulos de *Recuerdos de un emigrado* (1888).

Al parecer la publicación del artículo en 1882 originó la expulsión de Quevedo y Zubieta por orden del presidente Manuel González. Esta tesis es coherente, si se recuerda que dicho periodo presidencial se caracterizó por sus concesiones a empresas privadas para la construcción de las líneas ferroviarias, de tal forma, el artículo venía a exponer la irresponsabilidad gubernamental y empresarial en la desgracia. (Palou, Prólogo a *Narraciones mexicanas*, 15-16)

Según Palou: “la generación de Quevedo y Zubieta corresponde a literatos-periodistas que ejercían la crítica bajo sus trincheras”, ya que “sus artículos pusieron en evidencia la corrupción e ineficacia de los gobernantes y funcionarios públicos”. (18-19) Cuando apareció su libro *Manuel González...*, el autor jalisciense declaró no estar interesado en conocer la opinión de la crítica, sino que lo guiaba el deseo de “hacer algo útil por su país” a través de la escritura, no obstante, la previsible recepción negativa:

Al resolverse a aceptar la publicación de este libro, no desconoció su autor que, en su deseo y convencimiento de hacer algo útil a su país, se exponía a dos clases de ataques que tiene ya probados: los ataques materiales del esbirro y los morales (o inmorales) del insultador.

En previsión de los primeros, ha entregado el original completo de su obra a su editor en esta ciudad, quien se ha ocupado de remitir copia a una librería extranjera encargada de otra edición; todo con el objeto de que la publicación no se haga imposible o se entorpezca por la pérdida de la vida o menoscabo en la salud del autor.

En previsión de los segundos, o sea los ataques o insultos por las prensas, el autor se ha propuesto esta regla invariable de conducta: no leerlos. Su situación particular y voluntaria en este tiempo le favorece para dicho designio. No recibe un sólo periódico ni escribe en ninguno, vive alejado de amistades y relaciones, confía en que las pocas personas con quienes trata ayudarán con el silencio a su ignorancia de lo que se diga del libro, y en su completo retraimiento, aplaza a su curiosidad, de aquí a veinte años, para saber en tan remoto porvenir lo que con más calma y menos pasión se juzgue entonces del *Anticipo*. (*Manuel González...*, XVI)

Aunque la obra se publica en 1885 en México, la nota introductoria citada parece haber sido escrita antes de su regreso, de ahí que remitiera una “copia a una librería extranjera encargada de otra edición” para prevenir la censura en tierra nacional. A decir de Arias, esta misma obra es la causa del segundo exilio de Quevedo y Zubieta, en 1885. Más tarde, Carleton Beals denunciaría que la obra era parte de una campaña secreta, orquestada por el jalisciense y Porfirio Díaz para justificar su regreso al poder y evitar la reelección de González. (ver Rodríguez Preciado, *Raíces*, 296)

Beals publicó el libro *La vida de Porfirio Díaz* a modo de sección por entregas en el periódico *El Ilustrado* (1932), eventualmente sus investigaciones lo condujeron a la obra de Quevedo y Zubieta. Fue tras la aparición de *Porfirio Díaz. Ensayo de Psicología Histórica* (1906) en el *Excelsior*, que el norteamericano emprendiera una crítica hacia los textos de Quevedo y Zubieta; por ejemplo, señalaba al *Manuel González...* como un texto tendencioso y de gran pobreza documental. El novelista respondió con avidez argumentando su posición como un sujeto autorizado, cuyo texto tenía el mérito de haber sido escrito en tiempo contemporáneo a los sucesos relatados y afirmaba que era la obra de Beals la que incurría en errores metodológicos graves, en cuanto a la investigación histórica, pues sólo rescataba fuentes parciales:

Se trata de un señor americano que vino a México para hacer un libro sobre “el Dictador Porfirio Díaz” y se contenta con oír a éste o aquel amigo o pariente del que fue presidente Manuel González y repite lo que esos parciales le dijeron respondiendo a tan rápido interrogatorio de turista... ese mister Carleton Beals ni ha ido a las bibliotecas para compulsar testimonios... ni ha hecho selección de deponentes ni eliminado parcialidades, ni entresacado contemporáneos sobrevivientes dignos de fe... (López Torres, “La biografía «Histórica» de Carleton Beals”, 123)

Para López Torres, es probable que las opiniones de Quevedo y Zubieta provocaran la suspensión definitiva de la sección de Beals en *El Ilustrado* en 1935. La autora comenta que en la justificación expuesta en la editorial “se puede advertir cómo [la biografía escrita por Beals] fue leída, interpretada y sancionada en su horizonte cultural”.

(115) Gonzalo de la Parra, director de *El Ilustrado*, reconoce la postura de Quevedo y Zubieta, y comenta:

La publicación de un libro histórico de este género queda plenamente justificada cuando envuelve una enseñanza. *La vida de Porfirio Díaz*, por Carleton Beals no puede llenar este noble fin, porque es un libro apretado de falsedades y henchido de pasión. La mentira y la pasión, en efecto se desbordan casi entre una y otra línea como una espuma rabiosa, aunque incomprensible. Para juicios históricos verdaderamente serenos los de este libro; son demasiado prematuros. Las anécdotas son casi todas falsas, el estilo es pobre; tratase de verdad de una obra de escaso valer, sin los encantos de estilo y sin fuerza de la verdad. (citado por López, 115)

Otra de las controversias en la que se vio envuelto se relaciona también con *Manuel González y su Gobierno en México*, en él, Quevedo y Zubieta critica abiertamente la participación de Guillermo Prieto durante el polémico Convenio de Noetzlin. Al consumarse la Independencia, México había solicitado un préstamo a la banca inglesa para solucionar el resago económico resultado de la guerra. Tras seis décadas, la deuda no se había podido condonar, por lo cual, en septiembre de 1884, el Banco Nacional de México envió a Édouard Noetzlin a Londres con el fin de negociar un acuerdo. Para entonces, el mandato de Manuel González estaba por terminar, se vivía una crisis

económica interna y la reputación del gobierno había decaído notoriamente. El Convenio de Noetzlin “preveía el pago de trece millones quinientos mil pesos para la conversión de la deuda” y fue puesto a discusión en el Congreso, pero “se convirtió rápidamente en un asunto de patriotismo” (Dumas, *Justo Sierra*, 228), ya que el origen extranjero de Noetzlin despertaba suspicacias entre la gente. La tendencia general consideraba que el suizo “cuidaba más de sus intereses personales y de los de los acreedores de México”, aunado a ello, la cantidad acordada se juzgaba excesiva. (Díaz y de Ovando, *La Escuela Nacional Preparatoria*, 123)

Conforme se divulgó la noticia circuló el rumor “de que una gran mayoría de diputados, incondicionales al gobierno, estaban decididos a votar a favor del arreglo de la deuda, con gran disgusto y desaliento de la opinión pública”. (*Ib.*) Pero una minoría encabezada por Guillermo Prieto se opuso en razón de la defensa de los derechos de la patria. “Al iniciarse las sesiones en la Cámara de Diputados [...] el pueblo encabezado por un grupo de estudiantes de las escuelas de Jurisprudencia, Medicina y Preparatoria, se apersonó en las galerías del Congreso, dispuesto a apoyar a esa minoría...”. (*Ib.*) A propósito de este acto nacionalista, Quevedo y Zubieta reconoce haber admirado la imagen heroica de Prieto en su juventud, pero ridiculiza su actividad política madura llamándolo “juguete del pueblo”:

La obra de oposición de ese anciano se hacía también en la calle y en la Cámara. Aficionado a la *flânerie* de las calles como Víctor Hugo, con quien tenía ciertas semejanzas de figura y carácter, vagaba en México como el gran poeta francés en París. Cuando en los días de agitación por la *deuda*, encontraba a algún joven que por su aspecto equivoco y su libro bajo el brazo le parecía estudiante, el viejo diputado se dirigía a él, le abría los brazos, le decía ‘¡hijo mío!’ y lo excitaba a no dejar de prestar al empeñado debate parlamentario el concurso de su presencia y de sus demostraciones. ‘Sólo con ustedes cuenta la oposición. Ustedes nos salvan y salvan a la patria... ¡Esta tarde a la Cámara!’ Así hablaba el anciano a los grupos de estudiantes. (*Manuel González*, 21)

El comentario hace escarnio del famoso rasgo patriarcal de Guillermo Prieto, quien dio un gran impulso a las juventudes intelectuales, representó el nacionalismo en el campo político y en la cultura durante más de medio siglo. Martínez Andrade lo califica como “tenaz combatiente en la milicia y en las letras” por su labor como militar y la visión romántica con la que ejercía el periodismo:

La praxis periodística le permitió conseguir la comunicabilidad con sus lectores para la difusión de sus ideas liberales, a través de diversos géneros que, como se observará a lo largo de este trabajo, enriquecieron tanto el quehacer periodístico como el político y el literario, razón por la cual el periodismo practicado por Prieto trascendió su función social inmediata y alcanzó el rango de lo histórico. En general, Prieto alternaba sus labores políticas con las literarias y periodísticas, pero interrumpía ambas para marchar a la guerra cuando era necesario, guiado siempre por su profundo amor a la patria. (*De orden suprema*, 13)

Sin duda alguna, al estudiar su interacción con la red literaria de su tiempo, nos percatamos de que la condición marginal del jalisciense no viene en gratuidad. Tanto los exilios como la no militancia en grupos son producto de la combinación de una fuerte vocación crítica y un carácter vehemente. Las críticas aparecidas en *El Lunes* no distinguían jerarquías ni adiciones con tal de desmantelar lo que él consideraba vicios del poder. Sirva de ejemplo la respuesta de Manuel Gutiérrez Nájera en “Los rufianes de la prensa” (*El Nacional*):

El señor Quevedo y Zubieta me dirige en *El Lunes* una interpelación que voy a contestar someramente, no porque me crea obligado a ello, sino porque acostumbro ser cortés aun con aquellos mismos a quienes ataco. No tiene el señor Quevedo derecho alguno de preguntarme si aludí a él en mi artículo sobre el desenfreno de la prensa. El escritor censura un vicio, sin necesidad de señalar precisamente cuáles son las individualidades que lo encarnan. Apoyado en razones idénticas a las que el señor Quevedo alega, podría yo preguntarle si agredir o insultar a los periodistas que *El Lunes* apellida ministeriales, y que yo llamo de orden, tuvo intención de insultarme personalmente. El señor Quevedo comprenderá, sin gran esfuerzo, cuán risible y cuán cómico sería proceder de manera semejante.

En esta lucha entre la gente honrada y la canalla, yo estoy y estaré siempre al lado de los que persigan y vapuleen a los insultadores. No es tiempo ya de predicar una cruzada: lo que debe emprenderse es una cacería. Yo seguiré, pues,

combatiendo con vigor y con dureza a todos los que, validos de su desvergüenza y parapetados en su cobardía, remueven el fango de los caños públicos para arrojarlo a la cara de los hombres honrados, de los ancianos y de las mujeres. Yo seguiré diciendo, en voz muy alta, que el fuero de la prensa envalentona y da bríos a los trastuelos que medran con la calumnia y el escándalo ultrajado a la sociedad con sus comercios rufianescos. Las clases sensatas no se alarman ni intimidan porque un Don Nadie lance escupitajos desde su cubil, pero ésa es la manifestación de un mal que existe, el asqueroso grano que indica la corrupción de la sangre. Para remediar el daño no hay más que dos caminos, y es fuerza señalarlos con franqueza: la restricción prudente o el correctivo enérgico, la fuerza de la ley o la ley de la fuerza, el gendarme o el garrote.

No tengo necesidad de señalar a quiénes me dirijo. Ya el señor Quevedo sabe perfectamente la opinión en que le tengo. Pero si, llevado de una pueril curiosidad, quiere saber lo que opino de su periódico y de sus escritos, yo le diré muy llanamente que también quiero que le alcancen las restricciones que propongo, porque no acepto ni puedo aceptar como bueno ese virulento sistema de oposición que consiste en esgrimir el ultraje, en manchar la reputación de los políticos y en ofender con la diatriba al gobernante, desprestigiando así las nobles instituciones democráticas. Quiero un orden social vigoroso y un gobierno fuerte, y no hay vigor ni fortaleza compatibles con esa oposición que ofende y desprestigia. Y así le seguiré diciendo en mis escritos, por más que en el seno mismo de esa prensa haya tenido o tenga amigos.

Si el señor Quevedo no ha comerciado jamás con embustes y calumnias, si no ha ido a vender su pluma o a poner precio a su silencio, si no ha esgrimido el arma corta del insulto, pudo muy bien ahorrarse la pregunta que me dirige. Ahí está mi artículo, y en él están las señas y los pormenores de los aludidos. Cópielo, pues, en su publicación y apele al juicio de sus lectores. (*Periodismo y literatura*, 110)

Quevedo y Zubieta continúa la discusión y señala la falta de congruencia de Gutiérrez Nájera, quien a pesar de haber militado en las filas de *El Republicano*, reprueba la escritura contestataria y el estilo impetuoso que subyace a la denuncia:

Lo que yo extraño más –arguye Quevedo y Zubieta– cuando oigo a Gutiérrez Nájera decir semejantes cosas con tanto aplomo, es que no hace más de dos años que, a ciencia de todos, era redactor del *Republicano*, y en esto no creo ser indiscreto, porque el mismo Sr. Gutiérrez Nájera lo ha declarado, cuando se trató de no sé yo qué cuestión sobre un artículo de Carlyle.

Todos saben que *El Republicano* era un periódico de oposición virulenta, como llama al mío el Sr. Gutiérrez Nájera.

En ese periódico se llamaba a Porfirio Díaz *asesino* del 25 de junio, se le llamaba *cruel, sanguinario, llorón*, y otras cosas que el Sr. Gutiérrez Nájera conceptúa de ultrajes a la autoridad.

Aunque el Sr. Gutiérrez Nájera no hubiese escrito individualmente tales ataques, se hacía solidario de ellos con el solo hecho de pertenecer a la redacción del *Republicano*.

– ¡Duquesa! presento a ud. al escritor demócrata y de orden, Gutiérrez Nájera. (Díaz, *Un enigma de los cerros*, 152)

En el fondo, esta disputa evidencia las transformaciones del discurso periodístico de la época. Reed Torres y Ruiz Castañeda identifican tres tipos de prensa: opositora, subvencionada y burocratizada. Las tres se remontan a los primeros años de la restauración de la República, cuando los pocos conservadores que restaban en el Congreso encontraron en la prensa una herramienta para defender sus intereses. Durante la presidencia de Juárez y la de Lerdo, “el antídoto de la prensa opositora [...] consistía en la prensa subvencionada por el Estado” (*El periodismo en México*, 230), que continuó siendo el recurso principal de los presidentes hasta el segundo mandato de Díaz, cuando se reforzarían las leyes contra la difamación del presidente, en otras palabras, la censura. Así lo representa Quevedo y Zubieta en su novela *La ley de la sábana*:

La fórmula legal era lo más importante para aquel grupo de comensales en fruición del Poder. Y como lo juzgaban bien asido, como, además, los "triumfos" de Icamole y de Epatlán les ilusionaban sobre la invencibilidad de las fuerzas gobiernistas, hacían gala de tranquilidad. Los periódicos subvencionados y los subvencionables, únicos; capaces de existir, reproducían los conceptos tranquilizadores del Presidente y su ministro de Relaciones... "El Gobierno conoce a sus enemigos, sabe dónde se hallan, los deja debatirse inútilmente, seguro de que nada lograrán contra la ley"... Era el tono de los brindis y también el de las declaraciones de ambos próceres en las crónicas de "El Federalista" y otras hojas acordes... Uno y otro tenían la misma actitud despectiva, los mismos gestos epicúreos, la misma expresión favorita: "En México para poseer, para disfrutar, para regir al pueblo pasivo, sólo se necesitan TITULOS COLORADOS, y esos nosotros los tenemos" ... (25)

Por su parte, la prensa burocratizada era el “instrumento del grupo liberal en el poder –que pronto demostró sus tendencias conservadoras–, se destinó a sostener la filosofía oficial, identificada con los intereses de la nueva burguesía y de los elementos feudales que habían logrado flotar en la corriente de la reforma”. (*El periodismo en México*, 230) Aunque es sabido que Gutiérrez Nájera vivía sólo de su pluma, trabajando para múltiples

periódicos con diversidad de posturas políticas y lectores, el criterio manifiesto en su respuesta a Quevedo y Zubieta expone una moral con matices liberales, inclinada hacia el decoro en el debate y con cierto convencimiento del derecho del Estado a intervenir cuando el discurso opositor es desmedido. Según explica Díaz Alejo, los comentarios alusivos al periodismo aparecen de forma temprana en la prosa najeriana, no obstante, sería hasta 1880 que “el escritor empieza a delimitar sus propias ideas de lo que debe ser un periodista”. (*Periodismo y literatura*, LVI) Para Nájera, el periodista es quien “estimula el pensamiento” y “obliga a tomar consciencia, pero también el que debe enarbolar las señales de alerta cuando llegue el peligro”. (LVII) Del mismo modo, en su artículo “Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato”, Azucena Hernández explica que:

...[la participación de un periodista] en el engranaje de la civilización era precisamente poner su escritura al servicio de sus convicciones políticas y formales, emparentando la misión del artista con la del soldado. La pluma y la espada se unirían para rendirle pleitesía tanto a Díaz como a González, que algunos creyeron necesarios para pacificar y modernizar al país. (Hernández, “Literatura y política...”, párr. 47)

Entonces, el argumento de Nájera contra periódicos disidentes como *El Lunes*, donde se desprestigiaba a “las nobles instituciones democráticas” con ultrajes, consistía en que frenaban el orden y el progreso nacional, es decir, obstaculizaban la administración eficaz del Estado. En cambio, la posición de Quevedo y Zubieta se puede explicar como un reproche a la prensa burocratizada por no actuar como una tercera voz en la opinión pública, sino como un apoyo a la prensa subvencionada.

A los pocos meses de esta polémica, Salvador Quevedo y Zubieta se exilió en Europa por primera vez. En su camino, el barco en que viajaba naufragó y el escritor se vio obligado a refugiarse en Santo Domingo. Tras un tiempo breve, retomó su camino y llegó

a París, desde donde se dirigió a la casa de un tío en Bayonne, Francia. (Arias, 114) Una vez recuperado de las complicaciones de su viaje, se trasladó a Madrid y continuó con su carrera de periodista en *El Día* y *El Imparcial*, donde conoció a Emilio Castelar, quien más tarde haría el prólogo de *Recuerdos de un emigrado* (1888). De 1883 a 1884, trabajó en Londres como corresponsal de un periódico madrileño y uno mexicano.

El segundo exilio duraría diez años, de 1885 a 1895. En esta ocasión se instaló en París para estudiar la carrera de Médico Cirujano en La Sorbona. El ambiente académico le permitió cultivar su vocación literaria y, probablemente, su interés por la psicología social. Una representación de dicho contexto aparece en su primera novela *L'étudiante* (1888). A decir de Pedro Ángel Palou:

...fue el primero en escribir –desde el castellano, o en otro idioma– en francés como idioma alterno (antes que Nabokov, o que Conrad, por ejemplo, o que Huidobro): *Récits mexicains* (1888), *L'étudiante*, *notes d'un carabin* (1888), *L'Hallaux Valgus* (1894, ésta última su tesis de doctorado con la cual obtuvo la medalla de bronce). (3)

De esta época también data *La Revue Exotique* (1887), fundada por el autor en colaboración con Jean-Marie Mestrallet y H. B. Renou a fin de crear un órgano para mostrar verdaderamente la identidad de las naciones más allá de Europa y evitar representaciones erróneas de lo extranjero. (ver *La Revue Exotique*, 1)

El autor mantuvo contacto con la prensa mexicana y en 1887 publicó el cuento “¡Sepultados!”, en *La República Literaria* que más tarde se incluiría en la antología *Narraciones mexicanas* con el título “¡Enterrados vivos!”. Vidaurre identifica en este relato la influencia de la estética romántica, principalmente, en la búsqueda por representar la subjetividad y la cultura popular, si bien posee elementos que tienden hacia el realismo. (*Propuestas narrativas*, 16) La revista *La República Literaria* se imprimía en Guadalajara

y fue fundada por José López Portillo y Rojas, Manuel Álvarez del Castillo y Esther Tapia de Castellanos. “Era el órgano del Romanticismo mexicano, pero eso no excluía la publicación de obras de tendencias literarias más modernas como, por ejemplo, las francesas... difundió a los más importantes autores jaliscienses, pero hubo todavía más colaboraciones de autores de todo el país y del extranjero.” (González Casillas citado por Arias, 118)

Ya de regreso en México, Quevedo y Zubieta prospera afiliado al régimen de Porfirio Díaz, que pasaba por su etapa de máximo desarrollo económico y tecnológico. En 1897, ingresó al cuerpo diplomático de Díaz, fugió como consul en Santander, España, y más tarde en Saint-Nazaire, Francia. Como una prolongación del proyecto cultural y literario emprendido desde su exilio en París, uno de los principales objetivos del jalisciense en esta época fue cambiar la imagen de México en el extranjero, tarea de gran importancia para el programa porfirista que, además, fomentaría la inversión en el país. Sus dos obras en torno al dictador se publican en la primera década del siglo XX: *Porfirio Díaz: Ensayo de Psicología Histórica* (1906) y *El caudillo* (1909). No está demás señalar que en la misma década James Mark Baldwin, fundador de la psicología social norteamericana, publicó obras centrales para esta disciplina. Sus planteamientos difieren, no obstante, conviene advertir que ambos examinan el mismo objeto, a saber: la delimitación de la personalidad en relación con las circunstancias sociales. De hecho, el psicólogo estadounidense sería invitado por Justo Sierra y Ezequiel Chávez en 1912 para impartir una serie de conferencias sobre su propuesta en la Universidad Nacional de México. (ver Navalles, “Andanzas”, 51)

A partir de 1908, Quevedo y Zubieta se establece definitivamente en México, ejerce la medicina, el periodismo y, a través de su obra literaria, desarrolla también algunas aportaciones a la psicología social. Por ser un eje temático de su producción el movimiento revolucionario, ingresa al corpus de la llamada Novela de la Revolución o Literatura de la Revolución. (ver Portal, “Una desconocida novela...”) A este periodo pertenecen las obras: *Porfirio Díaz* (1906), *El caudillo* (1909), *La Camada* (1912), *En Tierra de Sangre y Broma* (1921), *México Marimacho* (1933), *México Manicomio* (1927), *Las ensabanadas* (1934), *La ley de la sábana* (1935) y las obras de teatro *Huerta* (1916), *Amor por partida doble* (1932), *Doña Pía* (1919), *La prueba prenupcial* y *El manicomio Camarilla* (1932). Arias González agrega que:

También escribe sobre asuntos relacionados con la medicina; por ejemplo, a principios del siglo XX, las escuelas francesas y alemanas son el centro de un debate sobre el tratamiento de la sífilis; en un artículo llamado “La lucha por la hegemonía francesa en la medicina mexicana: el caso de los medicamentos para combatir la sífilis”, escrito por Rosalina Estrada Urroz, hace mención a comentarios de Quevedo y Zubieta sobre este asunto en favor de Francia, aparecidos en *La Escuela de Medicina*, tomo XIX. De esta misma colección, pero en el tomo XX, se encuentra un escrito titulado “El Hospital General y las especialidades”, dando fe de lo prolífico y diverso de la etapa final del escritor. (120)

Hasta el momento en que se redactó este trabajo no se halló registro de los montajes de sus obras dramáticas. A propósito de *Huerta*, Marcela del Río comenta que tal vez este drama no se llevó al escenario debido “a la virulencia de su denuncia”. (*Perfil y muestra del teatro*, 21) Pero, además de la discusión política, la decisión de evitar el montaje obedece a motivos estéticos, el mismo Quevedo y Zubieta explica que optó por entregar su texto directamente a la prensa en razón de la deplorable situación del teatro nacional. A su modo de ver, la escena mexicana no prosperaba, las piezas comportaban “espectáculos de insignificante valor literario”, mientras que “de comedia y de drama” se

conocían escasas obras. (*Huerta*, 12) A ello se sumaba la escasez de actores y, sobre todo, dramaturgos comprometidos, ya que durante las primeras tres décadas del siglo XX éstos se dedicaron, casi de modo exclusivo al llamado “género chico” y a los dramas románticos, calcos de la tradición española en boga. (Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano*, 134-135)

Para el jalisciense, la falta de un concepto de teatro “auténticamente mexicano” se reflejaba en la insistencia de llevar a escena obras escritas por dramaturgos españoles y espectáculos de dudosa calidad cuyo único fin era el lucro. En su opinión, un actor era contratado sólo si era capaz de recrear el acento castizo; además, la mayoría de las producciones eran gestionadas por compañías extranjeras:

[...] los raros actores mexicanos capaces de representar una obra literaria, se dedican a lo español o a la versión de lo francés, hasta tal punto que cuando se trata de actuar en lo nacional, se sienten desmañados y no aciertan a dar forma natural artística a nuestra vida ordinaria ni a nuestro lenguaje usual. Renunciar a la pronunciación de la z, les parece dejarse caer en un género inferior y conglomerados con actores extranjeros en una compañía heterogénea, sin cohesión, sin fe, van al fracaso más o menos declarado de la obra coterránea, aun suponiendo que ésta sea buena. (*Huerta*, 14)

El excesivo tratamiento de los versos fue otro defecto del teatro criticado por el autor. Así, por ejemplo, al comentar el estreno de un drama de Othon, considera una falta de equilibrio entre el asunto y el estilo, pues la obra poseía “hermosas tiradas rítmicas sobre una acción muy pobre”. (13) A su juicio, la complejidad lírica del texto se dio en detrimento de contenidos sociales que hubieran podido suministrar “fondo a la literatura” mediante datos sobre la personalidad, las costumbres y el lenguaje de los mexicanos. La perspectiva del jalisciense sobre el subdesarrollo del drama a principios del siglo XX ha sido corroborada por investigaciones como la de Fernando de Ita, quien señala que la transformación nacionalista de las artes plásticas, la música y la narrativa no alcanzó al

teatro sino hasta el inicio de la tercera década del siglo. (ver “Un rostro para el teatro mexicano”, 30)

Recapitulando, la vida de Salvador Quevedo y Zubieta transcurre entre dos proyectos de construcción de la identidad mexicana: el nacionalismo liberal de la República Restaurada y el nacionalismo revolucionario de principios del siglo XX. Tanto su formación en el positivismo como las diferentes propuestas estéticas de finales del siglo XIX influyen en su obra periodística y literaria, incluso al representar los movimientos sociales de la Revolución Mexicana. A ello se suma su marcada vocación crítica, que definió su papel en la política durante el porfiriato y distinguió su concepción del periodismo como campo de lucha contra el discurso oficial. Asimismo, su interés por la psicología social define su particular visión sobre los procesos históricos, ya que la consideró una herramienta para hacer una interpretación del pasado inmediato y un marco lo suficientemente estable como para proponer diversas tesis sobre el ser del mexicano en una época de gran inestabilidad.

1.2. Principales temas y características de su obra

Cuando hablamos de un autor “raro”, poco estudiado o infravalorado por la crítica es inevitable pensar que tal vez ello se deba a una escasa producción, a obras difíciles de localizar, o bien, a que interactuó pobremente con el campo intelectual de su momento, pero tal como vimos en el apartado anterior, no es el caso de Salvador Quevedo y Zubieta. Polígrafo a temprana edad, el jalisciense incursionó en todos los géneros literarios y, aunque de la adolescencia a la vida adulta el asunto tratado se fue modelando, como era de esperarse, es posible advertir ciertas constantes en su proyecto literario; dos de índole compositiva y tres temáticas, a saber: 1) la ruptura entre los niveles diegéticos de la obra con un uso particular de los paratextos, 2) la hibridación genérica, 3) el vínculo entre ficción e historia, 4) la clasificación de los tipos sociales y su interacción en ambientes urbanos y, ligado a ello, 5) la relación lengua y cultura.

Ahora, sabemos que los paratextos constituyen un nivel fundamental que determina la recepción de la obra, pues comportan el primer acercamiento entre el enunciador y su público/lector. En la obra de Quevedo y Zubieta, prólogos y epígrafes a menudo se construyen con una primera metalepsis que indica la presencia del narrador o bien hace referencia a una figura autoral que aparece como comentarista en notas a pie de página dentro de los textos. En general, el escritor utiliza este recurso como mofa (vituperio) al despliegue de cultura literaria realizada por sus contemporáneos, además de analizar el argumento de la obra presentada. Sirva de ejemplo una nota a pie de página de la novela *Las ensabanadas* donde se explica el término “Poligenesia”, acuñado por el narrador

para calificar el comportamiento de una familia de ensabanadas, equiparable a la “generación de la vida en un gallinero.”

(1) .- Expliquemos al curioso lector este vocablo griego a que atribuimos sentido particular.

Cuando, en cualquier especie sexual, para llenar la función generatriz (genesia), la hembra se une a determinada individualidad masculina, su acomplamiento merece el nombre de “Monogenesia” (*Monos*, uno solo, y raíz *Gen* de muchos derivados afectos a la idea de engendrar). Pero si la hembra recurre a más de un masculino para formar prole, su genesia se califica *Polys*, significativo de pluralidad en griego. De allí POLIGENESIA .

Otra cosa es POLIGENISMO, sistema antropológico que profesa la existencia de muchas parejas primitivas, de donde descienden las actuales razas humanas. (42)

Es preciso acotar que esta nota aparece al final de un capítulo de carácter parentético, es decir, en sí mismo ya cumplía una función explicativa por tratarse de una digresión en la cual se comentan los orígenes de la protagonista. Lejos de cubrir una función de clausura, la nota no hace sino prolongar la comunicación, pero en el plano de la historia o de la narración, pues, específicamente, transgrede la frontera de la narración incluyendo el nivel pragmático en la novela.

La palabra “poligenesia” deviene un mecanismo de desembrague que produce un movimiento de vaivén entre los niveles de la enunciación narrativa literaria provocando cierta inestabilidad entre la dimensión pragmática y el discurso. En la primera mención, al final del capítulo V, tiene una función adjetiva al presentarse en la reflexión del narrador para describir el comportamiento de la familia que protagoniza la novela, aquí se encuentra en el *nivel de la narración*. En segunda instancia, es una marca de la función metalingüística cuando se incorpora a modo de “diccionario” para explicar al receptor una palabra tema en la obra; mediante la apóstrofe (“curioso lector”) se inserta el *nivel pragmático* que se prolongará hasta el paratexto titular del siguiente capítulo denominado “Preparativos matrimoniales a través de la **poligenesia**”. Finalmente, la palabra adquiere

una función catafórica (anuncia los siguientes núcleos narrativos) y, al mismo tiempo, devuelve al lector a la acción suspendida en el capítulo IV. Concluye, pues, la digresión en el *nivel narrativo*, hecho que se reitera en el código de apertura, pues el narrador hace un llamado para retomar la acción: “Reanudamos”. (43)

De igual manera, en la portada de la novela aparece la nota entrecomillada: “Contribución a la educación de los jóvenes universitarios...pero sólo para mayores de edad.” Ello adelanta la función didáctica (*delectare et prodesse*) de la obra y funda un prejuicio en el lector, pues se le “aconseja” para atender a la utilidad de la cuestión tratada. La novela acopia las tradiciones de la región jalisciense, sobre todo las asociadas al rito amoroso, utilizando la técnica del vituperio. Elimina toda solemnidad “de los actos públicos” para invertir el carácter serio de los tópicos utilizados de ordinario en las novelas costumbristas, lo que ejemplifica el carácter carnavalesco de los textos del autor:

...la costumbre dictaba que las esfinges casaderas se trasladaran en burro o carreta jalada por bueyes. Así la descubrió Samuel, a la fantástica Flora montada en rústico jumento al lado de su hermana y demás jamonas.”/ “Entre charros y chorros tan tupidos se gestaron los pasos del amorío que se verá a continuación. (22)

Carmen Vidaurre halla en los recursos de la narrativa de Quevedo y Zubieta vínculos con las diferentes escuelas del XIX, desde personajes románticos hasta la ilusión de realidad buscada por el realismo y el naturalismo. (11) La autora considera que los pasajes donde se representa el comportamiento y el habla cotidiana agregan al paradigma realista-naturalista elementos de la sátira social, “próximos a la comedia de tesis de Jacinto Benavente, en el uso de la ironía” (52), pues la parodia y el humor permiten a la voz narrativa distanciarse lo suficiente para desarrollar una perspectiva objetiva no moralista, sino crítica debido a que, “si el narrador o el personaje se ríen en

momentos (o nos hacen reír), no conduce esta risa al placer lúdico, resulta más próxima a la puesta en evidencia de lo absurdo...”. (55-56)

De este modo, el juego con los paratextos radica en su posicionamiento como “advertencia”: se anuncia al lector que, en oposición a las novelas de educación convencionales, ésta no ofrecerá ninguna forma de aprendizaje, por el contrario, queda implícito que lo más importante es recrearse en el universo representado. Sobre esta condición versa la reseña de la contraportada:

Es una pintura vigorosa de una familia que como un morbo hereditario va dejando en sus descendientes las costumbres licenciosas de la época.

LAS ENSABANADAS es una buena novela; campean en ella las costumbres jaliscienses y la narración es amena, pintoresca e interesante.

Vidaurre también comenta que el uso de prototipos como crítica a las conductas humanas permitió a Quevedo y Zubieta representar la “crudeza” de la realidad y elaborar, sobre ella, una reflexión paródica sobre el ejercicio del poder, donde la perspectiva masculina sobre la mujer se ridiculiza. A su vez, las posturas femeninas ante la religión, el arte, la política y el sexo son mostradas poniendo de manifiesto el papel de las mujeres en los procesos sociales. A ello se suman conocimientos específicos sobre la neurología, la psicología y la psiquiatría, aspecto que, más allá de evidenciar la erudición del autor, reitera su búsqueda de una metodología interdisciplinaria e interdiscursiva para comprender el objeto humano. (ver “Las propuestas narrativas...”, 65)

Desde esta perspectiva, podemos entender la novelística de Quevedo y Zubieta como una forma paródica, cuyo fundamento es la tradición narrativa que le antecede y, por lo tanto, también su objeto de crítica. Siguiendo a Bajtín, la risa paródica desmantela el sentido rígido, serio y unidireccional de las ideologías hegemónicas. Naturalmente, este

tipo de procedimiento exige una participación activa del lector quien, para comprender la simultaneidad de los sentidos y recibir los efectos humorísticos, debe conocer el referente. En su origen, al presentar la misma historia de las tragedias, pero con efectos cómicos, el texto paródico asumía que el espectador conocía el sentido primigenio para que observara en qué había consistido la crítica y sobre todo en qué recaía el cambio de efecto retórico.

Al respecto, siguiendo la interpretación de Genette, Pozuelo Yvancos identifica tres mecanismos mediante los cuales lo burlesco afecta a un texto para transformarlo en parodia: “por una disociación y modificación bien de su espíritu, bien de su tema heroico transpuesto a uno vulgar, bien de su estilo vulgarizando lo noble.” (“Parodiar rev(b)elar”, párr. 16) De esta manera surge el problema de su estatuto genérico, si la parodia cruza a través de todo el sistema de obras, debe definírsele más bien como una alteridad de toda la literatura. De ahí que, en su recuento de la escritura paródica, Bajtín la identifique como una función y no como una tradición de género. Debe señalarse también la duplicidad inserta en el prefijo *para*, que bien puede significar “junto a” o “frente a”. Partiendo de ello se ha argumentado que todo género al que imita la parodia podría tener su contrapartida burlesca; pero, lejos de inclinar la clasificación hacia una hipotética gama de subgéneros de la parodia, se ha confirmado su papel de alteridad.

Pozuelo Yvancos considera que la parodia posee una doble función dialéctica: por un lado, combate al discurso canónico, autorizado y autoritario de su contexto; por otro lado, dado el enfrentamiento con el texto modelo, sólo toma de él sus componentes básicos, revelando así sus “líneas fundamentales” de manera que influye decisivamente en la evolución de los géneros al cumplir una especie de papel crítico. (párr. 20) El papel del

espectador en este proceso es fundamental, pues la parodia sólo se cumple si éste reconoce al texto modelo como autoridad ante la cual el nuevo texto y el receptor mismo se rebelan.

En la parodia se dan dos movimientos simultáneos: el desvelamiento que expone en la hipertrofia del texto parodiado su verdadero rostro y, también, desvelamiento como ruptura del velo virginal del texto autoritario e intangible que se desea y se reconoce superior, pero se mancilla. Sin esa dialéctica no se daría la catarsis de la subversión. (párr. 28) Precisamente el uso de la hipertrofia deviene, no la destrucción del texto autoritario, sino su análisis; aunque el objeto es desplazado y el nuevo “ejecuta una *difference* respecto a él” (*Ib.*), al mismo tiempo la parodia lo reconoce e implícitamente lleva a cabo un homenaje.

El autor cita a Bajtín en *Teoría y estética de la novela* para hablar de la apropiación del discurso ajeno que implica un distanciamiento de lo otro al grado de que “el énfasis no se da hacia lo representado sino en la representación misma, es decir, en la imagen del objeto como tal imagen”. (párr. 31-32) De este modo, la parodia no sólo ejerce una crítica sobre el original, establece una reflexión en torno a los rasgos de estilo en su interior al reconstruir los elementos del discurso ajeno y, en consecuencia, distinguir el propio. De ahí la relación intrínseca entre lo metaficcional de la posmodernidad y la parodia:

La raíz metaficcional de la parodia no está en relación con lo que la obra parodiada hable, sino con el hablar mismo de esa obra. Ello requiere un grado de escepticismo y de maduración muy notable, que la hace hija de un juego con los propios mecanismos de la representación y exige una competencia en ellos, para que el reconocimiento del receptor tenga lugar y con él su efecto cómico. (párr. 32)

Más que género, la parodia es para Pozuelo Yvancos una segunda modalidad del lenguaje literario, el origen de la reflexión sobre la artificialidad de la obra, “su ser imagen y no vida auténtica”. (*Ib.*) Dada su preferencia por el signo sobre el objeto, la parodia se funda en la “sospecha” de lo otro y, por extensión, de sí misma, pues es su naturaleza denunciar, encontrar la incertidumbre en el centro del sistema del cual proviene y establecer complicidad con las competencias del receptor para que dicha denuncia produzca efecto. (párr. 35)

Cuando en “La muerte del autor” Roland Barthes explica que su propuesta no se dirige a la cancelación del sujeto sino a que la historia literaria se componga por una subordinación de las obras a la vida del sujeto que escribe (65), se manifiesta la posición central en la cual se ubica ahora al lector en las obras (y en los estudios teóricos). El semiólogo considera imposible que en la modernidad no comprendamos a los textos como una constelación de informaciones, de tal manera, su propuesta de la vuelta del lector y el suspenso de los autores como el pasado u origen de la obra, es una apuesta por la interpretación, ahora la lectura se vuelve sinónimo de interpretación del texto y los múltiples textos. El papel del lector es observar esos cruces en múltiples sentidos: no se interpreta para buscar las motivaciones de los autores, sino cuáles son los cruces que el lector advierte dentro de las obras.

Por otro lado, en cuanto a los prólogos de Quevedo y Zubieta, podríamos considerar que estos son los escritos que mejor dan cuenta del dialogismo en su literatura al evidenciar una estructura apelativa que exhibe a la instancia autorial como voz acreditada ante los lectores. Más allá de la función metatextual que relaciona a preludios y prefacios con el contenido que introducen, el jalisciense se sirvió de ellos como medio

para entrar en comunicación con el campo intelectual de su tiempo, hacer algún guiño a escritores contemporáneos, o bien, citar alguna polémica a propósito de su escritura:

Bastante he usado el “yo” en esta introducción para detenerme en deseadas referencias a mi breve colaboración periodística en tiempos de Huerta. Si alguien me achacare falta de sindéresis política mencionando artículos míos en que no se hallará la menor frase de consideración personal a tan funesto antropomorfo, responderé con gusto en el periódico censor, si éste no se sustrae al deber de ofrecer a la defensa el campo mismo del ataque. (12)

De particular interés resulta *Porfirio Díaz. Ensayo de Psicología histórica* (1906) en donde el jalisciense firma como “X.X.X” en un ejercicio de autocensura que no se relaciona con conflictos de orden político, sino con el grado de aceptabilidad del trabajo, su contenido ante la crítica y, desde luego, su idea sobre la función de autor. Así lo explica:

PRÓLOGO (?)

Nada de prólogo por el momento. Si este libro viviere de algo más que una vida efímera; si llegare á ser apreciado como un esfuerzo por acercarse á la verdad lo humanamente posible, á través de dificultades y mentiras sin cuento, entonces se le reeditará con un prólogo, acaso útil, al lado del nombre del autor probablemente inútil. (1)

El advertir la falta de prólogo y ofrecer una nota introductoria de esta naturaleza comporta una *retorsión retórica*: se anuncia la carencia de prefacio, pero, en sí mismo, este acto lo constituye. En principio, si para Quevedo y Zubieta esto no puede considerarse un prólogo, se debe a que no se relaciona con el trasfondo histórico de la obra, como ocurre en otros de sus exordios. Normalmente, dichos textos son aprovechados por el autor para ofrecer informaciones complementarias, destacar los acontecimientos relevantes que serán expuestos, o bien, ofrecer su interpretación al respecto, es decir, utilizar la función meta para coadyuvar a la lectura como ocurre con cualquier prólogo.

En lo que atañe a la ausencia del nombre, podemos afirmar que ello es también una estrategia característica de su obra, manifiesta desde sus primeras publicaciones. Algunos textos de su juventud fueron firmados bajo los pseudónimos de Arturo, Filintos (o Philintus) y Triboulet. (Vidaurre, 15-16; Palou, Prólogo a *Narraciones mexicanas*, 2) Aun cuando este hecho añade cierta dificultad a la tarea monográfica de reunir su obra, como es sabido, el estudio de un autor demanda cortes diacrónicos y sincrónicos, por lo que el hallazgo de textos tempranos permite un examen contrastivo para ubicar las transformaciones de su estilo y su relación con el medio, así como la integración de una tópica. En suma, el diseño de una poética de autor.

Si con Roland Barthes admitimos que la literatura puede entenderse como entidad bifásica (obra e institución) en la que todo significa (S/Z, 42), no podemos pasar por alto las implicaciones detrás de la elección de un pseudónimo en los inicios de una vida literaria. Curiosamente, ya sea por timidez o decoro, ocultar la identidad es una afirmación del yo, es decir: “yo soy mi escritura”. Pero, cuando se trata de un nombre ajeno (el personaje de una novela o cualquier otro código cultural) siempre será la expresión de las aspiraciones del poeta y la declaración de sus filias, lo que puede resultar de gran trascendencia para comprender su estética de madurez al fundar un contrato de lectura.

En otras palabras, ocultar el nombre propio evidencia el carácter textual de la figura del autor al establecer una distancia entre la realidad anecdótica de una vida y la significación asociada a la práctica artística. Siguiendo a Barthes, la escritura de ficción “es el lugar neutro donde se pierde la identidad del cuerpo que escribe” en tanto un autor sólo es quien produce la enunciación literaria. (“La muerte del autor”, 222) Para el

semiólogo, el fundamento de ello se encuentra en el carácter vacío de la enunciación misma. Y, dado que ésta funciona sin echar mano de la persona civil de sus interlocutores, la escritura deviene una forma declarativa.

Ahora, quien lee la obra con conciencia del pseudónimo interpreta la posición de un código en el sistema literario, es decir, las relaciones que dieron origen a un nombre, o bien la significación tras la máscara, por ejemplo, una posible censura. De tal suerte, el dionimato deviene el primer vínculo transtextual que genera preconcepciones en la lectura.

De acuerdo con Michel Foucault, decir “esto fue escrito por Fulano de Tal” singulariza el discurso como práctica pues se escinde de la palabra cotidiana. La rúbrica bajo la cual se ampara la obra se convierte en símbolo de pertenencia y al mismo tiempo una marca de poder que hace del libro un objeto con valor de uso y cambio. Decir: “la novela ha sido escrita por Gabriel García Márquez” sin duda determina el horizonte de expectativas del lector:

Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction d'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas un auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. (Foucault, " Qu'est-ce qu'un auteur? ", 826)

Genette explica que el nombre del autor sigue la mecánica de un contrato y su importancia varía dependiendo del género del texto, es "débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator”.

(*Umbrales*, 39) A propósito de los trabajos de Philippe Lejeune sobre autobiografía, el teórico francés comenta que el nombre del autor “no es un dato exterior en relación con este contrato, sino un elemento constitutivo cuyo efecto se compone de otros elementos como la presencia o la ausencia de una indicación genérica”. (*Ib.*) Conforme a ello, tomemos el caso de las significaciones asociadas con el pseudónimo “Triboulet”, utilizado por Quevedo y Zubieta en el relato “Cartas a Blanca”:

Triboulet es nombre de un célebre caso francés narrado por José Joaquín Fernández de Lizardi en su obra *El sueño del Pensador no vaya a salir verdad*. El seudónimo recuerda al célebre Feurial Triboulet, (1479-1536) a quien Luis XII hizo su bufón consentido. El poeta Jean Marot (m. 1524) lo describe como giboso, rengu y con cara de búho. Por su parte Rabelais en su *Pantagruel* lo concibe como loco sabio. (Palou, 12)

El carácter cómico del personaje sirvió como instrumento de juicio contra las dinámicas sociopolíticas en boga también en la ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, y en *Le roi s'amuse* (1832), de Víctor Hugo, pieza en cuya edición de 1884 consta un prólogo acerca de la libertad de la que gozan los literatos para tratar en su creación asuntos históricos como materia. A ello se suma el discurso pronunciado por el mismo Víctor Hugo ante los tribunales contra la censura de la cual fue objeto la representación en diciembre de 1832. *Le roi s'amuse* fue prohibida por “su inmoralidad”, siguiendo a Víctor Hugo: si la obra es moral en su invención ¿sería inmoral en su forma?, ¿en la situación del tercer acto?, ¿en su estilo? (ver Víctor Hugo, 130)

A la par que plantea interrogantes sobre nociones de teatralidad y de acudir a referencias de la historia del arte dramático (como Shakespeare o Moliere), el romántico se interesa por la acción política que envuelve a la puesta escénica, aunque sin llegar a afirmar que la obra es una denuncia. En sus comentarios enfatiza el valor simbólico de

la ficción y las posibilidades de ésta para mostrar lo real sin dejar de lado una postura ideológica. (125)

Al examinar el posible carácter obsceno del cuarto acto, donde se presentan los amores del Rey, Víctor Hugo explica que la historia permitía representar a Francisco I “ebrio en los tabucos de la calle del Pelicano”, hecho nada extraordinario puesto que se ha realizado antes: “llevar á un rey á una casa pública no sería tampoco nuevo. El teatro griego, que es el teatro clásico, lo ha hecho; Shakespeare, que es el teatro romántico, lo ha hecho”. (23) No obstante, el autor de *Nuestra señora de París* ha preferido tratar con decoro los asuntos públicos: “allí donde era menester ser franco, ha creído que debía serlo de su cuenta y riesgo, pero siempre con gravedad y mesura, pues quiere el arte casto y no el arte gazmoño”. (134)

Desde una perspectiva semejante, Quevedo y Zubieta enuncia en la nota preliminar de *Porfirio Díaz...* (1906) el derecho del escritor a citar acontecimientos históricos, lo mismo que a tejer en su invención los documentos recabados:

Circunstancias que no importa declarar han hecho venir a manos del autor quien se ha apoderado de ellas y las ha entretendido en su estudio ya por intercalación, ya por vía de nota... ¿Con qué derecho? Con el derecho supremo del investigador para apoderarse y hacer pública glosa de documentos sobre la vida de un hombre, cuyos detalles no pertenecen tanto a él mismo como a la Nación y a la historia. (2)

Además de la conflictiva relación con los paratextos, otra estrategia frecuente en la obra del jalisciense es la hibridación genérica. Prueba de ello son los pasajes ensayísticos en la novela *La camada* (1912), cuyo referente es el atentado de Arnulfo Arroyo contra Porfirio Díaz ocurrido el 16 de septiembre de 1897 en la Alameda Central. El suceso fue difundido en todos los periódicos del país y fue ilustrado por José Guadalupe Posada para *La Hoja Volandera*, distribuida por la imprenta de Antonio

Vanegas Arroyo. (Vidaurre, 51) En general, la obra ha sido reconocida por su denuncia a los grupos que, cercanos al gabinete de Díaz, ofrendaban víctimas y operaban mediante violencia para obtener favores políticos.

Al igual que Brushwood, Salvador Rodríguez Preciado considera la novela “una protesta clara y violenta contra la corrupción social y política” que revela al lector la falta de oposición adecuada en tiempos del Porfiriato. (ver Rodríguez Preciado, “Salvador Quevedo y Zubieta y la primera psicología social...”, 14) En ese sentido, la obra del jalisciense no encarna al científico de derecha que promovía el régimen: “antes bien, señala a la ciencia como punta de lanza del conocimiento, como herramienta emancipadora”. (*Ib.*) En consideración a ello y a lo corrosivo de su crítica contra los grupos que integraban el poder, Vidaurre supone que su publicación pudo ser tardía, pues ninguna imprenta habría aceptado editarla dentro de la jurisdicción del régimen. (51)

En *La camada* se relata el aprisionamiento de Arroyo y su posterior liberación ilícita a manos de Pedro Flon, un supernumerario de guardia que tomó el trabajo en la sección médica de la 5ª demarcación por no encontrar una oportunidad adecuada para su grado doctoral. Paralelo al relato del preso está el de la joven Elvira, quien al iniciar la obra padece delirios luego de que su confesor fuera asesinado por Eduardo Velásquez, representante de las autoridades del régimen. Velásquez aprovecha la condición de la joven para incriminarla bajo el argumento de que no está sana mentalmente, pero, al canalizarla con el doctor Esteban Sergio, a fin de que la clasifique como enferma, éste intenta descubrir la verdad y hallar justicia para la chica. Por esta razón, a decir de Rodríguez Preciado, en la obra se representa al “prototipo de científico con conciencia social”. (15)

Hacia el final del Capítulo III, “Un ebrio «auxiliado»”, luego de ser aprehendido por la policía, Arroyo suelta “una perorata de borracho” que, precisamente, da muestra de su concepción de los hombres del régimen ahora volcados hacia las leyes y la administración, desprovistos ya de toda “masculinidad respetable”. Su discurso cierra con: “Y gracias a que me tienen amarrado... que si no, los acuesto de una trompada”. (18) Desde la oficina de la prisión lo escucha Pedro Flon e, impulsado por la compasión y el interés en la personalidad megalómana del borracho, decide liberarlo. Ante la ayuda, Arroyo promete defenderlo: “—Cuando lo acometan nomás hábleme... Saldré por Ud. con este brazo... aunque sean tres, — Y su brazo tendido dibujó en el espacio una inmensa «trompada»”.

El vocablo pasa después a voz del narrador, no obstante, el entrecomillado atrae la atención sobre la imitación léxica de éste respecto a su personaje. El recurso tipográfico funciona como reconocimiento del discurso del otro en el propio; a ello se agrega una nota al pie donde se anuncia: “Más adelante, el autor disertará un poco sobre este vocablo (nada castizo) de la jerga nacional”. (19) De manera que la voz autoral marca su posición como observador de un perfil social, manifiesto en el habla.

Más adelante, al finalizar el Capítulo IX, se dan noticias a Trillo, inspector de la Comisaría, sobre un enfrentamiento en el rancho de San Simón, y cuando pregunta si los implicados murieron, le contestan: “— ¡No tanto!... Riña es un decir; la verdad es que fue una trompada a mansalva...”. De nuevo, las marcas tipográficas operan como índices de palabra citada. En concreto, los puntos suspensivos indican la interrupción del diálogo entre los personajes para introducir un examen del uso de la palabra: “Aquí el autor cree conveniente preparar la narración de Trillo con un intermedio de box”. (130) Las cursivas

al final del comentario señalan el título del siguiente capítulo desde el cuerpo del texto, una variación de la estrategia que, a propósito de *Las ensabanadas*, comentamos líneas arriba.

El Capítulo X está escrito a manera de ensayo y prepara el relato de la discusión entre Crescencio Berlínquez, boxeador y sobrino predilecto de un senador, y Antonio Milanés, estudiante de medicina que coqueteó con una de las novias de Berlínquez. “Intermedio de «Box»” es el nombre de este apartado, aquí el narrador pausa la historia para examinar el uso del mexicanismo *trompada*. El sustantivo se presenta por primera ocasión en voz de Arnulfo Arroyo representa al prototipo del estudiante de leyes con ideales militares apegados al gobierno de Manuel González.

Dado que la función de este capítulo es de tipo metadiscursivo, actúa como micro-representación de un prólogo, es decir, repite la estructura de una publicación donde el contenido narrativo es precedido por un comentario introductorio para señalar uno o varios valores del texto; este fragmento reitera la utilidad lingüística y social de la narración. Por extensión, el fragmento tiene una estructura recursiva que, lejos de abismar el relato, enfatiza la complementariedad entre texto e intérprete o, en otras palabras, literatura y ciencia.

El ensayo identifica aspectos clave de los modos de combate en el mundo occidental y la significación de “la trompada mexicana” en él. Se señala, en primer lugar, que el uso del puño para golpear es una práctica moderna, pues incluso en la lucha cuerpo a cuerpo grecolatina, las manos quedaban fuera de las normas de pelea por considerarse una reducción de los alcances atléticos del cuerpo. Si existió un uso agresivo de las manos en la antigüedad, el autor considera que debió ser en “tiempos adánicos”, con “la mano

crispada contra narices insolentes” para enseñar disciplina. Tampoco en la Edad Media, que “con su mentalidad heroica, no estaba mejor dispuesta para tomar en serio golpes casi incruentos”; a lo mucho la mano tocaba al adversario en señal de reto. (131) Esta práctica se prolongaría en la cultura cortesana francesa, todavía en el siglo XVII: en la representación de *El Cid*, de Corneille (1636), “el conde de Gormas ataca a Don Diego con la mano: apenas un roce, llamado en francés *soufflet* (nuestro sopla, sin los mocos); más que ataque físico una ofensa moral”. (132)

La referencia a la adaptación de Corneille comporta un código cultural de importancia en el fragmento, pues advierte un paralelismo con la tesis que se introducirá más adelante. A decir del autor, el único combate que reglamenta y exige una verdadera técnica del “puñetazo” es el box, lo que corresponde con el espíritu calculador newtoniano de la cultura donde se originó: la inglesa. Así que, a su parecer, la lucha con las manos en otras culturas resulta una copia incoherente, una degradación del deporte británico. A esta perspectiva subyace una premisa sobre las sociedades: toda práctica es manifestación del espíritu de una sociedad; las manifestaciones culturales, y sus géneros, por tanto, no sólo expresan las características de un pueblo, sino que se corresponden con él, se encuentran ligados y justificados por su historia. En consecuencia, la adaptación de una práctica por parte de una sociedad ajena a ella implica una degradación de su versión original, aunque no por ello carece de valor; después de todo, el combate a trompadas sigue siendo objeto central del pequeño estudio.

Así, *El Cid* de Corneille aparece como código de una práctica literaria descontextualizante, pues el marco histórico que se presenta en el drama es un mero

“telón de fondo” para elaborar una alegoría sobre los conflictos políticos del siglo XVII francés. (ver Ferreras, “El Cid caballero cortesano...”, 96) Al escoger esta obra para ejemplificar el sentido del *soufflet*, entonces, Quevedo y Zubieta expone la variación de significados que tiene un acto según su contexto y, en particular, el comportamiento mimético de una sociedad respecto a las producciones de otra.

En México se dice trompada. Sé que algunos léxicos castellanos han inscrito ya esa palabra con su equivalencia de “puñetazo”. Es que si todo un pueblo le da tal significado, hay que abrirle paso y descubrir su razón ideológica en los animales de trompa. La “trompada”, puñetazo bestial, no tiene nada que ver con el ademán caballeresco que ofende sin herir, ni con el golpe derecho, según el box inglés. Cuando la mano ataca de modo tan rudo como el hocico musculoso de un elefante o de un cochino, el golpe denominado en México “trompada” no roba su nombre. (*La camada*, 133)

El ensayo continúa con la presentación de los personajes que entrarán en conflicto en el siguiente capítulo. El autor explica que el joven Crescencio no comparte la opinión del léxico general, pues posee cierta técnica de boxeo que lo lleva a creer que sus golpes tienden hacia el estilo inglés. No obstante, la voz autoral califica su puñetazo de trompada, pues falta en él “la equidad caballeresca que ennoblece las luchas” (se refiere a la clasificación de los boxeadores por peso para evitar ventajas), de manera que su cualidad de “plurinoviario” lo lleva a enfrentarse con Antonio por “tirar flores verbales” a una de sus mujeres: “De la conjunción en el espacio del snob boxeador y del estudiante florista resultó el incidente que seguirá relatando el secretario Trillo en el número siguiente”. (133-134) La expresión que introduce la última lexía del capítulo advierte una vez más el entendimiento de los personajes como variables en una ecuación a estudiar, donde el espacio geográfico presta las posibilidades para el encuentro de dos prototipos: más que sujetos individuales, interesa su calidad de modelos de una clase de hombre para estudiarlos como elementos de un sistema social.

Asimismo, el deseo de proponer una versión ficcional de los atentados contra Díaz abre campo a un concepto de la historia diferente al de las versiones oficiales divulgadas en la prensa. (ver 72-81) Dado que el carácter autorreflexivo de la narrativa de Quevedo y Zubieta se halla comprometido con su propia visión de la historia, en el siguiente apartado se expondrán algunas características de la novela histórica a través de autores consolidados en el género para con ello revisar la propuesta del jalisciense sobre la historia de circunstancias.

En lo concerniente a la clasificación de los tipos sociales y la relación lengua-cultura, cuando el enunciador caracteriza a los personajes cita en su propio discurso vocablos que corresponden al sociolecto de los sujetos descritos. Para reiterar que se trata de una palabra ajena (discurso citado), pone en pausa la historia e ingresa la explicación filológica del vocablo utilizado, como hemos visto con los ejemplos anteriores.

El germen de estos planteamientos se encuentra en los ensayos agrupados en el libro *Recuerdos de un emigrado*. Por ejemplo, en su ensayo “El lépero”, el autor jalisciense explica que en la Europa de su época los lindes entre las clases citadinas y las campiranas se borraban progresivamente por el proceso de urbanización moderno. Toma como muestra el paso diario de yegüeros de Andalucía y pastores de la Rioja por la ciudad de Madrid, que ha resultado en una confusión de los personajes de diferentes orígenes, “salvo levísimas separaciones de estilo y de traje, con la masa de la población cortesana”. (214) Todos llevaban a cabo las mismas actividades de entretenimiento, visitaban los mismos teatros y cafés, *boulevardaban* por la calle de Alcalá, “apenas si los sombreros peludos y las polainas de los manchegos, como en París las cofias blancas

de las normandas, hacen pensar al observador que todavía pueden ser cosas reales «el campanario de la aldea» y «el pelo de la dehesa».” (*Ib.*)

No era así para la América española, donde la poca población, el territorio vasto y las comunicaciones mínimas contribuían a conservar las marcadas diferencias entre las personas, según los lugares que habitaran. Para Ramírez Vuelvas, “Quevedo y Zubieta marca diferencias culturales entre mexicanos y españoles, a partir de las características particulares de cada sociedad, sin establecer dependencias o jerarquías [...] y demuestra que la cultura mexicana no es una herencia española, ni indígena, sino la constitución a partir de ambas”. (127) El jalisciense basa su estudio en las diferencias entre identidades, pero sus argumentos no se fundan en la oposición de estas mismas, ni mucho menos establece dependencia de la mexicana respecto a la española. Para el autor las culturas se “interrelacionan” a través de una suerte de dialogismo.

Basado en ello, Quevedo y Zubieta observa en México tres fracciones nacionales con costumbres propias, unidas sólo por “el común denominador de un ulterior progreso”: el hombre del *pueblo*, el del *rancho* y la *hacienda*, y el de la ciudad. Cada lugar determina el grado de adhesión que tendrá su propio tipo. El indio no emigra en lo absoluto: “Bien puede llegar a su pueblo el hambre y la peste [...] y esperará tranquilamente que la miseria o el *matlazahuatl* le abra su fosa junto a su cuna”. (215) El ranchero, por su parte, se permite cambiar de hacienda cuando busca trabajo, pero la vida en el pueblo o la ciudad le traerían muerte por tristeza. Finalmente, hay un tipo particular surgido de la urbe: el *lépero*, “hijo del barrio”. (*Ib.*)

Al organizar su clasificación psicosocial, el primer movimiento es de índole filológica, ya que examina la nomenclatura de cada grupo descrito a fin de examinar cómo se ha

conceptualizado a este sector en el imaginario colectivo; posteriormente, en una segunda fase, lleva a cabo un análisis del léxico utilizado por los individuos ejemplares de categoría. En cuanto al indio, elabora una detallada descripción sobre la fonética y la morfología náhuatl que subyace al español de México. Partiendo de ella, pretende comprender al indígena, descubrir en sus sonidos y sus vocablos el “fondo silencioso y triste del carácter azteca”:

Nada más dulce puede encontrarse en los sonidos de las lenguas musicales, que esa *t* y esa *l*, que en su constante aliteración representan la armonía del náhuatl [...] Hay que oír al indio de México en la indolente y lánguida emisión de sus palabras en *ixtli*, en *etl*, en *illi* [...] para comprender su ser en su refracción a la cultura actual”.
(156)

El ensayo “El náhuatl y el habla castellana en México” se enfoca en explicar el carácter del indio azteca a partir de su léxico y el intercambio entre la lengua náhuatl y el español. El autor parte de la premisa de que la estructura fonética de una lengua primitiva revela los rasgos profundos de un carácter social. Así, identifica en el azteca una “profunda dulzura y suavidad” en el fondo de su “semblante áspero”:

—su ser “silencioso y triste”—, rasgo que él considera se manifiesta en la ausencia de “articulaciones fuertes y guturales, como las de la *j*, de la *g* y de la *r*” dentro del náhuatl. También las consonantes yuxtapuestas “se ofrecen suavemente a la pronunciación sin que haya necesidad de esforzar los órganos orales por medio de bruscas transiciones de la voz”, como se observa en las terminaciones y desinencias de las palabras que “se apoyan, como las italianas, en la *i* o en otra vocal más sonora”.
(157-158)

A decir de Quevedo y Zubieta, el náhuatl pertenece a un grupo de “lenguas musicales”, en razón del carácter ornamental de sus combinaciones fónicas, palpable, sobre todo, en las partículas formadas por la *t* y la *l*, tan típicas de la lengua: “Hay ciertamente que oír al indio de México en la indolente y lánguida emisión de sus palabras en *ixtli*, en *etl*,

en *illi*, en *iltsi*, etc., para aprender eso que los griegos llamaban canto de miel (*mellodia*).
(*lb.*)

Esta naturaleza melódica contrasta con las “enérgicas y rotundas terminaciones” del español: “[el indio] debió sentirlo en sus órganos vocales a manera de una lengua de hierro, tan rígida y dura como puede serlo uno de nuestros manjares sólidos para los labios de un niño lactante” (159); y el conquistador, por el contrario, castellanizó los vocablos despojándolos de su “delicadeza”. Así, semejante al arqueólogo que revisa los ídolos y los templos, la labor del lingüista conlleva una especie de nostalgia al contemplar “un objeto de rara perfección artística, algo tenue y esbelto, terminado en calado remate, como la flecha de Notre-Dame, y atacado de repente en su aérea gentileza” (160):

¡Malaventurada y triste modificación la de huaxolotl, ha hecho, en bárbaro, guajolote, la que prostituyó y vulgarizó en Huichilobos el nombre sagrado de Huitzilopochtli, y la que prosaizó lamentablemente, convirtiéndolo en Malinche el dulce y poético nombre de la Malintzin! (160)

De acuerdo con el jalisciense, la raza conquistada respondió a la imposición del idioma español obrando sobre él, “endulzando” fonemas como la fuerte articulación de la *j* llegada al castellano desde el árabe. Tal práctica distingue a las naciones hispanoamericanas de la *yankee*, que “enrudece intensamente la pronunciación de la *h* inglesa”. Asimismo, explica que la *c* y *z* perdieron el carácter dental que se les otorga en España, pues el ceceo resulta “demasiado duro” para el americano, de lo cual resultó el “silbeo” que ha determinado de manera marcada las ramificaciones de la lengua en el Nuevo Mundo. Estos fenómenos se extienden hacia la prosodia del idioma, pues la cualidad melódica a la que se encuentra acostumbrado el mexicano lo lleva a producir

ligazones que sintetizan palabras de una misma oración; así, suavizó las diéresis del castellano en ae, ai, ea, haciéndolas diptongos:

Por eso la sinéresis, barbarismo prosódico, es tan común en el habla castellana de México, donde paraíso está hecho trisílabo, Caín monosílabo igualmente que caer, y océano trisílabo, pues la pronunciación popular los ha silabizado respectivamente en *pa-rai-so*, *Cain*, *caer*, *o-cea-no*. (162-163)

Por otro lado, mientras que las desinencias *ote* aplicadas por el español en vocablos indígenas (coyote, de *coyotl*; zopilote, de *xopilotl*), el náhuatl llevó al castellano el diminutivo, agregando las desinencias *ito* a sus vocablos. De ahí una notoria abundancia de diminuciones en el español de México: “El agua sagrada del Tepeyac, no es, en ese lenguaje, más que la *agüita*, recogida, no en el pozo, sino en el *pocito* y bendecida por la Guadalupe, llamada invariablemente la *virgencita*”. Y lo mismo incluso para cosas que por su proporción o solemnidad deberían expresarse de manera aumentativa: “el gran caballo de la estatua de Carlos IV se presenta siempre bajo el nombre del *caballito*”. (163-164)

La partícula diminutiva reverencial es apenas un ejemplo de la rica morfología náhuatl que, para el autor, supera por mucho nuestras lenguas clásicas. Mientras que nuestras modificaciones léxicas sólo otorgan a la raíz de una palabra “modificaciones generales” (género y número, o tiempos, personas y modos), la lengua azteca permite a una palabra matices determinados por las impresiones, que para traducir al castellano no queda más que extender en circunloquios. Por ejemplo, se puede agregar *tontli* o *ton* a un sustantivo para expresar desprecio; *poloa*, si es verbo; *pil*, para mostrar compasión; *pol*, para el reproche o la repulsión; y *cen* para la indignación:

-*Xilia*, *lia*, *tia*, *ltia*: con esas partículas agregadas a los verbos, consultando a la eufonía, y con las de *tzintli* y *tzin*, puestas al fin de los nombres, vuestro lenguaje, elevado, solemne y tierno, como arrebatando sus más delicados acentos al himno y

a la salmodia, será el lenguaje del casto amor, del trono y del templo: con él hará Xochitl, la confesión secreta y púdica de sus inquietudes de virgen a su amado que la espera [...] y cuando, durante los *nemontemi*, días aciagos en que se apaga el fuego sagrado, quiera el sacerdote dirigir al Tloque Nahuaque (Ser Supremo) su prez más fervorosa, tendrá todavía en el fondo de su tesoro de partículas reverenciales la forma *tzinoa*, sagrada y mágica como el *om* inefable del Oriente. (168)

La lengua de los indios es, por tanto, un reflejo de su naturaleza moral “blanda” y sencilla. Y de ahí procede el autor a caracterizar a la mujer y al hombre indios considerando sus costumbres amorosas y creencias religiosas, imitando las expresiones que supone representativas. La mujer es encarnación de la virtud, caminando desnuda hasta el momento de su matrimonio, cuando se envuelve con el *huepilli*. El hombre, por su parte, es discreto cuando la desea y ofrece a su familia leña cuando pretende unirse a ella. Interviene en el rito el acto preventivo de un hechicero o brujo que, mediante “bocanadas de humo arrojadas al rostro del novio, con signos misteriosos y palabras ininteligibles” (174), los protege de peligros en su unión.

Finalmente, el día de la boda es organizado por todos los integrantes de la comunidad. La unión de la pareja se celebra a la media noche, en medio del éxtasis musical del jarabe, cuando el pulque, el *tapachi* y el tequila más discurren entre los invitados. Ahí, la pareja ingresa en el cuarto nupcial y las familias aguardan a que el novio muestre el lienzo del lecho nupcial. Una vez lo hace, la celebración entra en clímax y “lloran enternecidos en un rincón de la sala los padres de la novia, y ésta, encendida y radiante más que las cuentas de coral que lleva pendientes al cuello, vuelve a ocupar el estrado, donde preside una fiesta de la cual no era primero más que la reina y luego es la diosa”. (176)

Para el jalisciense, este tipo de ritos dan cuenta de una sociedad patriarcal comparable con las de las tribus bíblicas, donde el concepto de comunidad ensombrece por completo

al individualismo. Lo mismo el pueblo se asegura de que la nueva pareja cuente con su propia casa como procura a los enfermos, llevándoles medicina, comida, dinero e incluso muebles. El autor registra también cómo durante la revolución los miembros del pueblo indígena se advertían entre sí cuando se acercaba la gente: “Nombre que usa a menudo el vulgo de México, en vez de tropa”. (178) Entonces, todos se escondían para evitar que los reclutaran a la fuerza: “Es eso lo que en México se llama la *lexa*, enganche forzado de hombres para el servicio en las filas. Con un chacó mal avenido a su cabeza, y un viejo tahalí cruzado sobre de su camisa, el indio, arrancado del hogar, era transformado en soldado”. (179) La esposa se marchaba con él y, si tenía un hijo, se unía también a la llamada marcha de la galleta, una caminata azarosa de entre 20 y 30 leguas diarias.

A diferencia de las mujeres que se unen a los ejércitos en otros lados del mundo, “que pasan de un soldado a otro, como pasa de mano en mano el cucharón del rancho” (180), la india mexicana permanecía fiel a su marido tanto en el campamento como en el pueblo. Tal fidelidad es absoluta, dice el autor: puede el marido golpearla y herirla, y ella puede rebelarse y reñirle, pero si alguien interviene a favor de ellas, se vuelven enojadas contra el defensor para reclamarle “–Déjale... ¿no ves que es mi marido?...”. (181) Es fiel hasta al marido muerto que encuentra al final de la batalla:

“Aquí está”, dice, y se tiende llorando sobre un cuerpo muerto... Me preguntaréis: – ¿Se llamaba Josefa, Luisa, Guadalupe? –De ningún modo... No es una mujer, sino una clase; es la india soldadera, la buena galleta de México, la esposa del campamento, siempre fiel al marido vivo como al muerto.

La actividad del indio en la ciudad de México es el comercio minorista, una fase en decadencia heredada del sistema Colonial, por oposición al auge del vendedor extranjero. En nuestro ejemplo narrativo, Jorge Albán se maravilla por el alto número de inmigrantes que se han instalado en la capital durante la paz porfiriana: estadounidenses en las calles de Gante, San Juan de Letrán, San Francisco y la Independencia; alemanes cargando “su quincalla, sus drogas y sus clavicordios”; franceses en Plateros y en Monterilla, y españoles en el Refugio y el Coliseo. Y en medio de ello los mendigos de variado comportamiento, unos con “pasos

dominadores” como si fueran “dueños de la acera”; otros “pegados al muro, alargando piernas y brazos infectantes, alguno inclinado a gatas sobre una bandejilla de monedas, simulando contracciones y temblor al sentirse observados”. (*En tierra de sangre y broma*, 96)

Si bien el autor parte de un determinismo geográfico para su clasificación de los habitantes del país y, de cierta forma, repite el argumento del positivismo para justificar la desigualdad social como consecuencia de una distribución “natural”, lejos de comportar una valoración o una jerarquización de las facciones, busca documentar sus comportamientos y explicarlos de manera filológica. Al comprender la diferencia entre los grupos que constituyen la nación, el autor manifiesta una concepción de la identidad mexicana como conjunto de diferencias, es decir, como producto de interculturalidad.

De esta manera, pese a que la única facción vinculada auténticamente a la urbe es el lépero, Quevedo y Zubieta atiende a la ciudad mexicana como espacio de convivencia de los tres tipos, lugar donde dicha identidad intercultural desarrolla su cohesión:

[Las calles de mi patria] presentan un cuadro rico en figuras y contrastes: el indio que va a vender los productos de su tierra o de su industria, marchando ordinariamente por el empedrado; el rancharo (que cuando va a la ciudad dice que *baja a ella*), *caracoleando* su caballo en medio de la calle, y el lépero, satisfecho de su ciudadanía, codeándose en la acera con damas y caballeros. (216)

Rico Lie entiende el concepto de *espacio* tanto en su sentido de “lugar geográficamente definido” como en el de “cuerpos de pensamiento, discursos o ideologías” convenidas por una o varias comunidades. De suerte que un espacio de comunicación intercultural no sólo es aquel donde “se encuentran y crean nuevas identidades”, sino que supone una dinámica entre las ideologías provenientes de múltiples lugares, representadas por quienes transitan y habitan el espacio intercultural. Así, cuando coexisten individuos que vienen de distintas localidades, se produce una “negociación intercultural que genera un diálogo real de forma dinámica y participatoria”.

De acuerdo con Lie, la multidireccionalidad de los eventos comunicativos que operan en un espacio intercultural no comporta interacciones arbitrarias, sino que se éstos se rigen por las normas del contexto. (“Comprender la hibridación”, 48-49)

Por tanto, independientemente de la jerarquía cultural o económica del indio y el ranchero en la clasificación de Quevedo y Zubieta, la normativa del lépero domina dentro del retrato ecléctico que hace de la Ciudad de México. Esto permite comprender la tesis que desarrolla más adelante, pues, desde su punto de vista, la actitud del lépero define el espíritu del mexicano y permite describir la lucha histórica por su autonomía nacional. Es decir, la facción vinculada de manera directa con la urbe define en sí misma la identidad intercultural del país.

Al autor le interesa desambiguar el término *lépero*, pues considera que el rasgo despectivo semejante al significado de “miserable” surgió por un mal uso de la palabra. En consideración a su origen virreinal, Salvador Quevedo y Zubieta ve en el nombre un nuevo tipo de sujeto, distinto de la clase urbana europea. El lépero, *lepérito* o *pelado* refería al “humilde obrero mexicano”; se identificaba principalmente por la simplicidad de su traje, que “no se compone más que de calzones y camisa, prendas que se acompañan a veces con la *frazada*, abrigo de lana en que se envuelve como en un *plaid*”. Por lo general calzaba con *guarache* —el zapato era un lujo—, utilizaba sombrero de *zoyate* o de fieltro “y en ambos casos es una obra hidráulica, porque su forma ha sido arreglada con el pensamiento puesto en el agua del cielo”, ya que el paraguas le resultaba por completo ajeno. Su forma particular de portar el sombrero se relacionaba con este aspecto: “se lo *agacha* por delante y se lo *arrisca* por detrás” para que el agua desemboque desde la parte posterior del ala (220):

Me he detenido en hacer notar esa forma del sombrero, porque, aunque dispuesta con tan sencillo objeto, ha determinado un rasgo típico en la figura del lépero. El sombrero *gacho* le reviste de algo que se parece a lo que en España llaman *aire de chulo*, y en México no es sino *aire de maldito*. Lo *chulo* de España, que consiste en imitar la gracia andaluza, particularmente la de Sevilla, tiene su correspondiente en lo *maldito* de México, que consiste en imitar la gracia jalisciense, particularmente la *tapatía*, denominación provinciana comprensiva de todo lo que pertenece a la ciudad de Guadalajara. (221)

Tanto *lo chulo* andaluz como *lo maldito* jalisciense coincidían en su manera brusca de comunicarse, pero el autor hace una distinción en cuanto a su elegancia. El primero era más pulcro, pese al orgullo que mostraba al preferir su calzón y su *pucha* (sombrero) sobre los *trabucos* (pantalones) y los *vasines* (sombrero de copa) de los *catrines*. El segundo, lo contrario: daba a notar su menosprecio hacia las “extravagancias de la moda” con su propio desaliño, usando una gruesa pechera y ajustándose lustrosa tela a las caderas para “hacer ver su gallardo contorno”, y así enfatizaba su actitud provocativa y salvaje.

Por lo general, el lépero “la da de maldito”; su comportamiento se sintetiza en “una risa estoica [al estilo] de Diógenes desde su tonel, con la diferencia de que él no pediría a Alejandro que se hiciese a un lado para no privarle del sol, sino que se burlaría de él porque se lo quitaba”. Así, el sarcasmo es visible en toda su imagen, en una “eterna muequecilla”, en sus vestidos miserables, en su “andar callandito, y quisiéramos decir oblicuo” (224), en su sombrero y su *frazadita*.

Quevedo y Zubieta juzga el surgimiento de este tipo social necesario, pues frente a las irrupciones territoriales y morales que ha sufrido México, “El lépero ha sido uno de los principales agentes de defensa nacional: el indio hizo la revolución de independencia contra España; el rancharo la hizo contra Francia; el lépero hizo la una y la otra” en las calles de las ciudades, utilizando la sátira como arma. Si no es comprobable la

participación histórica del lépero en todos los procesos, al menos consta que su espíritu ingenioso se esparce en la actitud de todo mexicano que se ve invadido. “Era siempre él [...] el que en la segunda década del siglo alentaba la insurrección con gracejadas, el que acosaba a los virreyes con pasquines inmundos, el que ejercía los oficios de la actual prensa revolucionaria por medio del letrado escandaloso...”. (226)

Dos anécdotas donde el pueblo mexicano muestra su actitud “leperusca” son prueba: cuando el trono de Fernando VII vacilaba mientras prestaba su juramento porque un *alférez real* que lo sostenía era cojo, alguien escribía en las esquinas “Señor alférez real de la pata seca, / El que jura con duda, ¿qué tanto peca?” También aquella campaña satírica emprendida contra la intervención francesa y el Imperio de Maximiliano, que consistió en hacer circular por todo el territorio nacional una lista de “pensamientos epigramáticos” contra los ocupantes para derrumbar poco a poco su prestigio y su autoridad. Para Salvador Quevedo y Zubieta este suceso marca la primera etapa del proceso por el cual el gobierno extranjero fue derrocado, “Aquella brillante tradición de victorias que existía a favor del soldado francés en la década de los 60 empezó a vacilar en México al impulso de uno de esos chistes...”. (228)

El rasgo “leperesco” del mexicano se encuentra tan arraigado en su forma de vida y todas sus expresiones que resulta difícil compilarlo como el español lo ha hecho con los cantares que surgieron tras el enfrentamiento con los árabes, es en su metro y rima donde se refleja una auténtica identidad castellana. “Pero es difícil hacer lo mismo con ese centón de coplillas irregulares, de montones, de dicharachos que componen el caudal de ingenio derrochado por el lépero...”. (230) Una palabra, sin embargo, ha sintetizado ese sentimiento general del mexicano frente al extranjero hostil: *gringo*. Y lo

mismo con algunos epítetos, como *mamá Carlota*, que “encerraba la burla, pero bajo el velo delicado de la advocación de maternidad”, y *el doctor Merolico*, que hacía referencia a *Meroil-Yock*, quien llegó al país ostentando “maravillosas panaceas” y resultó ser un charlatán.

Una vez que el país logra su autonomía frente a las intervenciones extranjeras, el lépero cambia. Su actitud deja de definirse por la risa y pasa a “la sonrisa”, con una actitud más retirada; su comportamiento gira hacia la sola expresión y “el lirismo brota de cada una de sus palpitaciones; el lépero se hace trovador”. (232) Para Salvador Quevedo y Zubieta, lo leperesco pasó a las formas de música populares, como dejan escuchar los “suspiros” de la *valona* michoacana, las adaptaciones nacionales de la *malagueña* y la *guajira*, además de la alegría de los *jarabes*, donde resuena a la par del zapateo, su danza típica. Este baile manifiesta dos propiedades más del lépero: su cortejo e idealización hacia la mujer *leperita* y su complementariedad respecto al tipo ranchero, pues los nutridos golpes de los pies sobre la *raspa* “acompañan al bregar de los jinetes y al pataleo de sus caballos”. (*Ib.*)

Ante la descripción, el autor manifiesta nostalgia, pues con el recuerdo de los cantares de su patria perfila una especie de edad de oro a la cual accede sólo mediante el registro de la palabra: “Se puede trasladar en la emigración la letra muerta; pero el ritmo se queda allá...” Desde su perspectiva, las producciones culturales de su pueblo se vinculan íntimamente con el territorio del país, en sus componentes social y natural: “[los cantares] sólo pueden conservar su armonía allá, bajo la tupida enredadera del *chayotal*, en las callejuelas sombreadas por el abanico de los papayos, alternando con el gorjeo balbutiente del *tilidío* que salta entre las mazorcas apiñadas, y al callado susurro del *chipi-*

chipi". (233) Observa en sus brascas transiciones una "obra ilógica del sentimiento" con mirada hacia la naturaleza y hacia la vida del hombre en ella; y cuando canta al amor, "no lo hace sin recordar el puente y el río y la arena que arrastra el arroyo en su carrera". (234)

El tema de los tipos y la ciudad aparece también en *Un año en Londres: notas al vuelo*, donde el autor utiliza el mismo método para examinar los comportamientos de los ingleses en la gran urbe. De acuerdo con Jaime Salcedo Salcedo, "a diferencia de las ciudades europeas que crecieron y se transformaron a golpes de arquitectura, las ciudades americanas fueron idea de ciudad que con el tiempo —a veces después de mucho tiempo— llegaron a ser arquitectura" (Salcedo citado por Castro, *En torno a la violencia*, 83), por ello no es raro que el crecimiento "tentacular" de Londres maraville a Quevedo y Zubieta. Por contraste con los ferrocarriles mexicanos, en la ciudad anglosajona la avanzada en las comunicaciones supone progreso, pero también un constructo estético:

Aquella línea que ciñe a Londres, serpeando por las últimas casas donde la ciudad se desvanece y empieza el campo, con las otras dos sensiblemente paralelas que circuyen la City, todas concéntricas y tendiendo a la elipse con como órbitas planetarias, aquellas otras que se desvían hacia uno y otro lado del Támesis reconociendo por centro cuarteles secundarios, son órbitas de satélites y aquellas otras mal determinadas que van convergiendo algunas veces desviándose otras en múltiples direcciones, parecen indicar los caminos misteriosos por donde se mueven astros errantes.

Cuando la noche llega, todo aquel sistema de órbitas se constela; es que se han encendido los reverberos y linternillas de las locomotoras, y entonces a todas sus luces, azules, rojas ó blancas, según el color de los cristales, se las ve marchar como astritos de un cielo sublunar. (Quevedo y Zubieta, *Un año*, 5-6)

La comparación entre las vías férreas y las órbitas planetarias para explicar la belleza de la organización londinense parece evocar un ideal de armonía clásico, ya que la sincronía entre múltiples componentes cuyos sentidos (direcciones) son distintos

requiere un minucioso cálculo previo y una ejecución estricta. La coordinación entre lo aparentemente arbitrario es vista como una hazaña, un acto colectivo virtuoso equiparable a lo que, en la tradición cultural de occidente, tiene connotaciones divinas: el cosmos, entendido por su etimología de orden. De este modo, los cambios traídos por la locomoción dotan de belleza a las ciudades europeas, belleza perceptible sólo desde un posicionamiento externo (el sujeto alienado que habita en la cotidianidad del transporte no logra aprehenderla) con lo cual su reflexión sobre los transportes se convierte en la expresión de su discurso extranjero ante el contexto anfitrión. El deseo de disociarse y mirar “desde arriba” para comprender el diseño de la ciudad europea es metáfora del extrañamiento propio del exilio:

¡Qué bella debe ser esta gran ciudad en movimiento, contemplada así, desde el punto de vista de los pájaros! Desde abajo, mezclado en el tumulto que lo rodea y que lo empuja, el observador no puede experimentar otra sensación que la del aturdimiento. Aun el viejo londonense, cuya vida toda se ha agitado dentro de este Océano de calles, no se da cuenta exacta del eterno ir y venir de trenes que trepidan bajo sus pies o zumban sobre su cabeza, y cuando llega a ciertas estaciones se le ve, confundido, trastabillar de aquí para allá... (Quevedo y Zubieta, *Un año*, 4)

No sólo se erige observador de la arquitectura citadina, en el ensayo “Londres de noche” elabora una clasificación de los ingleses a partir de sus comportamientos en áreas públicas. El autor contrasta los saberes adquiridos en sus viajes a través de otras ciudades europeas e intenta una tipología de los londinenses según su función en los lugares emblemáticos: en primera instancia, establece la gama de sitios donde se congregan acorde a su clase socioeconómica, desde el *club* y los *restaurants-buvettes* hasta “las tabernuchas de los barrios miserables”, pues, en su opinión, si en una ciudad es patente la miseria, es en Londres (33-49); posteriormente, realiza un catálogo, de los tipos sociales al interior de la taberna inglesa.

De este modo, describe al hombre mascullando su pipa, la mujer reclinada contra el mostrador “mirando estúpidamente, sin ver nada”, el *esquire* que juega los naipes y bien puede ser obrero o bien empleado de la City y la *barmaid*, quien sonrío a la gente y perfuma el local pese a que no se compare, en opinión del autor, a las “beldades de la *brasserie* de París”. Cada uno de los tipos lleva su bebida siempre en la mano (la mujer lleva un *gin*) y la *barmaid* se encarga de suministrarla. (73-77)

El ideal etnocéntrico obrero es ostensible también en los asientos de sus bares, en oposición a los transeúntes franceses dispuestos a ocupar sillas y mesas, los ingleses prefieren “sentarse a medias en un taburete” o quedarse de pie como si tuviesen un apremio, sin detenerse mucho en el goce de pasar el tiempo. En particular, el código de vestido contribuye a preservar la jerarquía de los actores en estos centros, “microcosmos” reflejo de los mecanismos de segregación urbanos, cuyo diseño cuenta con un “pequeño tabique de madera levantado entre dos puertas, en una de las cuales dice *public* y en otra *private*”. (*Ib.*) El ingreso a una u otra sección está determinado por el uso de “un traje *respectable*” para los hombres o una “bonetita reluciente sujeta por las bridas de raso anudadas bajo el cuello” (*Ib.*) para las mujeres. Cabe destacar que el autor identifica cierta “espontaneidad” en la interpretación de los signos del vestido dado que no corresponde a nadie, ni siquiera al tabernero, asignar a las personas su posición dentro del establecimiento, ello se sabe y no se violenta.

La endeble situación del muro divisor evidencia su carácter simbólico ante los londinenses quienes asumen su estrato en el espacio social con naturalidad. (*Ib.*) Siguiendo al autor, la intuición estratificada de los londinenses, manifiesta incluso en las horas de esparcimiento, es un reflejo de la morfología del espacio. Por consiguiente, el

trazo poblacional uniforme, síntoma del pensamiento proletario, no puede sino generar disciplina en los habitantes:

El transeúnte pedestre por las calles de Londres o el que pasee en los ferrocarriles urbanos por sobre los tejados, puede distinguir largas hileras de casas, todas iguales como alveolos de abeja, revelando que un pensamiento de unidad y una acción común han presidido a su construcción. Algunas con su jardincito al frente, casi todas con su *kitchen garden* o *poultry yard* a la espalda, sus fachadas sencillas, pero acusando solidez y corrección, ni un ladrillo carcomido, ni una pizarra desencajada, ni una fractura en las ventanas, nada que turbe la simetría severa que es la única elegancia exterior del hogar inglés. (Quevedo y Zubieta, *Un año*, 57)

Si en *Un año en Londres* Quevedo y Zubieta es testigo analista de la sociedad en su calidad de agente externo, en *Recuerdos de un emigrado* su encuentro con la cultura española motiva la descripción de su patria. En el prólogo, Emilio Castelar comenta que el valor del patetismo en la escritura de Zubieta es medio para mover a los lectores, lo que acerca sus memorias a la ficción y lo exime del carácter de documento. Para el autor gaditano, si bien estas memorias carecen de “la bella perspectiva” derivada del alejamiento temporal, la vehemencia de su estilo logra plasmar las escenas casi en “tiempo real”: “siéntense las congojas de la desesperación mezcladas con los anhelos de la incertidumbre á cada instante, como si el autor escribiese los sucesos al mismo tiempo que iban ocurriendo, y pasase su alma por las mismas fases que atraviesan los hechos en el momento de suceder”. (Quevedo y Zubieta, *Recuerdos*, XVIII)

La memoria, ese ojo del alma que ve hacia el pasado, ha sido mi principal factor en la formación de esas páginas [...] Si antes hubiera escrito, quizá no hubiera podido evitar que mis recuerdos de la patria se acibarasen en la fuente de amargas impresiones recientes; pero escribí entonces, cuando llegado a esta España, que evoca tantas memorias de México cuantas del ausente hijo excita una madre, sentí gritar en mí la voz de la tierra llamándome a estudiar las virtudes y bellezas que en ella campean [...] dejo otros detalles en su incorrección, pecados de forma, verdaderos deslizamientos de mi lengua nativa en medio de esta lengua de Cervantes y de Castelar que tan pura y tersamente se habla en Castilla [...] porque prefiero explotar humildes elementos y formas, tan propios de la literatura de mi país, como lo son de su naturaleza los magueyes y los mezquites, a lanzarme a la heredad ajena en busca de los rastros que pueda hurtar, como lo hacen en la América latina

muchos extraviados , que cifran todas sus faenas y glorias literarias en rapsodias e imitaciones de los periódicos y libros franceses. (Quevedo y Zubieta, *Recuerdos*, 2-5)

Al cambiar de lector ideal se modifica también la perspectiva del exiliado, de modo que, en *Un año en Londres* el afán del escritor era transmitir a los hispanohablantes sus impresiones sobre una ciudad extraña mientras en *Recuerdos...* dirige a los europeos fragmentos de su patria y el ejercicio le permite reconstruirse a sí mismo mediante la memoria. No podemos pasar por alto el desajuste entre estas dos publicaciones y las obras inmediatas, escritas en lengua francesa durante su estancia en París, debido a que este rasgo delimita tres grandes etapas en su escritura, las cuales describen una progresión en el sentimiento de extrañeza del exiliado: a) un movimiento cuasi-científico descriptivo, el autor intenta, desde su sistema y con sus propios medios, distinguir al otro; b) la reminiscencia de la raíz, donde descubre signos de sí mismo en la cultura anfitriona y, c) una etapa integrativa en la cual su individualidad logra comunicarse con los otros y construye un discurso intercultural. En cierto sentido, escribir en una lengua ajena es un comportamiento dialógico que altera identidades, la de quien escribe por contaminación y la imaginaria o representada por tratarse de una interpretación. En palabras de Chiellino:

El escritor que confía su creatividad a una lengua que no es su lengua materna, se encuentra ante la necesidad de construirse una identidad operativa en la lengua en la que quiere ser escritor. Para alcanzar [también] una identidad operativa de escritor, éste debe conectar dialógicamente las dos lenguas, la de su pasado y la de su presente. Si decide escribir en la lengua de su presente, deberá reconstruirle una prehistoria recurriendo a la memoria histórico-cultural de la lengua materna, pero sobre todo a aquello que se ha sedimentado en ella de su propia vida. (citado por Alacid, 24)

En resumidas cuentas, diríamos que la obra de Quevedo y Zubieta ostenta una unidad temática y estructural que permea su proyecto literario-periodístico, pues las directrices

se trazan desde etapas tempranas y persisten hasta sus últimas producciones. Quevedo y Zubieta parece construir un universo autorreferencial en diálogo consigo mismo ya que sus ensayos constituyen el piso de referencia del cual parte para construir las novelas, de forma que con cada texto añade o perfecciona un aspecto de la realidad representada.

1.3. Ciclos novelescos en la narrativa de Quevedo y Zubieta

La obra de Salvador Quevedo y Zubieta puede considerarse una reflexión fundadora de la psicología social en México. Hoy en día, pocos estudios han condonado su deuda con el autor jalisciense, pues mientras surgían los problemas fundamentales de dicha disciplina en Europa, éste elaboraba un acercamiento enfocado en una tipología de los mexicanos complementario a la ciencia de la historia.

Salvador Rodríguez Preciado, en su trabajo sobre las *Raíces y tradiciones de la psicología social en México*, analiza el parentesco entre la obra del jalisciense y “las preceptivas que el pensamiento psicosocial presentaba en Alemania, vía las raíces eclécticas del pensamiento espiritualista francés”. (189) El investigador da seguimiento a las obras de Quevedo y Zubieta que contienen la palabra “Psicología” en el subtítulo y, tras estudiar sus características, concluye que tejido al interior del texto se encuentra uno de los métodos que dio origen a esta disciplina en nuestro país.

Tal como explicamos en los apartados anteriores, los paratextos poseen un significado determinante en la obra del jalisciense, así pues, no podemos pasar por alto la influencia de dichos subtítulos en la organización de su producción literaria. No viene en gratuidad este rasgo estudiado por Rodríguez Preciado, ya que de acuerdo con ello las novelas del autor pueden clasificarse en tres grandes ciclos: a) Psicología social, donde figuran *La camada* (1912), *En tierra de sangre y broma* (1921) y *México Marimacho* (1933); b) Psicología histórica, con *México manicomio* (1927); y c) Psicología familiar, integrada por *Las ensabanadas* (1934) y su prolongación *La ley de la sábana* (1935).

El primer y el segundo ciclo se enfocan en lo que hay de general en situaciones de individuos particulares, en otras palabras, el autor intenta comprender circunstancias, en

aparición azarosas, considerándolas una manifestación del paradigma de lo mexicano. Por su parte, el tercer ciclo se centra en el análisis de la familia como una posible unidad de estudio social, primero describiéndola en el ambiente aislado de la provincia para, después, observar la influencia del entorno urbano conforme sus miembros se integran a la Batalla de Tecuac.

Ahora bien, un breve repaso del surgimiento de la psicología social resulta útil para comprender el trasfondo de la obra de Quevedo y Zubieta. La perspectiva del autor sobre lo que debía ser la psicología social no sólo explica la organización de su producción, ante todo, responde a la pregunta por una teleología de la literatura inherente a la poética del jalisciense.

De acuerdo con David Myers, la psicología social es la ciencia que estudia “la forma en que las personas piensan, se influyen y se relacionan” (Myers, xi), es decir, el estudio de la interacción entre los individuos. Ello implica una reflexión a la luz de las circunstancias sociales en que se insertan los sujetos estudiados y la manera en que su interior psíquico influye en sus comportamientos. Esta primera delimitación establece la diferencia respecto a las dos disciplinas adyacentes, la psicología y la sociología. Se distingue de la primera por desplazar el foco de atención de la mente individual hacia lo individual como unidad de un grupo vinculado; de la segunda, por estudiar el fenómeno social a partir de sus unidades mínimas, es decir, el individuo y sus relaciones próximas como principios de la comunidad. (Gil Lacruz, 83-84)

Esto último no excluye la posibilidad de estudiar grandes procesos o macroestructuras sociales como las relaciones interinstitucionales, las guerras o los movimientos políticos, sino que determina el enfoque y, por lo tanto, los métodos elegidos para su observación:

al disminuir la amplitud de los casos que estudia, el psicólogo social busca identificar los rasgos de individuación en los sujetos que integran a la sociedad. Por ejemplo, si examina los comportamientos de uno o dos grupos durante el proceso electoral de un país, será capaz de determinar las características de personalidad, las relaciones o las motivaciones de los individuos que integran dichos grupos y obtendrá resultados muy distintos a los que el sociólogo elabora cuando interpreta estadísticas donde los sujetos permanecen anónimos.

Para la psicología social, la dificultad que exige estudiar la interioridad de los sujetos con rigor empírico –especialmente para las ciencias sociales, que nacen en el seno del positivismo– supuso una lucha por proponer métodos experimentales y demostrar la posibilidad de una interpretación basada en datos cuantitativos. En este proceso, la disciplina aprovechó una ventaja considerable, fruto de la delimitación de su unidad de estudio, a saber: la manipulación de las variables circunstanciales en que se encuentra un grupo.

Naturalmente, la complejidad y diversidad del fenómeno social ha dificultado establecer un concepto de la disciplina, a tal grado que hay quienes afirman que “existen tantas definiciones de psicología social y tantas psicologías sociales como profesionales la practican”. (Blanco Abarca citado por Seidmann, 5) Además de distinguirla por su unidad mínima y por su método, se le ha definido por su orientación hacia una u otra ciencia adyacente:

...la psicología social se constituye como disciplina independiente desde la intersección de dos “ciencias madre”. La psicología y la sociología. Este doble origen va a marcar la propia definición de su objeto de estudio desde dos “lecturas” diferentes y complementarias: la psicología social psicológica y la psicología social sociológica.

En la *psicología social definida por los psicólogos*, el principio y el fin de la psicología social va a ser la persona. Desde esta vertiente se concibe la psicología social como una parte de la psicología general en la que “los otros” son los estímulos. [...] Si profundizamos en el ejercicio de recuperar el entorno como agente explicativo de nuestro comportamiento, nos acercamos a la vertiente de la *psicología social sociológica*. Para esta perspectiva, la psicología social es una especialidad de la sociología. (Gil Lacruz, 86, 88)

La oscilación entre psicología y sociología determinó el desarrollo de la disciplina y los debates en torno a su delimitación durante gran parte del siglo XX, poniendo en duda su autonomía. Pero como Gil Lacruz observa, “la existencia de la psicología social como esfuerzo separado e identificable se justifica mediante la afirmación de que los demás campos [...] no prestan suficiente atención a la interacción humana, o, al menos, la interdependencia humana requiere de un análisis sistemático”. (85)

Una vez que la psicología social probó necesaria inclusión entre las ciencias sociales fue posible elaborar su historia. En el caso particular de la ciencia en México, el investigador Rodríguez Preciado explica que la influencia de las escuelas alemanas, francesas e inglesas en el pensamiento de los intelectuales mexicanos generó una amplia diversificación de posturas y procedimientos metodológicos. Una de sus primeras acepciones en el ámbito intelectual mexicano es la siguiente:

La Psicología termina este libro por un capítulo sobre el hombre social; pues como ya se ha dicho; “si el hombre comienza por la animalidad, concluye con la sociedad”. Quizá la Psicología Clásica, ha caído en el efecto de separarlo todo, si por una parte separó sobradamente el espíritu del cuerpo, por otra separó también demasiado al individuo y a la sociedad. [...] Debemos advertir ahora que habiendo dado cierta extensión a las cuestiones nuevas hemos abreviado y casi suprimido completamente las discusiones abstractas sobre el objeto de la Psicología, de la Lógica, de la Moral, etcétera; cuestiones pertenecientes a la filosofía de las ciencias, pero que no nos parecen necesarias en una Filosofía elemental. Son ciencias que se justifican por su práctica misma. Así como la Física, la Geometría y la historia, que todas enseñan sin discusiones ilimitadas sobre su objeto y legitimidad. (Paul Janet citado por Rodríguez Preciado, “Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología...”, 3)

Partiendo de ello, Rodríguez considera necesaria una definición flexible para posibilitar un estudio histórico, que atienda a los procedimientos y no a la prescriptiva de los libros de texto. De tal modo, concibe a “la Psicología Social como una disciplina que intenta capturar sistemáticamente la complejidad social por distintos medios para representarla a una determinada comunidad”. (“Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología...”, 3)

Ibáñez Gracia identifica en el siglo XVIII lo que podemos considerar la primera reflexión netamente precursora de la psicología social en el marco del racionalismo y la Ilustración. Giambattista Vico, quien en su afán de demostrar que el agente central de la historia es la razón misma, concibe a la mente humana y sus cambios como la unidad mínima para interpretar a la sociedad; para el filósofo, el mundo de la sociedad civil fue creado por los hombres, si bien sus principios no están claros y es menester buscarlos en “las modificaciones de la mente humana”. Vico se maravilla ante los pocos esfuerzos realizados para analizar la esfera de lo social en oposición al estudio de la naturaleza, pues los filósofos han invertido sus esfuerzos en comprender el universo natural “que solamente Dios puede conocer” por ser su creador y han dejado de lado la sociedad, producto que les es más cercano. (Vico citado por Ibáñez Gracia, 69) De ahí la particularidad del filósofo de Nápoles que destaca Ibáñez:

Vico nos explica [...] cómo se constituyeron los primeros significados compartidos a partir de las reacciones comunes que tenían los seres humanos ante los acontecimientos naturales. Por ejemplo, ante los truenos y rayos de una tormenta, corrían a refugiarse en cuevas y otros refugios, de manera que desarrollaban conjuntamente una misma actividad en un mismo momento y ante estímulos idénticos. Fueron estas reacciones comunes, con los gestos y las conductas que implicaban, las que fueron estableciendo, poco a poco, las bases para construir códigos de comunicación y significados compartidos. (*Ib.*)

Sólo hasta este momento comenzará a gestarse la psicología social entre las disciplinas sociales. Ya Maquiavelo había inaugurado el estudio de la política moderna y, en el siglo de Rousseau y Vico, la doctrina del liberalismo de Adam Smith abría paso a la economía como ciencia. Con las transformaciones posteriores surgiría la intención explícita de fundar ciencias cuyo objeto fuera la sociedad.

Gil Lacruz subraya una serie de preocupaciones psicosociales manifiestas en los pensadores anteriores al siglo XIX: la identidad (individual y grupal), la necesidad o la imposición de mecanismos de integración como la educación y la moral, las implicaciones ideológicas de la interacción y los límites naturales y sociales de la libertad. (Gil Lacruz, 19)

Por otro lado, la dificultad que enfrentó la psicología social para definirse como ciencia autónoma se debe en gran parte a que su objeto se encuentra en la intersección entre otras dos grandes ciencias sociales, la sociología y la psicología. Dicho problema comienza en el siglo XIX y, naturalmente, sólo ha sido superado en la medida en que la sociología y la psicología también delimitaron su respectivo campo de estudio.

Esta familia de disciplinas nace como respuesta a la crisis que trajo el nacimiento del capitalismo industrial: la masificación de las urbes, la explotación laboral, la creciente competitividad entre personas y entre naciones suscitaron problemas que las ciencias naturales ya no podían resolver. Aunque la medicina, por ejemplo, se había perfeccionado con el rigor metódico de la biología y la química, la farmacéutica resolvía alguna porción de los problemas nuevos, como los brotes de epidemias en las ciudades, pero no poseía defensa contra padecimientos psíquicos como el estrés o el descontento de una clase social entera.

Al pensar la historia como una evolución, Auguste Comte buscó elaborar una taxonomía de las ciencias que escalara piramidalmente por grado de complejidad. Comte no reconocía “carácter científico” en la psicología introspectiva, consideraba necesario desvincularla de la filosofía y distinguir su objeto, sin embargo, no creía en su carácter autónomo. Para él:

...esta disciplina estaba dividida en dos grandes ramas. El estudio del organismo individual debía formar parte de la biología y el estudio psicológico del individuo, en tanto que ser social, de la sociología. Esta concepción ha hecho que algunos autores como Allport (1954) consideren a Comte como el fundador de la psicología social. No obstante, es necesario matizar que las reflexiones de Comte no se referían a la delimitación de un área de estudio específica, sino a la necesidad de que la psicología se fundamentase en la biología o en la sociología. (Álvaro, 54)

Con Dilthey y Weber las ciencias sociales toman mayor distancia de las naturales. Ambos, desde sus respectivos programas, se inclinan por comprender al humano en su dimensión histórica sobre (o independientemente de) la natural. Y es Durkheim quien da el paso definitivo al establecer que el objeto de estudio de la sociología es “el hecho social” y establecer con claridad sus rasgos:

He aquí, pues, un orden de hechos que presentan características muy especiales: consisten en modos de actuar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo, y están dotados de un poder de coacción en virtud del cual se imponen sobre él. Además, no pueden confundirse con los fenómenos orgánicos, puesto que consisten en representaciones y en actos; ni con los fenómenos psíquicos, los cuales sólo existen dentro de la conciencia individual y por ella. Constituyen, pues, una nueva especie y a ellos debe darse y reservarse el calificativo de sociales. Les corresponde porque está claro que, no teniendo por sustrato al individuo, no pueden tener otro más que la sociedad, bien sea la sociedad política en su integridad, bien alguno de los grupos parciales que contiene: confesiones religiosas, escuelas políticas, literarias, corporaciones profesionales, etc. [...] Constituyen, por lo tanto, el campo propio de la sociología. (Durkheim, 41)

La definición es de *Las reglas del método sociológico* y data de 1895, momento en el cual se puede asumir que la sociología establece sus límites y sus posteriores polémicas, como los intentos por defender la autonomía de los individuos. Pudiera discutirse que el

hecho social no queda marcadamente diferenciado del objeto de la ciencia histórica, sin adentrarnos en esta discusión, el argumento más inmediato es que ambas tienen el mismo objeto de estudio y se ocupan de él con mayor o menos énfasis en su diacronía.

El paso de Comte a Durkheim es una especie de secularización de las ciencias sociales respecto a sus usos políticos. Al abandonar un supuesto teleológico del estudio de lo social, se abre la posibilidad de examinar de la manera más objetiva posible sus componentes, sus instituciones, su organización y su influencia en la vida de los individuos.

En cuanto al proyecto Durkheim, conviene resaltar que integró a los estudios sociológicos herramientas de base cuantitativa como la estadística y que su enfoque es declaradamente socio-céntrico. Son conocidos sus esfuerzos por justificar que los fenómenos psíquicos son producto de la determinación social e incluso por desacreditar a la psicología como ciencia. No obstante, se sabe que obras como *El suicidio: estudio de sociología* han servido al campo de la psicología y, desde luego, a la psicología social por examinar los factores sociales que influyen en una decisión tan íntima como el suicidio.

Por otra parte, la psicología del siglo XIX nace como teoría de corte especulativo antes que como una ciencia experimental. Centrada en observar la esfera interna de los individuos, una de sus primeras preocupaciones es explicar la personalidad. El estadounidense William James, por ejemplo, propone una distinción entre el *Mí* y el *Yo*, donde el primero es el yo empírico, material, social e incluso espiritual, y el segundo es el yo conocedor, consciente de su autorrepresentación. A propósito de los antecedentes directos de la psicología social, Gil Lacruz, siguiendo a Jiménez Burillo, llama la atención

sobre la “definición del Mí social como ‘reconocimiento y bienestar que el sujeto obtiene de sus prójimos’”, aspecto que relaciona con la teoría del sociólogo Charles Cooley, “El ‘sí mismo social’ se compone de la imaginación de nuestra apariencia ante el otro, la imaginación del juicio del otro de esta experiencia y una suerte de auto-sentimiento resultante”.¹ (22)

También de origen estadounidense, James Baldwin sigue esta serie de teorías sobre la determinación de la personalidad a través de la interacción con el grupo inmediato y la toma para ilustrar la interdependencia entre individuos y sociedad que, por extensión, resulta en una necesidad de entrecruzar los enfoques psicológicos con los sociológicos. Con todo, no se consideró inaugurada la psicología hasta que se diseñaron técnicas experimentales para comprender procesos mentales como las sensaciones, la memoria o el juicio. De ahí en adelante se considerará filósofos a quienes estudien la mente humana desde la especulación y entran dentro de la psicología general quienes optan por una aproximación científica, cuya aplicación más concreta es la clínica. (Gil Lacruz, 23)

El origen europeo de la psicología social tiene tres epicentros claros: Alemania, Francia e Inglaterra. Con una gran pluralidad de procedimientos y planteamientos, suelen considerarse tres o cuatro temas fundacionales para estudiar la interacción individuo-sociedad. Se siguen aquí los enlistados por Ibáñez Gracia, a saber: los instintos sociales, la imitación, la sugestión y los fenómenos colectivos.

¹ No está demás señalar que, desde nuestro campo, la ficción puede entenderse como producto de esta “imaginación del juicio del otro”, con lo que se puede explicar la escritura literaria como un ejercicio de especulación psicosociológica al modo en que lo practicaba Quevedo y Zubieta.

El paradigma científico de la época es la obra de Charles Darwin, por ello subyace al análisis de los instintos sociales entendidos como "dispositivos psicofísicos" que regulan el comportamiento a fin de asegurar la supervivencia. En *El origen del hombre* de 1871 el inglés anota que:

Aunque el hombre, tal como existe actualmente, tiene muy pocos instintos especiales por haber perdido los que sus primeros ascendientes hubieron de poseer, no hay ningún motivo para que no haya conservado de una época extremadamente remota algún grado de amistad instintiva y de simpatía para con sus semejantes. [...] Siendo el hombre un animal sociable, es probable también que ha debido heredar una tendencia á ser fiel á sus compañeros, cualidad que es común á la mayor parte de los animales sociables. Podía poseer á la par alguna aptitud para mandarse á sí mismo, y tal vez para obedecer al jefe de la comunidad. Siguiendo una tendencia hereditaria, podía estar dispuesto á defender á sus semejantes con el concurso de los demás y á ayudarles de un modo que no contrariase su propio bienestar ni sus deseos. (57)

Darwin atribuye a la herencia biológica los comportamientos sociales del hombre. Ello resulta coherente en tanto que, dada la fragilidad de la anatomía humana, la supervivencia del hombre ha dependido de su capacidad para organizarse y transmitir el conocimiento. No obstante, la afirmación de que el rasgo social del *homo sapiens* es parte de su herencia biológica fue cuestionada posteriormente, si bien resultaba coherente en el marco de la teoría darwiniana, ya que gran parte de las especies de mamíferos y, sobre todo, los homínidos suelen sobrevivir en grupos. En otro fragmento de la misma obra, Darwin usa el término "instinto social" para explicar la moral como un fenómeno originado en el impulso biológico a la asociación que, a su vez, permite el crecimiento de las comunidades y el origen de la civilización:

A pesar de muchas causas de duda, el hombre puede generalmente sin vacilar distinguir las reglas morales superiores de las inferiores. Básanse las primeras en los instintos sociales, y se refieren á la prosperidad de los demás; están apoyadas en la aprobación de nuestros semejantes y en la razón. Las inferiores, aunque apenas merecen esta calificación, cuando arrastran á un sacrificio personal se enlazan principalmente al individuo en sí, y deben su origen á la opinión pública, cultivada por la experiencia, ya que no se practican en las tribus groseras.

Adelantado el hombre en civilización, y reuniéndose las pequeñas tribus en comunidades más grandes, la simple razón indica á cada individuo que debe extender sus instintos sociales y su simpatía á todos los miembros de la misma nación, aunque personalmente le sean desconocidos. Llegado á este punto, sólo una valla artificial se opone á que sus simpatías se hagan extensivas á los hombres de todas las naciones y razas. Desgraciadamente la experiencia nos muestra cuánto tiempo se necesita para que lleguemos á considerar como semejantes nuestros á los hombres de otras razas, que presentan con la nuestra una inmensa diferencia de aspecto y de costumbre. (72)

Así pues, la tendencia de los individuos a buscar la compañía de sus semejantes se explica como efecto del instinto gregario, por su parte, la agresión entre personas o grupos de personas se explica por el instinto agresivo, la solidaridad por el instinto altruista. Entre los principales exponentes de esta teoría se encuentra William McDougall, quien enumeraba los siguientes instintos sociales en relación con una emoción identificable en la experiencia vital:

El instinto de huida y la emoción del miedo. El instinto de repulsión y la emoción del disgusto. El instinto de la curiosidad y la emoción de la sorpresa. El instinto de la pugnacidad y la emoción de la ira. Los instintos de autorrebajarse (o sujeción) y el de autoafirmación (o exhibición de sí mismo), y las emociones de la sujeción y del gozo (o sentimiento negativo y positivo). El instinto paternal y la emoción de la ternura. El instinto de reproducción. El instinto gregario. El instinto de adquisición. El instinto de construcción. (citado por Ibáñez Gracia, 72)

El tema de la imitación se presenta en la obra de Gabriel Tarde, quien identifica en la conducta mimética de los niños el proceso por el cual se adoptan las normas de los grupos en que se nace. Esta línea es constante en las ciencias sociales y se vuelve uno de sus problemas centrales a lo largo del siglo XX. Eventualmente el concepto de imitación alcanza su límite y cede su lugar a nociones más precisas como las de enculturización o socialización. Por sugestión se entendía el proceso en el que un sujeto adopta los rasgos de un entorno social ajeno conforme ingresa en él y entiende sus normas, su organización y sus valores al grado de someterse a ellos y reproducirlos. El

término va de la mano de la imitación y ocupó el interés de los psicólogos durante un tiempo considerable.

La importancia de este tema es que aportó un entendimiento activo del adulto en el proceso de socialización. Mientras la imitación suponía al individuo como modelo pasivo, la sugestión lo concibe maleable casi al mismo grado que un niño. La diferencia fundamental es que el adulto cuenta con preconcepciones que entran en crisis o se adaptan al nuevo medio al que ingresa.

Ibáñez Gracia afirma que los primeros estudios al respecto son cercanos a las prácticas de la hipnosis, muy de moda durante el siglo XIX, pues prestaban su atención a la manera en que un sujeto, por medio de una cierta técnica, podía doblegar la voluntad de otro al grado de hacerlo olvidar sus preconcepciones sociales y actuar bajo nuevas instrucciones. Al respecto, el autor comenta:

La proximidad entre los conceptos de sugestión y de hipnosis indica que el proceso que está en juego no es un proceso de obligación y de obediencia, sino que es un proceso de inducción en el que el sujeto no percibe que se le ha impuesto una conducta y mantiene el sentimiento que es amo de sus propias actuaciones, aunque le hayan sido dictadas por los otros. Con el fenómeno de la sugestión, lo que se estudiaba, sin que quedara explícitamente formulado, era la manera como la sociedad consigue imponer las pautas de actuación socialmente establecidas sin que las personas sean realmente conscientes de esta imposición y así puedan conservar, por lo tanto, el sentimiento que las asumen para ellas mismas. (72)

Independientemente de la validez del fenómeno de la hipnosis, el tema de la sugestión es un precedente del futuro deslinde entre lo experimental y la especulación en los estudios de la mente. Por un lado, destaca la preocupación por encontrar procedimientos experimentales para comprobar el papel que ejerce el entorno en el individuo; por el otro, se busca identificar hasta qué punto de la constitución interna la identidad o la

personalidad —el ser del sujeto— se mantiene o se pierde, reflexión que desemboca en el campo de la filosofía.

Quizá la aportación más representativa de los estudios en torno a la sugestión se encuentra en la obra de Alfred Binet, a partir del cual se identifica un abandono gradual de la idea de sugestión para dar paso al concepto de influencia social. Con este cambio en la psicología social se ve simultáneamente "la individualización de lo social y la desocialización del individuo". (Ibáñez Gracia, 75) En otras palabras, nociones como la de influencia limitan el estudio a fenómenos observables sin intentar especular sobre una interioridad inaprehensible de los individuos y estableciendo un límite pertinente para considerar la variable social sin recurrir a lo microsociológico. Eventualmente los estudios sobre influencia delimitan su objeto a "situaciones en las que las personas adoptan el punto de vista expresado por los otros o se aproximan a él, y también las situaciones en las que las personas adoptan tanto las conductas desarrolladas por los otros como su manera de ser o se aproximan a ellas." (Ibáñez Gracia, 75)

En cuarto lugar, la psicología se ocupó de estudiar los fenómenos colectivos. El interés en este aspecto es común a la mayoría de las ciencias sociales, pues la población del mundo había aumentado considerablemente y los movimientos masivos organizados, como las primeras manifestaciones obreras, eran nuevos en la historia. La especificidad del acercamiento de la psicología social a las masas urbanas recae en la pregunta por la naturaleza de las conductas colectivas, pues pone en juego una variable psicológica y una sociológica.

De forma paralela, y como reflejo del surgimiento de los grandes imperios, la búsqueda de las identidades nacionales se volvió una preocupación común en todas las actividades

humanas. Así, la psicología social atendió a los fenómenos colectivos; los estudios producidos al respecto muestran dos directrices opuestas: aquellos donde se entiende la colectividad como una especie de degradación de la civilización y aquellos donde se considera a la colectividad una manifestación de las identidades nacionales.

La tendencia enfocada en el estudio de las conductas de las masas comienza después de dos grandes movimientos sociales que captaron la atención de los pensadores: la Revolución Francesa y la revuelta de la Comuna de París en 1871. Gustavo Le Bon escribe uno de los primeros tratados que tienen por objeto la psicología de las masas, donde las entiende como colectivos que actúan siguiendo sus impulsos primarios por un efecto de despersonalización de los individuos. Desprovistos de su identidad, los sujetos son mucho más propensos a la influencia de los demás, en especial respecto a su estado anímico. La voluntad de la mayoría queda subyugada, así, a las consignas de los líderes que dirigen la multitud, los únicos que conservan su identidad bien delimitada. Le Bon argumenta que las masas poseen un carácter infrahumano:

Aún más, por el solo hecho de que forma parte de una multitud organizada, un hombre baja algunos peldaños en la escalera de la civilización. Aislado, puede ser un individuo cultivado; como parte de una multitud es un bárbaro; es decir, una criatura que actúa por instinto. Posee la espontaneidad, la violencia, la ferocidad y también el entusiasmo y el heroísmo de los seres primitivos a los que tiende, además, a parecerse, por la facilidad con la que él mismo se deja impresionar con palabras e imágenes –que podrían estar totalmente sin acción en cada uno de los individuos aislados que componen la multitud– y ser inducido a cometer actos contrarios a sus intereses más obvios y a sus hábitos más conocidos. Un individuo en una multitud es como un grano de arena que el viento maneja como quiere. (citado por Ibáñez Gracia, 76)

Entre las principales críticas a Le Bon, se le ha señalado por su mirada prejuiciada por estereotipos de origen burgués, rasgo compartido entre sus contemporáneos y presente en otros de sus argumentos como la defensa de la superioridad racial. Aunado a ello, los

problemas que abordó se relegaron poco a poco al ámbito de la sociología, ya que la psicología social se inclinó por unidades de análisis más reducidas. Esta delimitación determinó el curso posterior de la disciplina y se vio reforzado por los métodos de experimentación basados en grupos de estudio.

En la segunda tendencia destacan los trabajos de Wilhelm Wundt, quien, interesado en las producciones culturales del colectivo, sus peculiaridades lingüísticas, mitos, creencias y hábitos, busca caracterizar la psicología de los pueblos. Wundt es reconocido, sobre todo, por iniciar los estudios experimentales de la psicología. En 1879, creó el primer laboratorio de psicología en Leipzig, algo que había propuesto cinco años antes en su obra *Principios de psicología fisiológica*. Este proyecto fue parte del esfuerzo por organizar las reflexiones y los alcances de la incipiente ciencia, trabajo al que dedicó su vida.

Salvador Rodríguez Preciado considera a Wundt una fuente esencial en el desarrollo de la psicología social de México, pese a que llegó al país de manera indirecta. En *Raíces y tradiciones...* el investigador explica que el proyecto de Wundt se desarrolló en una progresión más o menos delimitable en tres etapas: su presencia durante la polémica conocida como “la objeción a la cuantificación”, su propuesta de sistematización total de los métodos y subdivisiones de la psicología, y, durante su etapa de madurez, la profundización en lo que llamó *Völkerpsychologie* (psicología del pueblo). (193-209)

En primera instancia, la polémica sobre la cuantificación se dio durante la década de 1870 y surgió a propósito de una crítica anónima que se publicó en la *Revue Scientifique* de París en contra de los métodos empleados por los investigadores alemanes. Tiempo

antes, Théodule Ribot había expuesto en la misma revista un estado de la psicología en Alemania, donde abordó principalmente las investigaciones de Wundt y Gustav Fechner.

Sobre este último se enfocaba la crítica de quien se revelaría más tarde como el matemático Jules Tannery. La deficiencia del trabajo de Fechner consistía en que forzaba de manera injustificada y arbitraria una serie de nociones cuantitativas para medir las “dimensiones psíquicas”. Tannery explicó sistemáticamente la inexistencia de las propiedades de la cuantificación en las sensaciones, exponiendo el intento de Fechner por medir la intensidad de las mismas en relación al fenómeno físico que las había causado o, incluso, sugerir la posibilidad de sumarlas entre sí. (*Ib.*)

A decir de Rodríguez Preciado, Ribot y Wundt elaboraron réplicas a favor de Fechner, pero fueron insuficientes para rescatar su propuesta, que terminaría por verse como un intento fallido de copiar los procedimientos de las ciencias naturales. Pese a la defensa de Wundt, Rodríguez Preciado también nota que, años antes, el psicólogo había hecho consideraciones que precedían la crítica de Tannery. Wundt hallaba afinidad entre los métodos de la psicología y los procedimientos de las humanidades. Aunque se le reconozca por inaugurar la experimentación psicológica, desde sus inicios consideró que el laboratorio era una herramienta útil sólo para el estudio de “los procesos más sencillos de la conciencia, que debían de diferenciarse de lo que él llamaba *la experiencia inmediata*”. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 193) De tal manera, el alemán manifestaba en sus investigaciones tempranas cierta resistencia al pensamiento positivista y al calco de los métodos de las ciencias naturales. En consideración a ello, Rodríguez Preciado parece sugerir que su intervención a favor de Fechner no fue tanto una defensa de su

método, ya que estaría de acuerdo con las objeciones de Tannery, sino una acción necesaria debido a su posición en el campo académico.

Para Wundt, pues, los métodos que exigía la psicología tendrían que relacionarse con el nivel de la psique en cuestión. Su propuesta de organización de la disciplina comenzaba en el estudio las sensaciones puras y avanzaba progresivamente hacia las ideas, las emociones, la voluntad, la conciencia, las asociaciones, los estados psíquicos y el desarrollo psíquico durante la infancia para desembocar en las "comunidades mentales" y la psicología de los pueblos. Conforme se ascendía en los niveles de estudio, el procedimiento exigía mayor abstracción y menor labor experimental:

...si bien podía comenzar con la investigación asistida por medios de laboratorio, necesariamente desembocaba en procesos de una complejidad tal que exigían un estudio tanto menos analítico cuanto más atento a la comprensión que exigían productos culturales que habían sido formulados lentamente, y en ocasiones a lo largo de varias generaciones. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 198)

Debe hacerse hincapié, entonces, en que con el profesor alemán nace la experimentación en la psicología, pero todavía no en la psicología social; los estudios de grupos en condiciones controladas no vendrían sino hasta iniciado el siglo XX.

Ahora, en lo que respecta a los trabajos sobre la psicología de los pueblos, Rodríguez Preciado distingue a Wundt de la mayoría de sus contemporáneos por dar un paso más allá de la tradición romántica, todavía en búsqueda del espíritu de los pueblos. Mejor, se empeñó en estudiar a las comunidades mentales a través de categorías concretas que permitieran explorar la relación psicológica entre el individuo y la sociedad, para ello creía necesario partir del análisis del lenguaje. El académico mexicano resume así la argumentación de Wundt para el estudio psicológico del colectivo:

...si bien [el lenguaje] cumple una función expresiva en el individuo, respecto al contenido de sus expresiones (ideas, contenidos mentales) se asume un patrimonio

del conjunto de la comunidad que puede dividirse en dos clases, que son componentes interrelacionados –no distintos– de la vida social. La primera se refiere a las ideas mitológicas, donde se hallan las conclusiones aceptadas sobre el contenido y la significancia del mundo. La segunda clase agrupa las LEYES DE LA COSTUMBRE, que incluían los motivos comunes de la voluntad, las ideas y las emociones.

Wundt halló en las comunidades mentales (especialmente en su desarrollo del lenguaje, los mitos y costumbres), interconexiones mentales e interacciones tan reales como la conciencia individual en sí misma. Tal patrimonio de una comunidad social podía asumirse como una conciencia colectiva, y las tendencias volitivas comunes como una voluntad colectiva, y señalaba que era importante advertir que dichos conceptos no significan algo que exista aparte de los procesos volitivos y de conciencia del individuo, en la misma medida de lo que la comunidad en sí misma es en ocasiones, algo distinto de una reunión de personas. Pero si a lo largo de su historia esta reunión elabora ciertos productos mentales como un lenguaje, unos mitos y unas costumbres, ocurre que de ellos solamente el germen está presente en el individuo, y desde que tales creaciones determinan el desarrollo del individuo desde el periodo más temprano, el conjunto es entonces tanto objeto de la psicología como lo es el estudio de la conciencia individual. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 205)

En el proyecto de Wundt se vislumbra una resolución a la aparente paradoja que había conducido los precedentes de la psicología social: a través de un sistema colectivo de uso individual como la lengua, el psicólogo encuentra un campo donde las aproximaciones socio-céntrica e individuo-céntrica entran en una relación complementaria. Comprender el lenguaje y los relatos de un pueblo permiten, de manera simultánea, acceder a la mentalidad colectiva, a la manera en que el sistema social envolvente determina al individuo y el modo en que éste transforma a la sociedad usando los mismos medios con los que lo han formado a él desde la infancia.

Para el profesor de Leipzig, un estudio de la dimensión social de la psique abría la puerta a una visión diacrónica, proyecto que procuró realizar desde los 80 años hasta su muerte en lo que se publicaría como *Elementos de psicología de los pueblos. Bosquejo de una historia de la evolución psicológica de la humanidad* (1912), que abarcaba el pensamiento humano desde la prehistoria hasta la modernidad.

Cabe mencionar la semejanza entre las preocupaciones de Wundt en esta última etapa de su vida y la obra psicosocial de Salvador Quevedo y Zubieta, cuya intención de identificar el carácter del pueblo mexicano se hace evidente conforme entra el siglo XX. De hecho, no resultaría del todo aventurado suponer que el mexicano estuviera al tanto de la polémica contra la cuantificación de la psique y de la propuesta del mismo Wundt, pues durante la década que siguió a la discusión entre los científicos alemanes y franceses, Quevedo y Zubieta pasaría sus dos exilios en Europa. La alusión a las múltiples revistas científicas publicadas en París en el capítulo “La genèse d’une *Revue*” de *L’étudiante* permite considerar que la *Revue Scientifique* pasó por sus manos mientras estudiaba medicina entre 1885 y 1895. (ver *L’étudiante*, 123-140) De cualquier modo, ello no implicaría que su trabajo fuera una adaptación directa de los métodos y conceptos extranjeros, cosa que sería imposible de probar, sino que su obra se nutrió de las reflexiones de los alemanes de manera más directa que los psicólogos resididos en México.

A lo largo de sus estudios, Rodríguez Preciado ha mantenido particular interés por la obra de Quevedo y Zubieta, pues no sólo desarrolla reflexiones que se inscriben en el marco de la psicología social, sino que manifiesta interés en la organización de los procedimientos para analizar e interpretar los hechos sociales. Para el investigador, el trabajo del jalisciense tiene un valor documental que refiere una “Proto Psicología Social de raíz literaria y cariz narrativo”, única en el contexto latinoamericano de su época. Los atributos de este proyecto plantean múltiples problemas de relectura:

¿Se trata de un giro lingüístico en los comienzos del siglo?, ¿es una especie de respuesta anticipada al empapamiento teórico que caracterizaría a la Psicología Social [...]? ¿Se trata de una especie de premonición posmoderna en los albores del

siglo pasado? ¿Responde el método narrativo a las requisiciones paradigmáticas señaladas hoy? (Rodríguez, “Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología...”, 16)

Estos problemas advierten una cualidad transitoria en la obra de Quevedo y Zubieta, manifiesta en su estructura y reflejo del status inestable de la psicología social en el sistema de la cultura. Rodríguez Preciado ilustra este aspecto con la dificultad de incluir la obra en alguna de las categorías expuestas por Alfonso Reyes en *El deslinde*. Según Preciado, solamente *El caudillo* (1909) puede ampararse al tipo “literatura ancilar”, pues presenta un caso donde las herramientas de la literatura se utilizan con una finalidad ajena, es decir, la expresión no se agota en sí misma, sino que presta servicio a una disciplina no-literaria. (Reyes, 26) Sin embargo, resulta imposible clasificar los demás textos de Quevedo y Zubieta bajo alguna de las funciones ancilares o los préstamos literarios que expone Reyes, ya que en ellos literatura y ciencia establecen una relación de complementariedad más que de dominio y préstamo. (“Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología...”, 12)

Por otro lado, dicha cualidad también está presente en los trabajos de Quevedo y Zubieta que no se insertan dentro de las polémicas sobre la oficialidad de la psicología como materia de estudio en la Escuela Nacional Preparatoria, pues el debate se dio durante los mismos años en que el jalisciense se encontraba exiliado en Europa. Así, el papel del autor en la naciente psicología social tiene un desarrollo diferente al de los círculos institucionales de México, aspecto que comparte con otros cinco estudiosos. En razón de ello, Rodríguez Preciado ha dividido el origen de la disciplina en tres etapas, e incluye dentro de una misma a los psicosociólogos que, como Quevedo y Zubieta, construyeron la disciplina desde afuera de la ENP. Dichas etapas son:

1a Disputa de los libros de texto de lógica, de 1880 a 1892. Los años se toman a partir de los libros de texto utilizados para la materia de *Lógica, ideología y moral* del plan de estudios de la ENP, donde la psicología tiene cada vez mayor presencia tras una serie de polémicas sobre su valor. Desde el punto de vista de un positivismo que comenzaba ya a negociar su salida de las ciencias y las humanidades en México, estudiar el aspecto físico que da origen al razonamiento humano (el cerebro y la mente) es fundamento para comprender el pensamiento lógico y su aplicación a la moralidad. Esta etapa tiene un carácter centralista, surge en el núcleo de la academia y de las facciones oficiales, y posee notoria influencia de los estudios franceses y norteamericanos, a través de los cuales llegaban noticias de los avances en Alemania. El estudio de la sociedad desde la psicología figura con claridad sólo hasta la introducción del tercer libro de texto, *Tratado de filosofía* de Paul Janet, el cual duraría más tiempo en el programa (de 1883 hasta 1892) e incluiría el primer capítulo sobre psicología social presentado en México. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 209-234)

2a Las tres tradiciones mexicanas. Se desarrolla en los proyectos intelectuales de seis autores y, por lo tanto, no posee una delimitación cronológica precisa, ya que obedece al desarrollo de sus vidas y obras. A decir de Rodríguez Preciado, se encuentra como “telón de fondo” entre la primera y la tercera etapa, que son ubicables en fechas precisas de la historia de la educación en el país. El investigador atribuye mayor valor a este estadio, pues en ella “se localizan los primeros proyectos formales de psicología social que pueden registrarse en la historia del pensamiento mexicano”, por lo cual la considera la primera psicología social auténticamente mexicana. (189) Tales proyectos fundaron tres tradiciones de estudios en México: la psicología social higienista (Julio Guerrero y Luis Lara y Pardo), la psicología social narrativa (Salvador Quevedo y Zubieta y Salvador Cordero) y la psicología social pedagógica (Julio S. Hernández y Ezequiel Chávez). Pese a que algunos de estos autores pasaron por la ENP, sus proyectos en torno a la psicología social en realidad no tienen alguna afiliación institucional, de modo que no formaron parte del ámbito científico central de su época. (189-

190, 268-321)

3a Cursos de psicología de James Mark Baldwin dictados en México en 1911.

En esta etapa se exponen planteamientos de Baldwin que advierten parecidos con los de Wundt, su profesor, y, unidos, nutren a los que habían emergido independientemente durante la segunda etapa. Los cursos se adaptaron e influyeron en las reformas de la ENP, que se habían desarrollado desde 1897 y se definirían con la caída del porfiriato. En esta transición de las ciencias, la atención comenzó a girar hacia los estudios estadounidenses, abandonando poco a poco la filiación por lo francés y el formato expositivo a través del ensayo literario-filosófico. (190-191)

Durante las siguientes décadas, en México y el resto del mundo, la evolución de la psicología social adquirió un cariz estrictamente empírico-experimental y surgieron poco a poco las diversas orientaciones que la caracterizan actualmente, sobre todo a partir de las guerras mundiales. Pese a que el ejercicio de Quevedo y Zubieta se extiende hasta los años 1930, en concordancia con su propia práctica y con la investigación de Rodríguez Preciado, resulta más pertinente estudiarla bajo las tres tradiciones mexicanas de finales del siglo XIX y principios del XX que bajo los preceptos de las tendencias más modernas. Detengámonos, pues, en la segunda etapa de la psicología social en México.

Rodríguez Preciado propone una descripción de los primeros psicólogos sociales mexicanos como grupo. Por la época en cuestión, todos compartían una formación literaria. Excepto Quevedo y Zubieta, todos estudiaron en San Ildefonso, la mayoría se dedicó a la docencia al menos en una época de su vida, eran escritores de literatura y estaban acostumbrados a la disputa pública, tanto en la prensa como en la tribuna. El investigador también los identifica como parte de la generación modernista y testigos de

la ateneísta. Las principales características generacionales que advierte son su admiración por los moldes de intelectualidad extranjeros (sobre todo los franceses) y su intención de modelar una nacionalidad por medio de la adaptación de los ideales europeos que, “sobre la base de las épocas de bonanza económica y la confianza en don Porfirio –“El general necesario”–, pudiese descentralizar y unificar al país”. (276)

El investigador también suma coordenadas científicas a la descripción generacional de los psicólogos mexicanos. Desde su punto de vista, hay dos paradigmas específicos dentro de los cuales se mueven las propuestas de las tres tradiciones mexicanas, uno es el trabajo de Paul Janet introducido en la ENP y el otro es el intento integrador de Juan N. Cordero. A decir de Rodríguez Preciado, “El esquema de Cordero rompe con cualquier ortodoxia ideológica de la época y aparece más bien como un híbrido que toma un poco de aquí y otro de allá para construir un andamiaje de términos convencionales en una estructura novedosa”. (275) A lo largo de su obra, Juan Cordero buscó ensamblar lo que llamó “esquemas sincronográficos”, donde organizaba la mayor parte de conceptos sobre la sensibilidad orgánica, la constitución psíquica de los individuos y la educación.

Haciendo una comparación entre el paradigma de Janet y el de Cordero, descubrimos que ambos muestran coincidencias tanto en estructura como en filiación; uno fue publicado en 1882 y serviría de alimento intelectual para los estudiantes de la generación; el otro, de 1907-1910, nutrido por la ideología de la época más brillante de la EPN. En el caso de Cordero, algunos de ellos se encuentran ya descritos en los rasgos de la historia de vida, el desarrollo intelectual y los intereses teóricos y temáticos que muestra. Representan la influencia del viejo régimen.

Por otro lado, estaría el molde de Janet. De este autor se pudo haber desprendido el concepto de un alma social, un espíritu colectivo que sirviese como punto de partida. Ambos paradigmas configuran el modelo, el rango dentro del cual se mueven los autores que trataremos en este apartado. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 275-276)

Ahora, no está demás señalar que, aparte del contexto intelectual y de las características de los primeros psicólogos mexicanos, había en México cierta fascinación pública por la psicología. La nueva disciplina era vista como un campo de conocimiento moderno, misterioso y polémico, que indagaba en la privacidad para explicar cosas como el crimen o la prostitución. El público general hacía caber cualquier cantidad de cosas en la psicología: “la historia, la novela, la crónica o la censura periodística, la explicación de los suicidios, las conversaciones con los muertos, las ciudades de otros planetas, los hospitales psiquiátricos, etc.” (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 281)

Este atractivo era parte de un clima social relativamente próspero, donde los habitantes vivían con cierta estabilidad tras más de medio siglo de guerras y conflictos políticos. Por primera vez en décadas, las personas tenían tiempo suficiente para llegar a sentir tedio, para visitar al familiar o al vecino, hacer fiestas e interesarse por curiosidades para rellenar el ocio. Hacia el final del siglo llegarían un sinfín de entretenimientos y novedades a México: “el telégrafo, la cerveza, los clubes y casinos, el patinaje sobre ruedas, el frontón *jai-alai*, las carreras de caballos, la bicicleta, el fonógrafo, la antropometría criminalística. Sería pocos años más tarde que la psicología se incorpora al catálogo de la modernidad, casi al mismo tiempo que el cinematógrafo...” (280) y en 1897 como materia oficial e independiente de la ENP.

La psicología social, sin embargo, no sólo permanecía incluida como rama de la psicología general, sino que se encontraba dispersa. Más allá de componer una unidad en la cátedra de la preparatoria, sus límites se confundían con los de la literatura y las preocupaciones sociales en general. A diferencia de las otras ciencias sociales en

México, la psicología social no se vio representada por alguna institución durante mucho tiempo, "...la antropología comenzó sus andanzas en el país a la par de la inauguración del museo nacional dedicado a esta ciencia; la arqueología con las expediciones de Manuel Gamio o Antonio Caso a Teotihuacán; la psiquiatría pone un pie en el nuevo siglo con la inauguración de La Castañeda." (268) En ello se basa Rodríguez Preciado para justificar su afirmación del origen primordialmente textual de la psicología social mexicana:

Este puñado de indicios este doble origen de tradición libresca, por una parte, y de novedad fecunda por otra, hace posible atar algunos cabos y perfilar una especie de gran *Colegio invisible* que tomaba a la psicología como asunto social y paulatinamente propio. Lo que permite colegir que la definición del perímetro de la psicología social fue de orden político en el sentido clásico del término, es decir, tarea del público general, más que del senado académico. (281)

Quevedo y Zubieta es el primero en incluir el término "Psicología Social" en la portada de un libro publicado en México para caracterizar el propósito de la novela *La Camada* (1912), por su parte, Cordero procede del mismo modo en sus *Memorias de un Alcalde* (1921), añadiendo el paréntesis "(Apuntes de Psicología Pueblerina)".

La fusión entre novela y estudio social da cuenta del estadio proto-científico de la psicología social a principios del siglo XX. Ambos proyectos exploran recursos narrativos que permiten representar y estudiar la psicología de un pueblo. Desde luego que hay claros antecedentes de esta aproximación a lo social, "Quevedo conoce a Emile Zola y a los Goncourt y pone en práctica sus hallazgos aplicados a la geografía e historia mexicanas. En algún punto coincide con Gamboa, y en otros (la psicología de las masas, la comparación del mundo porfirista con el mundo de los aztecas) va más allá." (Carballido, 85-86)

Ya Dilthey había profundizado en la utilidad de la psicología para vincular la literatura con la historia, de donde surge su distinción de la "psicología descriptiva y analítica" frente a la "psicología explicativa", ésta última más próxima a las ciencias naturales al intentar determinar claramente los límites de los factores que intervienen en la psique y relacionarlos causalmente, mientras aquella se inclina hacia las ciencias del espíritu:

Porque el análisis de la realidad social e histórica, tan compleja, podrá ser llevado a cabo únicamente si esta realidad es desarticulada primero en los diversos sistemas de fines que la componen; estos sistemas o nexos finales, tales como la vida económica, el derecho, el arte y la religión, permiten luego, gracias a su homogeneidad, el análisis de su tramado. Pero este tramado de un sistema semejante, no es otra cosa que la conexión psíquica propia de los hombres que cooperan en esos nexos culturales. Se trata, por lo tanto, de una conexión en último término psicológica. (Dilthey citado por Rodríguez, 308)

La psicología se vuelve el eslabón entre los estudios de la naturaleza humana, permite al investigador comprender la dinámica de la cultura como sistema en tanto que toda actividad, todo proceso, toda producción social es organizada por una psique. Pese a no existir evidencia de que Cordero o Quevedo y Zubieta hayan leído a Dilthey, Rodríguez Preciado ve en las obras de los mexicanos ejemplos de lo que el alemán llamó arte representativo: una manera de ofrecer "la regla del acontecer" en los sucesos mostrados, donde un grupo representa la "cultura espiritual" de un momento.

Para Dilthey, el artista, "por muy naturalista que sea", posee la facultad de identificar las "relaciones esenciales" en la sociedad y, en el momento de fragmentar la realidad, elegir las muestras representativas de la vida y producir un reparto de valores en figuras y sucesos. (Rodríguez Preciado, *Raíces*, 309)

Así pues, aunque los proyectos de Cordero y Quevedo y Zubieta tienen elementos en común con el naturalismo y dan cuenta de las preocupaciones del paradigma científico de su tiempo, destacan por su formulación específica de los problemas: un examen de

los grupos o los sectores sociales mexicanos elaborado con herramientas literarias. Rodríguez valora la utilidad de los recursos narrativos en los albores de la psicología social por la simultaneidad de procedimientos que exhiben: construyen un espejo de la realidad social que se busca estudiar a la vez que se hace el análisis y la interpretación.

Las obras de esta tradición no fueron bien recibidas por la comunidad científica, en particular por los historiadores por encontrarlas carentes de fundamento documental y demasiado especulativas para ser consideradas testimonios de la época. (ver Rodríguez Preciado, *Raíces*, 296; Palou, “Prólogo” a *Narraciones mexicanas*, 10, 18) Sin embargo, al menos en el caso de Quevedo y Zubieta, el discurso del acontecer histórico no obedecía con exactitud a un paradigma de la ciencia histórica. Por ejemplo, en *Manuel González y su gobierno en México*, explica que su intención no es hacer historia “sino Anticipo a ella”, es decir, adelantar algunas observaciones sobre hechos todavía muy recientes como para ser objeto de “la grande historia” (2), Rodríguez Preciado ve en esta declaración una primera “constancia de una perspectiva psicológico-literaria”. (*Raíces*, 297)

Así también, Rodríguez Preciado encuentra tres características distintivas de las propuestas de Cordero y Quevedo y Zubieta: la intención declarada de hacer psicología social de manera metódica (aunque ello no implique de forma necesaria “hacer ciencia”), la disposición de los recursos narrativos para representar el examen de un grupo social, y el entendimiento de una obra literaria como una especie de reporte de resultados de investigación, es decir, que el texto tiene como finalidad aportar una descripción de una sociedad en un momento dado.

Del mismo modo en que el jalisciense aprovecha la función metalingüística de los paratextos para declarar su intención de hacer psicología, ya sea social o histórica, Rodríguez Preciado encuentra una afirmación similar en el prólogo a las *Memorias de un Alcalde* de Salvador Cordero, quien de entrada advierte que su principal recurso es la imaginación:

Buscando en lo más escondido de mi imaginación, tema propicio para servirte, oh lector pío; a fuerza de andar a vuelcos con el caletre, he encontrado la punta de un ovillo que pacientemente he desenredado, ha de mostrar los nudos, desvanecidos ya, de semblanzas y episodios lugareños, harto dignos de ser tomados en cuenta; puesto que unas y otros, han pasado como el rodar de un caleidoscopio por el anchuroso campo de mi vida; prestándome sus mil facetas el libro abierto de una observación metódica, para trasladar al papel los usos, costumbres, tendencias y hasta contumaces pecadillos de las gentes de mi pueblo; muy poco dispuestas a exhibir sus virtudes o sus llagas, dado el temor natural a perderse por esos mundos de Dios... (citado por Rodríguez Preciado, *Raíces*, 303)

Más adelante, tras explicar que encontró una libreta con el diario de un Pedro Candelillas, alcalde de la Villa de Actipan alrededor de 1880, agrega:

Tomando, de aquí y de allá, en el revuelto mar de apuntes tan heterogéneos, he podido conseguir la hilación [sic] de los más interesantes sucedidos a que ellos se refieren y, con ayuda de Dios y de mi escaso entendimiento, dar cima y remate a la sencilla narración que en este libro se contiene; sin que de ello me duela y sí me huelgue en mucho, dado que el alma del buen Candelillas de agradecérmelo tiene, puesto que así, de su pasajera estancia en esta vida, hallará memoria en el recuerdo de las personas aficionadas a las lecturas en que se narran y pintan las picardigüelas inofensivas de las gentes vecinadas en los pequeños poblados. (citado por Rodríguez Preciado, *Raíces*, 304-305)

Según Rodríguez Preciado la novela toma los sucesos de la vida de Pedro Candelillas para construir el argumento, pero se completa con un registro detallado de las costumbres, las tradiciones, los lugares y la interacción entre la gente de Actipan. En este pasaje, Cordero sitúa la rememoración sistemática como método para reconstruir los elementos que conforman la identidad de un pueblo: “los usos, costumbres,

tendencias y hasta contumaces pecadillos de las gentes”, a partir de lo cual ha producido una narración.

Cuando el autor considera estar haciendo un homenaje a la memoria del alcalde Candelillas, piensa que el personaje existirá en el recuerdo de los lectores de la novela y describe este tipo de obras como “picardigüelas inofensivas de las gentes vecinadas en los pequeños poblados”. Ante todo, se anuncia que la novela tendrá como centro de interés la vida de un poblado pequeño, con lo cual se vuelve evidente el objeto común a la psicología social: el grupo, la comunidad. Y si ello estuviera en discusión, podría argumentarse al menos, que se trata de la representación de un encuentro de carácter etnográfico, ya que se relatará el ingreso de un extraño a una comunidad aprendiendo sus formas de interacción para obtener una función dentro de ella.

Ahora, al valorar la vida de estos poblados “inofensivos” asoma cierto ideal bucólico de las zonas sin urbanizar. En el fondo, Cordero parece asumir que una población más reducida es más eficiente para el estudio, lo cual, sin duda, es una manera de elaborar un grupo de control, procedimiento típico de la experimentación en la psicología social moderna. No está demás recalcar que, al intentar llevar la antropología a los estudios de campo, los primeros etnógrafos recurrieron a poblaciones pequeñas por razones similares.

De igual manera, en su introducción a *Porfirio Díaz. Ensayo de Psicología Histórica*, al hablar de su deseo de “trazar por vía de preámbulo” un periodo de la historia de México, Quevedo y Zubieta afirma: “Lo que se ha convenido en llamar *estado de alma*, existe, no sólo para los individuos sino para los pueblos”. (5) Con ello, el jalisciense parece entender que la reconstrucción de una vida necesariamente será la narración de “un alma”, es

decir, la ordenación de los aspectos simbólicos, ya sea de un individuo o de un pueblo, como el fin último del discurso producido por una psicología histórica.

Rodríguez Preciado considera que, en el prólogo a *Recuerdos de un emigrado*, se exponen los principales elementos del proyecto de Quevedo y Zubieta. El investigador cita un pasaje donde se reconoce que la memoria es el recurso primordial del cual parten las observaciones y la escritura de los *Recuerdos*. A juicio del jalisciense, ello tiene la desventaja de que la memoria es una herramienta determinada por la emotividad, ante lo cual considera necesario establecer un procedimiento de selección con el fin de extraer del recuerdo información útil. Tres son los aspectos que llaman su atención: los lugares, los caracteres y la historia. Existe cierta ambigüedad en el criterio que siguió para elegir las manifestaciones particulares de estos aspectos en la sociedad mexicana, pues sólo explica haber buscado “lo que en ellos hubiese de poesía”. Sin embargo, determina con precisión:

...respecto de los lugares, dejé las ciudades y me acogí á los campos, á los caminos, al *rancho*, á la hacienda ó bajo los haces de zacate de los sácales; respecto a caracteres, no he querido ver al *hombre de levita*, que con pocas diferencias es el mismo en todas partes, y me he dirigido tanto al indio y al rancharo, y respecto de la historia, he querido referir preferentemente mis recuerdos hacia aquellos hechos que significan santas y grandes luchas, y cuya repetida dilucidación importa al honor nacional. (Quevedo y Zubieta, *Recuerdos*, 2)

La selección tiene el propósito de delimitar las coordenadas donde suele encontrar las manifestaciones de su objeto de estudio primordial: el grupo. Ahora, el término “grupo” como tal no es utilizado por el autor. Sin embargo, lo tomamos aquí para incluir los diferentes conjuntos de individuos en los que se enfoca a lo largo de su obra. La escala del grupo varía en cada texto, a veces es nuclear y se enfoca sólo en la familia, pero a veces se extiende a la comunidad de un poblado, una clase social, los actores políticos

o, incluso, las mujeres “que usan pantalón”. (ver Quevedo y Zubieta, *México marimacho*, 6)

Por otro lado, en su preferencia por lo rural se observa otra coincidencia con Cordero. Dentro de la cita se insiste en identificar elementos únicos de México y los escenarios rurales resultan idóneos por tener menos intervención de elementos externos y, en caso de haberlos, son identificables.² Así, por ejemplo, en la primera novela de su ciclo de Psicología Familiar, *Las ensabanadas*, su interés es describir las características de una familia de provincia. Con su relato pretende demostrar la existencia de constantes genéticas que determinan las relaciones familiares y tienen consecuencias en la comunidad.

En la segunda novela del ciclo, *La ley de la sábana*, la misma familia se traslada a la capital del país y, en su intento por integrarse a la vida urbana, se ve implicada en la Batalla de Tecuac. Con este juego, el autor realiza un experimento naturalista con variables propias de la psicología social, es decir, examina las transformaciones de la dinámica del grupo al verse inmerso en un entorno distinto al que le dio origen.

En cuanto a la representación de lo mexicano, existe toda una línea temática en la obra de Quevedo y Zubieta enfocada en analizar lo que a veces llama “caracteres” y otras “tipos”. En su perspectiva, estos funcionan como categorías más o menos puras que surgen en diferentes regiones como resultado de la historia, la distribución de clases, la economía y las demás variables que intervienen en la vida social. En la cita recogida

² Conviene señalar que en la elección de los caracteres mexicanos que describirá, influyó también su estado anímico, ya que el autor declara encontrarse triste luego del trato que motivó su exilio. Por ello, no resulta extraño que haya descartado al “hombre de levita” como representante de una cultura que lo ha expulsado y, en cambio, explorar lo que considera verdaderamente mexicano.

se menciona al ranchero y al indio, que para Quevedo y Zubieta son dos manifestaciones concretas de lo mexicano como generalidad abstracta.

De la mano de lo anterior, Rodríguez Preciado considera que la composición de las obras de ambos autores muestra estrategias narrativas a través de las cuales se coloca al lector como un observador. En el caso de *Memorias de un Alcalde* de Cordero, el relato sigue la llegada de Candelillas a Actipan. Con ello se consigue focalizar el relato a través del protagonista para que el lector experimente junto a él el descubrimiento de las costumbres de la villa y el carácter de sus pobladores. El investigador cita un pasaje donde Candelillas se abstiene de decir en voz alta su juicio sobre las acusaciones del “Güero” Melesio contra su esposa:

Candelillas callaba; pero, en su fuero interno, bien comprendía que su amigo pecaba por desbocado; mas, haciendo de tripas corazón, seguía con atento empeño la vida de aquel lugarejo a donde había caído por uno de tantos azares del destino, que no se para a consultar las conveniencias personales de los hombres. Sabía, además, por propia y larga experiencia, que la murmuración es pasto codiciable que no se angosta jamás, y que en este mundo como en otro cualquiera por el estilo, la humanidad pugna constantemente por arrojar la piedra al alero del vecino, sabiendo que el suyo es de cristal y puede romperse fácilmente. De manera que, si tales pecadillos en los labios de don Melesio le repugnaban, en abstracto se regocijaba de ellos, por prestarle ocasión para ir conociendo la idiosincrasia de los moradores del lugar, harto dados al chisme y a la intriguilla, en los que resultaban maestros y sabios hurgadores.

Poco a poco y sin darse cuenta del progreso de sus relaciones sociales, Candelillas fue adquiriendo amigos en todas las esferas de aquella sociedad heterogénea; formada, no sólo por los nativos del pueblo, sino por los vecinados en él de largo tiempo atrás: comerciantes y propietarios, que formaban, por decirlo así, la crema del ambiente popular... (citado por Rodríguez Preciado, *Raíces*, 305-306)

Al narrar las conclusiones de Candelillas, sin duda se busca elaborar una descripción del carácter de la comunidad a la que ha llegado y las reglas que dan coherencia a una sociedad. Independientemente de que haya o no calidad estilística en la escritura (aspecto que la crítica ha reprochado a los autores en cuestión), el protagonista es

representado con cierta intuición psicosociológica y con ello el texto parece concederse a sí mismo validez en su especulación científica. Esto es consecuente con la apreciación de Rodríguez Preciado sobre la tradición narrativa de la psicología social mexicana:

Un espejo convexo refleja panorámicas en un espacio mínimo, de modo tal que el observador puede situarse en distintas posiciones en su entorno y descubrir, poniendo atención, el ambiente que le circunda. Se trata de un artefacto de autoobservación que devuelve a quien lo mira la visión de sí mismo, integrado en su atmósfera y acompañado de quienes le rodean. (*Raíces*, 306)

Para los autores incluidos en dicha tradición la utilidad de la literatura, como herramienta de la psicología social, estriba en explicar las constantes de la psique del mexicano vinculadas a su geografía y su historia. En la obra de Quevedo y Zubieta, se diría que el carácter surge de la historia de los pueblos. Para el caso de México, proviene de lo indígena y lo español, así consta en el preámbulo a *En tierra de sangre y broma*. Al explicar el título de la novela, el autor plantea la tesis de que la historia nacional está marcada por un rasgo trágico indefectiblemente ligado a lo burlesco, “Yo no creo que haya país alguno en que esta alianza sea tan íntima y manifiesta”. Su primer argumento es el contraste climático en el país, donde las “mañanas radiantes” son seguidas por “tardes nubarrosas”. Asimismo, el relieve opone “mustias colinas” a “plácidos valles” que considera se “traduce en fluctuaciones del quejido a la risa, de la sangre a la broma”. (6)

En cuanto a las producciones culturales, es innegable que éstas traslucen las condiciones de la sociedad que las engendra, por ello, es posible afirmar que el individuo, en su papel creador, filtra a través de su psique el carácter nacional hacia el objeto material. “Basta una ojeada a las esculturas arcaicas del Museo Nacional para sorprender en los ídolos, conjuntamente horribles, grotescos y cómicos, el secreto de un atavismo extraño en que se confunden los polos del sentimiento.” (*Ib.*)

Capítulo II

Transdiscursividad y metaficción historiográfica

2.1. Justificación teórico-metodológica

A lo largo de esta investigación hemos venido insistiendo en que las cualidades del objeto estudiado inciden de forma determinante en el método que se elige para su descripción. De tal suerte, la rareza de Quevedo y Zubieta despierta suspicacias respecto a su situación en los estudios literarios. Como ya se ha dicho, las investigaciones sobre autores cuya obra se encuentra en la periferia de la historiografía literaria tienen como punto de partida el estudio de una personalidad civil y cultural disidente o, en menor grado, la observación de temas y recursos formales novedosos que separan a dichos autores del paradigma de su tiempo. De una u otra manera, estos trabajos problematizan las nociones de canon e identidad como resistencia y margen, pero si, como dice Sara Martín, es verdad que en muchas ocasiones estos escritores suelen “ser paradójicamente defensores ardientes” de lo canónico (*La literatura*, 100), las causas de su omisión obedecen a criterios más que formales.

De acuerdo con Pozuelo Yvancos el fundamento del canon está ligado “a la necesidad de construir una buena Historiografía Literaria”. (“Canon e historiografía...”, 18) El investigador considera que, en el campo de la Literatura comparada, el problema del canon avanzó de forma progresiva hacia una analogía con el concepto de “identidades culturales”. Sin embargo, éste guarda una dependencia significativa con la noción de narratividad histórica, entendida según la propuesta de Hayden White “no [como] la descripción de la serie de hechos, sino la constitución de un modelo de conversión de los hechos en acontecimientos”. (citado por Pozuelo Yvancos, “Canon e historiografía...”, 23) Hay entonces, un cambio de perspectiva, pues se abandona la idea tradicional de historia como “sucesión de hechos (más o menos notables)” y se prefiere en su carácter

de “modelo narrativo” que, “en las series estético-literarias”, denota al mismo tiempo una forma de interpretación. (*Ib.*)

Visto así, el discurso de la historia de la literatura no tiene la finalidad de ser un catálogo exhaustivo de obras y autores; “el ‘sentido’ de una historia literaria” estriba en su capacidad para establecer un puente entre “lo que fue” (el registro de lo pasado) y “lo que será”. La definición de canon como selección de textos representativos de una época se desplaza para dar mayor relevancia al modo por el cual se articula. Dentro de este marco, el canon es una medida de tiempo construida mediante la fusión de horizontes interpretativos, primero, el de la obra misma y, segundo, el de la recepción crítica del presente del investigador, cuya labor es objetivar las características de la recepción de una época y asegurar el dinamismo de las tradiciones, ya que contribuye a fijar las condiciones necesarias para la formación de parámetros sucesivos: “Contra lo que se ha creído no es sino una apuesta de futuro que sitúa las obras del pasado en el nuevo sentido de la historia que se quiere narrar por medio de tal acto canonizador”. (“Canon e historiografía...”, 26)

Una solución al problema de la inclusión en el canon procede de la teoría de Hans Robert Jauss, quien explica el éxito de *Madame Bovary* sobre su contemporánea *Fanny*, de Feydeau, por la innovación técnica de Flaubert. Pese a que ambas novelas abordan el tema del adulterio, la “narrativa impersonal” en *Madame Bovary* fue motivo de sorpresa entre los lectores y por ende logró más atención, mientras el “estilo confesional” de *Fanny* confirmaba una técnica conocida: “*Madame Bovary* supera nuestras expectativas, llamando de algún modo la atención sobre el horizonte superado mismo. Se trata de un

giro en la historia de la novela que devendrá una norma para escritores y lectores posteriores.” (Selden, 359-360)

El trabajo del investigador, según Jauss, es objetivar la relación de las obras con su crítica, de suerte que el rescate y descripción de confrontaciones como la de Flaubert y Feydeau, así como el asedio jurídico que enfrentó el primero al ser acusado de “ultraje” a la moral y la religión por el contenido de su novela (Patiño, 77), se conviertan en la argumentación de una historia “horizontal” de la literatura. En caso contrario, cuando la nueva lectura activa rasgos que antes pasaron desapercibidos, ya sea por asimilarse a una tendencia o por tratarse de la obra de un “raro” (R. Darío), entonces habrá una labor tendiente a la poética. En todo caso, una tendrá por móvil estudiar el mérito artístico del texto en los límites de su época, mientras la otra se interesará por examinar las variantes de su interpretación histórica.

Conforme a ello, en el presente apartado, examinaremos algunos conceptos que nos permitirán identificar las características de la reflexión prototeórica del jalisciense, entender su propuesta en torno al ser de lo literario, específicamente en lo que concierne a la relación historia y ficción.

Por el momento, hemos convenido que los juegos paratextuales y la hibridación genérica son estrategias que problematizan la relación entre historia y ficción en sus textos narrativos. En cierto sentido, esto podría considerarse un atisbo de autoconsciencia literaria y, como es interés de esta tesis proponer una lectura actualizada de su obra, haremos un marco para comprender los lineamientos de su poética a la luz de una terminología contemporánea.

Ahora, si se han elegido términos como *metaficción* y *metaficción historiográfica*, ello obedece al deseo de formular una especie de metodología “dialógica”, pues encontramos en dichas nociones cierta continuidad y correspondencia con la propuesta del autor acerca de cómo se escribe una novela y cómo se narra la historia.

2.2. Metaficción y metaficción historiográfica: estado de la cuestión

Aunque metaficción e intertextualidad son materias que han despertado especial interés en décadas recientes y han llegado a considerarse un comportamiento característico de la modernidad, su presencia es inherente a la literatura de toda época y toda latitud. Pensemos en las palabras de Horacio a los Pisones, cuando recomienda seguir la tradición y adaptar con coherencia a los objetos y a los seres, es decir, tal como han sido conocidos y mostrados antes: en opinión del poeta, la originalidad está en la forma de la representación y no en el contenido, pues resulta de menos riesgo trabajar el artificio y exponer temas de dominio público:

Difficile est proprie comunia dicere, tuque
rectius Iliacum Carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus.
Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet auto peris lex. (versos 119-135)

Estas consideraciones sobre la actualización y la adaptabilidad de la materia literaria pueden vincularse a la dialogía textual, pero, de modo más preciso, apuntan al fenómeno de la reescritura, que en cierto sentido problematiza la idea de verosimilitud en tanto constructo translingüístico. En *La seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon comenta que toda escritura es en sí una reescritura “lors qu'il s'agit de convenir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire”. (32) ¿Acaso la conseja del poeta latino y las observaciones de Compagnon afirman la imposibilidad de crear una obra “original” en literatura? ¿Cómo se relaciona el concepto de ficción con la idea de reescritura?

Para Susan Sontag, la necesidad de autodefinición en el arte es consecuencia directa de su naturaleza mimética. Si tomamos en cuenta que la primera experiencia estética se vinculó con la magia y el ritual como una forma de interpretar la realidad —la autora menciona las pinturas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega—, la pregunta por el valor del arte apareció tras el interés de escindirlo de su función instrumental para comprender su diferencia específica. Puesto que “la teoría mimética reta al arte a justificarse a sí mismo” (Sontag, *Contra la interpretación*, 15), las primeras aproximaciones teóricas aparecen ya en Platón y Aristóteles, quienes reflexionan sobre la situación cognoscitiva de la mimesis, ya sea ésta un objeto de función dudosa al alejarnos de la verdad por su cualidad signíca, o bien un artificio que de manera deliberada quiere ser distinto de lo real.

Recordemos, por ejemplo, las advertencias al lector de Luciano de Samosata en el siglo II, previo a anunciar “la falsedad en el relato verídico de un viaje a la luna”; el análisis sobre la representación dramática a luz del hechizo en *La prueba de las promesas*, de Juan Ruiz de Alarcón; los juegos enciclopédicos de Borges; o bien, la desconfianza que inspira la traducción al castellano de un autor árabe que cuenta las extrañas aventuras de un viejo Hidalgo amante de la ficción caballeresca. Qué mejor estrategia para desvirtuar la relación crítica entre la obra y el texto-mundo, si recordamos el desconcierto de Don Quijote cuando el Bachiller Carrasco cuenta haber leído sus andanzas en *Las aventuras de Don Quijote de la Mancha*.

Sin duda, un ejemplo recurrente al hablar de autodefinición literaria es *Turn of the Screw* de Henry James, novela cuya trama gira en torno a la reunión de un grupo de amigos con el deseo de narrar historias sobrenaturales. Es Navidad y ha concluido el

relato en el que una aparición fantasmagórica asola a un niño. Ello causa sorpresa a uno de los asistentes, quien declara no haber escuchado jamás narración de este tipo o, más bien, alguna donde el suceso acaeciera a personaje semejante y agrega que el efecto aterrador de la historia radica en la transgresión de la infancia. El juicio funge de manera catafórica al indiciar “el corazón de la novela”, pues Douglas, uno de los oyentes, analiza lo dicho e inaugura un nuevo relato con su reflexión: en verdad, la presencia del fantasma ante un niño produce miedo, pero no resulta excepcional considerando narraciones análogas y, “si la presencia de un niño aumenta la emoción de la historia, es decir, da una vuelta de tuerca al efecto, ¿qué dirían si se tratara de dos niños?” “Naturalmente” —atiende la concurrencia— “se darían dos vueltas de tuerca”. Douglas introduce una historia sobre un hecho “repugnante, terrorífico y doloroso” ocurrido a una institutriz y a los niños a su cargo, en una antigua mansión en la campiña inglesa, acontecimientos que descubrió por una carta y un manuscrito.

No es gratuita la cita irónica del título pues, en cierto sentido, el tránsito del paratexto hacia el cuerpo de la narración reitera su papel de sintagma nominal e implica una reflexión sobre el proceso de lectura. De manera concreta, señala la complementariedad entre la pragmática de la obra y su estructura interna, representando en forma alternada lo extraliterario (en este caso, las observaciones de los comensales respecto a la narración) y la historia de los dos niños, es decir que al nombrar por segunda vez el relato se crea la ilusión de “un afuera del texto” y se advierte que la historia inicial posee un carácter envolvente cuya finalidad es enmarcar a las otras; más aún si consideramos que los hechos no serán contados de forma oral sino leídos del documento.

De tal suerte, el efecto “otra vuelta de tuerca” tendría fundamento en la dualidad y la pausa mediante la repetición cíclica de una operación: el acto de narrar produce un relato que se suspende para dar paso a uno nuevo cuyo desenlace nos devuelve al primero. Metadiégesis es el término acuñado por Gerard Genette con el cual podemos clasificar esta forma de “narración enmarcada”. Consiste en el desarrollo de una acción dentro de los límites de otra, donde estos se establecen desde la perspectiva del narrador, o los narradores, respecto al hecho narrado.

Por lo general, la metadiégesis se formula a través de la conversión de un narrador intradieгético (personaje) en narrador de la historia enmarcada dentro de la cual actúa (Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa*, 107), o bien, por el relevo y la alternancia de la voz. Comparte los semas ‘incrustación’ y ‘variación’ (una historia dentro de otra; sea igualando tiempo, modo y voz, o no) con la estructura *mise en abyme* y la línea espiral. Son mecanismos que evidencian el estatuto ficcional de las obras, pues fisuran el efecto de realidad del relato al interponer entre lector y hecho representado la mimesis del propio acto narrativo.

Cuando dichos recursos se presentan en un texto literario como tema y principio estructurador predomina una “función meta”, extensión de la función metalingüística examinada por Roman Jakobson en su conferencia *Lingüística y poética*. El texto hace visibles los mecanismos que rigen su funcionamiento interno (muestra sus costuras) y añade una dimensión explicativa referente a su literatureidad. Para Antonio Gil González, “lo meta surgiría cuando el acto de narrar pasa a constituirse en materia narrada, o viceversa: cuando desde el universo construido por el relato se acaba designando —o identificando— el acto narrativo que lo conforma”. (*Anthropos*, 11)

El investigador español establece que el término autorreferencialidad, vinculado a la función meta, debe entenderse en un modo amplio, por oposición a formas particulares de autorreferencia. En estricto sentido, la autorreferencialidad se relaciona con las figuras que “ponen de manifiesto una dualidad consustancial a los procesos de representación”. Un objeto discursivo que se ha “institucionalizado de algún modo, puede constituirse en objeto de referencia en sí mismo, o bien, como integrante del universo representado que lo contiene”. (12) Por tanto, hay una cualidad autorreferencial desde que la tradición y la conciencia del arte son base de la mimesis.

Bajo esta perspectiva, el término metaficción tiene un significado más restringido. No sólo es “síntoma de dicha dualidad” sino que se “encardina sobre otra dualidad consustancial a la estructura de todo discurso narrativo: lo que evidencia la unión de un universo representado (materia narrativa, contenido, fábula, historia) con el acto mismo de la representación”. (11) Por tanto, el acto de contar es siempre metalenguaje: “El efecto metaficcional surge cuando dicho metalenguaje deja de operar como el código acompañante y regulador natural de la información narrativa para convertirse a sí mismo en el lenguaje objeto básico del relato. Así, lo meta se establece como cruce entre ambos planos convencionalmente estancos”. (*ib.*)

En cierto sentido, todo relato de ficción contiene marcas de su propia manufactura, no obstante, ello no le otorga una condición metaficcional. Para sustentarla es “necesario que esta ficcionalización que afecta a toda acción enunciativa se reproduzca de nuevo, reduplicada, en el interior de un mundo narrativo que escenifique la representación de la representación”. (12)

Cabe aclarar que el término metaficción puede utilizarse para referir al fenómeno descrito en cualquier dominio narrativo, ficcional o artístico. En algunos casos se utiliza para agrupar manifestaciones específicamente literarias designadas en clave genética, por ejemplo, metateatro, metanovela, metapoesía y metacuento. Desde luego el contexto es decisivo para desambiguar la palabra; el mismo Gil González recuerda que, vinculada a la acepción genettiana de transtextualidad (en concreto, a la metatextualidad), se extiende el uso del adjetivo “metaliterario” para señalar textos de teoría o de crítica, a los cuales se entiende como discursos metaliterarios.

De acuerdo con Roland Barthes, el ejercicio de la función meta consiste en la expresión de un objeto que actúa sobre sí mismo, se mira y problematiza su naturaleza de constructo verbal-estético. Ello implica el movimiento expansivo de un discurso que se comprende e interpreta a sí mismo:

Pendant des siècles, nous écrivains n'imaginâmes pas qu'il fût possible de considérer la littérature (le mot lui-même est récent) comme un langage, soumis, comme tout autre langage, à la distinction logique : la littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, mais jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé ; bref, elle parlait mais ne se parlait pas. Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. Voici quelles ont été, grosso modo, les phases de ce développement : d'abord une conscience artisanale de la fabrication littéraire, poussée jusqu'au scrupule douloureux, au tourment de l'impossible (Flaubert) ; puis, la volonté héroïque de confondre dans une même substance écrite la littérature et la pensée de la littérature (Mallarmé) ; puis, l'espoir de parvenir à éluder la tautologie littéraire en remettant sans cesse, pour ainsi dire, la littérature au lendemain, en déclarant longuement qu'on va écrire, et en faisant de cette déclaration la littérature même (Proust) [...] puis, le procès de la bonne foi littéraire en multipliant volontairement, systématiquement, à l'infini, les sens du mot-objet sans jamais s'arrêter à un signifié univoque (surréalisme) ; à l'inverse enfin, en raréfiant ces sens, au point d'espérer obtenir un être-là du langage littéraire, une sorte de blancheur de l'écriture (mais non pas une innocence) : je pense ici à l'œuvre de Robbe-Grillet.

Toutes ces tentatives permettront peut-être un jour de définir notre siècle (j'entends depuis cent ans) comme celui des : Qu'est-ce que la Littérature ? (Sartre y a répondu de l'extérieur, ce qui lui donne une position littéraire ambiguë). Et précisément,

comme cette interrogation se mène, non pas de l'extérieur, mais dans la littérature même, ou plus exactement à son extrême bord, dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre : elle est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher (Ériphile dans Iphigénie). Or ceci définit un statut proprement tragique : notre société, enfermée pour l'instant dans une sorte d'impasse historique, ne permet à sa littérature que la question œdipienne par excellence : qui suis-je ? Elle lui interdit par le même mouvement la question dialectique : que faire ? La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature : elle est un masque qui se montre du doigt. (Barthes, *Essais critiques*, 129-130)

Sin embargo, también es posible que la condición autorreflexiva del texto literario no sea resultado de la dominante en el mensaje, sino que, de origen, la autodefinición sea inherente a su ser. A decir de Jesús Camarero:

...la literatura es el ámbito por excelencia de la práctica del metalenguaje. Como el material utilizado para construir los textos literarios es el propio lenguaje –en tanto que vehículo de transmisión, pero también en tanto que fin estético en sí mismo–, la reflexión sobre el lenguaje y la construcción de un universo imaginario, el juego con las palabras y todo el idioma en su conjunto, el entrenamiento en el proceso propio de construcción del mensaje estético y el solapamiento de estructuras «pensadas» sobre estructuras «creadas» en la obra –«parole et parole de cette parole» decía Barthes– constituyen el desafío creativo e ideológico de la metaliteratura. De este modo, la metaliteratura se convierte en una dimensión excepcional y trascendental de la literatura general y del concepto de «literariedad», de la literariedad que Roman Jakobson anunciaba por 1921 en *La poesía moderna rusa*. (Gil González, *Anthropos*, 59)

Si la función metalingüística supone un vínculo entre emisor y receptor al verificar el código empleado durante la comunicación, podemos afirmar que la función metaliteraria se activa cuando el escritor se propone “incorporar al lector a un acto de construcción textual” exigiéndole un grado de actividad mayor que el de re-constructor del sentido. (60)

Jesús Camarero propone identificar categorías literarias paralelas a los elementos del circuito de la comunicación y sus respectivas funciones lingüísticas: “...el Contexto (Función Referencial = serie equivalente), el Emisor (Función Emotiva = Autor), el

mensaje (Función Poética = Texto y/o Metatexto), el Receptor (Función Conativa= Lector), el Contacto (Función Fática = Narrador) y el Código (Función Metaliteraria = Scriptor)". (61) En este modelo destaca la instancia del scriptor, un "actor" de la comunicación literaria surgido de la unión escritor-lector "capaz de realizar una transferencia o transducción del proceso mismo de la escritura constructora del texto". (Ib.)

Esto involucra un problema semiótico, pues el scriptor supone "una dimensión añadida al sentido habitual" de la literatura donde se da prioridad a los procesos de significación sobre los nexos entre los signos y las cosas. El papel del scriptor conlleva un acto intelectual de fusión entre semiósis y hermeneusis (semiohermenéutica). Esto permite la comprensión de las estructuras literarias como productos del intercambio entre un sistema de formas y uno de sentido, es decir, del conjunto de elementos formales que otorgan un sentido global a la obra. Asimismo, dada la trascendencia de un texto a su propia disposición formal, la relación de los sujetos que interactúan en la metaliteratura es una "maniobra transtextual". Un mensaje antiguo renovado mediante la reconstrucción del scriptor:

Así pues, la trascendencia metaliteraria de las operaciones estructuro-formales designa una intersubjetividad, una dimensión humanística de la literatura, ya que el lector puede retomar el sentido en su proceso de construcción textual y unirse así a la propuesta ontoestética del autor. (63)

Para Camarero, tal dimensión humanística es un mecanismo de reestructuración, de manera que el auge de obras metaliterarias hacia finales del siglo XX se explica como "una reacción a la lógica del sinsentido". Luego de una profunda ruptura con las estéticas y el pensamiento clásico, la literatura manifestó la necesidad del hombre por recuperar

su relación con el mundo y también la del lector con la obra, de lo cual resultó una “revalorización de las estructuras narrativas”. (64)

En este mismo tenor se ubica la propuesta de Patricia Waugh, cuyo entendimiento del término “metaficción” ampara las producciones que exhiben su carácter de artefacto lingüístico y cuya “autoconciencia manifiesta” va acompañada por el cuestionamiento a la relación entre realidad y ficción. (Waugh, *Metafiction*, 2) El término metaficción fue utilizado por primera vez en 1971 por William Gass para calificar los textos de Borges como un “tipo de ficciones que constantemente nos recuerdan que la literatura es un constructo lingüístico y que las historias y los personajes que crea no están hechos más que de palabras”. (citado por Cifre en Gil González, *Anthropos*, 50) Pese a ser recibir críticas respecto a la precisión de su planteamiento, el valor de la propuesta de Gass estriba en la incorporación de la instancia pragmática al término.

En contra de una visión mimética, el trabajo de Gass y su análisis de los nuevos discursos cumplen un programa formalista, es decir: para el autor el carácter metafictional de los textos se encuentra en los procedimientos verbales utilizados en las obras para cuestionar la noción de literatura y el carácter referencial del signo lingüístico. Una propiedad que Gass atribuye a la metaficción es “su carencia de referencia externa; de ello parte para asumir que la significación de estas obras procede únicamente de una serie de conexiones intratextuales”:

The referent doesn't exist. [...] If I were trying to describe a thing in the world, the description would soon replace the thing, and it does all the time in a work of fiction. So then, the question is, you never did have a pen, what you have is the description of a pen, and the description has its own system, its own significance. And the pen, as a pen, is in no way phallic, but when I get it into a description, it can become. (Piqueras, “An Interview with William Gass”, 162)

Para Gass, la metaficción supone la evidencia crítica de “la falacia de los sistemas referenciales”, pues como se constituye vacía de referente expone “la deficiencia expresiva del lenguaje [...] la distancia insalvable entre éste y los objetos que denota” (162), hecho que sólo puede solventarse a través de la dimensión tropológica de los textos.

Conforme a ello, los estudios sobre el tema abundan en definiciones y fundan nuevas categorías para clasificar los matices del corpus. El término surfiction, por ejemplo, acuñado por Raymond Federman (1975), ostenta una dimensión epistemológica que supone el cuestionamiento de las convenciones realistas habitadas por el hombre. Más allá de la literatura, todo cuanto vemos está mediado por el tamiz de nuestros sistemas de representación; lo real se muestra como visión de mundo, es decir, la realidad se asume como hecho artificial. De igual forma, sobreficción, otro término, alude a un “tipo de ficción que se propone exponer la ficcionalidad de la realidad misma, revelando la irracionalidad humana; esto enfatiza el carácter ilusorio de lo real”:

[...] the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it: the kind of fiction that constantly renews our faith in man’s imagination and not in man’s distorted vision of reality—that reveals man’s irrationality rather than man’s rationality. This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality. [...] I call that level of man’s activity that reveals life as a fiction SURFICTION. (Federman citado por López Alzate, La instancia metaficcional..., 277)

El vocabulario es vasto y alude a la condición autorreferencial del texto artístico, si bien hay precisiones, sobre todo en el caso de la metaliteratura, también denominada literatura crítica debido a que presenta mayor inestabilidad respecto a los otros términos. Esto ocurre en gran medida por la polémica desatada ante las observaciones de Ricardo Piglia y Enrique Vila-Matas en torno a la imposibilidad de considerar el aspecto

metaliterario cualidad exclusiva o tendencia específica de las obras actuales, ni mucho menos elevarlo al rango de género. (ver Vila Matas, “La metaliteratura no existe”)

Linda Hutcheon, autora del texto *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, clasifica los mecanismos que, no siendo exclusivos de los textos metaficticiales, sí constituyen su diferencia específica, es decir, aquellos con los que se acentúan más las cualidades definitorias de todo el sistema literario. Hutcheon parte del siguiente axioma operativo: la metaficción es una ficción sobre la ficción, constructo que incluye dentro de sí mismo un comentario sobre su ser narrativo o sobre su propia identidad lingüística (1), basada en ese planteamiento sugiere que el carácter metalingüístico de la literatura puede considerarse un movimiento transtextual donde la relación crítica que suponen los paratextos y metatextos se ha convertido en el cuerpo mismo de la obra. Hutcheon lo analiza al comentar los rasgos de la novela moderna: “In fiction, this critical awareness or self-consciousness has been more and more structurally internalized, moving from the Preface into the content, and finally into the structure of the novel itself”. (45)

Según los procedimientos instrumentados, la autora canadiense clasifica lo metaficcional de los textos en dos grandes categorías: a) metaficción diegética y b) metaficción lingüística; éstas a su vez advierten las modalidades abierta o explícita y encubierta o implícita. En ambos casos, las modalidades abiertas tematizan tanto el proceso creativo como al lector, mientras que las encubiertas socavan las preconcepciones que el lector posee respecto a la institucionalidad literaria pero —de forma velada— a través de indicios, lo cual requiere la cooperación activa del receptor-intérprete. No escapa a su atención que éste es el estrato más huidizo del planteamiento,

pues casi toda estrategia literaria entraría en el rubro (las alteraciones temporales del relato analepsis y prolepsis, por ejemplo).

Por otro lado, la categoría diegética-abierta tiene como núcleo temático la narración y sus estrategias (la estructura abismada es mecanismo recurrente de los textos de esta variante; sería el caso de “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar). Y en la forma lingüística-abierta se acude a los juegos de palabras, la parodia y la estilización de registros y de otras obras literarias, o bien, se utilizan paratextos y construcciones gramaticales que evidencian la condición escrita o “impresa” de la obra. (ver Hutcheon, 23-30) En nuestro ejemplo de *Turn of the Screw* se advierte la mezcla de ambas categorías al ostentar las marcas discursivas del diario (registro de fecha, rúbrica de autor), aunadas al constante intercambio de voces narrativas que encadenan las diégesis manifiestas.

En cuanto a la producción de Salvador Quevedo y Zubieta, las novelas que exhiben su aspecto metaficcional de manera explícita son *La Ley de la sábana* y *Las ensabanadas*. En ellas hay diversas aclaraciones, anécdotas y glosas sobre referencias bibliohemerográficas e, incluso, comentarios hechos por una voz que declara ser el verdadero autor de las novelas y expone algunas reflexiones en torno a la recepción de las mismas. Estas pausas descriptivas guían al lector a través de los códigos culturales, al tiempo que explicitan la inquietud referente a la naturaleza del género novelesco. *L'étudiante* parece ser la única de las obras del autor en donde los procedimientos autorreferenciales no sólo se manifiestan en códigos literarios o un manejo inusitado de las notas a pie de página, sino también a nivel del discursivo, ya que se organiza como relato enmarcado mediante la alternancia de dos voces narrativas. La metalepsis

aparece señalando dos niveles en la historia, pero también comunicando la narración con la instancia autoral.

Por el contrario, en novelas como *En tierra de sangre y broma* y *México marimacho*, las estrategias instrumentadas por el jalisciense revelan una cualidad autorreflexiva, pero de modo encubierto. Pocos son los guiños al lector, no hay un cambio de nivel narrativo y, aunque las notas a pie de página constituyen microdiálogos entre figura autoral y lector a través de la apóstrofe, éstas tienen más una función metalingüística referida al contexto social descrito en el modelo de mundo. Se diría, entonces, que a lo largo de la novelística de Quevedo y Zubieta se advierte una función meta de modo gradual. Dentro de las clasificaciones canónicas con respecto al término metaficción, Waugh propone una tipología progresiva según la semántica del texto en tres rubros.

Grado uno: “La ficción es el tema de la obra; frecuentemente los personajes son artistas o falsos artistas conscientes de su papel en el universo representado”. (64-66) Es el caso de “El cuento más bello del mundo”, de Rudyard Kipling.

Grado dos: además de ser la ficción el tema, “se alteran los elementos canónicos de la narración al experimentar con la estructura de la obra sin perder la referencia del paradigma de la narración canónica” (64-66), por ello la parodia resulta muy usual en este tipo de obras. De ello da muestra “De la novela iniciando”, escrito por A. L. Castañeda.

Grado tres: se refiere a “las formas más radicales de metaficción, experimentos que tienen lugar a nivel del signo”. (Silva-Díaz, *Libros que enseñan a leer*, 68) En estos textos, el ruido en la comunicación aumenta conforme se aleja el foco del aspecto semántico y se enfatiza lo trabajado sobre el estrato lingüístico. *Las vocales malditas*, de Óscar de la

Borbolla, constituye ejemplo claro de esto. Y la misma convención literaria puede verse transgredida en este nivel, si se violentan las cualidades genéricas de las obras, como pasa, por ejemplo, con 'el cuento', en "Instrucciones para subir una escalera", de Julio Cortázar, y 'lo novelesco', en *Nombre falso*, de Ricardo Piglia.

Se diría, entonces, que la variedad metaficcional se produce mediante técnicas que subyacen a todo el sistema literario pero que en ella aparecen con el móvil específico de cuestionar la literariedad. Uno de estos procedimientos es la saturación intertextual (*intertextual overkill*): "si bien todos los textos están relacionados con otros textos, ya sea a través de alusiones o de referencias explícitas", esta estrategia exacerba la presencia del código literario, por lo cual el texto se vislumbra como un constructo de retazos, desarticulando la ilusión de realidad extratextual, pues es patente que la única referencia del discurso literario es otro discurso literario. Esta forma de intertextualidad premeditada "produce una tensión irónica entre el poder de la historia base y la toma de conciencia del aspecto artificial de la estructura textual". (Petzold citado por María Silva-Díaz Ortega, 163)

Es preciso enfatizar que la saturación intertextual es una expresión de la función *meta*, pero de forma especular, pues específicamente se trata de la literatura en diálogo consigo misma, un ejercicio de autoobservación y autocomprensión (el código sirve para referirse al código mismo). Sin embargo, debemos considerar que la misma función *meta* otorga a la literatura su cualidad metasemiótica, es decir, la posibilidad que ésta tiene de erigirse como un lenguaje capaz de comprender a otros lenguajes.

Con Iuri Lotman, los metalenguajes son mecanismos de autodescripción de un sistema cultural que, además de explicar su funcionamiento interno, describen "al

espacio periférico” y a los sistemas adyacentes en sus términos. (ver *La semiósfera I*, 16-18) En otras palabras, un metalenguaje lleva a cabo un proceso de traducción por el cual adapta los mensajes externos a su propio sistema. Se diría que poseen en sí mismos las herramientas para autodescribirse y traducir sistemas semióticos ajenos, ya sean los de otras artes, las ciencias o la historia. (53-55)

Tal procedimiento explica la transdiscursividad, un más allá del sistema literario. Esta cualidad refiere la inserción y recodificación de discursos y enunciados ajenos al interior del texto. “La transdiscursividad es la capacidad de cualquier texto narrativo para asumir y remodelar de forma más o menos directa y patente discursos y enunciados de muy diverso carácter y procedencia”. (Valles Calatrava, 129)

Hutcheon considera metaficción historiográfica aquellas producciones, diferentes de la ficción histórica tradicional, que asociadas a la posmodernidad advierten un carácter metaficcional (al evidenciar su condición artificial) y –de manera simultánea– histórico en tanto que hacen eco de los textos y contextos del pasado a través de la parodia y la intertextualidad. En obras de este tipo se pone en crisis la pretensión de veracidad histórica mediante mecanismos de autorreflexividad e intertextualidad. Por extensión, aparece una “dimensión de la historia igualmente autoconsciente”. (Hutcheon, “Historiographic metafiction...”, 3) Se trata de “Historiografía” y no historia dado que adopta una perspectiva cuasi-científica sobre las acciones del hombre en el tiempo.

Esto complica la aparente contradicción que encierra la novela histórica desde su origen, pues podría suponerse que existe incompatibilidad entre la veracidad que pretende la ciencia de la historia y la ficción literaria. Si en la narrativa naturalista del siglo XIX este conflicto se resolvía poniendo la ficción al servicio de la ciencia, el cambio que

se advierte en la metaficción historiográfica recae en el entendimiento de que tanto el mundo como la literatura son realidades ficticias:

Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that affects both aims: the intertexts of history and fiction take parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both “world” and literature. (Hutcheon, 4)

Aunque las consideraciones acerca del nexo entre ficción e historia son de gran relevancia en los estudios de lo posmoderno, han estado presentes desde la antigüedad. La distinción entre el suceso histórico puro y el relato basado en él ha sido clara siempre; el debate no se refiere al contenido de las formas discursivas, sino al entendimiento de que ambas son constructos ilusorios: “human illusions-necessary, but none the less illusory for all that”. (*Ib.*) Así, la metaficción historiográfica es una especie de ejecución (*enactment*) de las perspectivas de teóricos de la historia contemporáneos como Canary o Kozicki, donde el pasado sólo resulta accesible a través de las huellas de los documentos, es decir, sólo puede aprehenderse en tanto se textualiza.

Aunque la aportación de Hutcheon resulta del análisis de producciones y comportamientos contemporáneos, al definir la posmodernidad como “a paradoxical cultural phenomenon that operates across many traditional disciplines” (4) rebasa una delimitación estrictamente temporal y permite que los conceptos operen en otros contextos. Así, la naturaleza paradójica de la novela historiográfica, aunque vinculada con fuerza a lo posmoderno, puede aparecer en producciones tempranas.

En el binomio historia/ficción la ironía resulta fundamental, pues permite la ruptura con el pasado y a la vez funciona como un “eco intertextual” para conectarse con él. Entonces, en este tipo de textos no se subvierten las convenciones estéticas o ideológicas, sino la

noción de la obra de arte como unidad cerrada, autosuficiente y autónoma. Hutcheon destaca la relación entre los componentes de la cultura (sus textos, discursos, disciplinas, etcétera): “What historiographic metafiction challenges is both any naive realist concept of representation and any equally naive textualist or formalist assertions of the total separation of art from world”. (6)

El papel de la intertextualidad en estructuras de este tipo advierte también un doble funcionamiento, pues provee un marco contextual y, a la vez, lo socava. En la metaficción historiográfica el pasado se actualiza constantemente a través la reescritura, de lo cual resulta una descentralización de los límites históricos del texto. Ello recuerda la aclaración de Angenot respecto al fenómeno intertextual, pues, además de ser una herramienta de análisis, permite al lector establecer un campo de referencia para reconocer las huellas textualizadas de ese pasado histórico y literario, y así reconocer el tratamiento que se les ha dado con la ironía.

En el ámbito hispanoamericano, el desarrollo de la novela histórica contemporánea cuestiona las perspectivas oficiales de la historia. Si el objetivo del género en el siglo XIX y a principios del XX se inclinaba hacia crear “una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado” considerados “clave” para la difusión de una ideología dominante, ahora, las obras buscan sacar a la luz una visión marginal u oposicional. (Pulgarín, 36) Ambas tendencias corresponden, por supuesto, a la concepción histórica de su momento. Mientras el afán totalizador y nacionalista de las teorías del siglo XIX pujaba por una comprensión homogénea del pasado, el cambio de mentalidad del XX se compromete a representar la diversidad de perspectivas que construyen un proceso social.

Lo anterior se manifiesta en las siguientes estrategias narrativas: la novela decimonónica hispanoamericana centraba su acción en los caminos que los “grandes hombres” siguieron para construir una nación. Dada su finalidad propagandística o didáctica, la estructura se caracterizaba por “la linealidad narrativa y el final cerrado unívoco”. (203) Por su parte, la tendencia contemporánea advierte una preferencia por la polifonía, la discontinuidad, la conclusión determinante, la fragmentación, los simulacros de representación y la autorreferencialidad; se otorga protagonismo a lo marginal con el fin de representar los componentes de una realidad heterogénea y plural, así como la crisis del ideal de acenso histórico constante:

El propósito de la novela contemporánea hispanoamericana es el de traer la historia de los orígenes hasta el presente, liberarla de su jerarquía distanciadora, desmitificarla, desarmarla para esclarecerla y constituir un nuevo punto de partida, al menos tan sólo una opción más a partir de la cual los novelistas contemporáneos revalorizan los nuevos conceptos que relacionan la historia y la ficción... (Pulgarín, 106)

En la nueva novela hispanoamericana, los actos de los personajes no se explican sólo por su importancia en los procesos políticos ni como reflejo de los valores oficiales, sino que el destino de los hombres se revela como consecuencia de sus impulsos. La historia del continente se concibe como producto de la condición humana y el anterior estatuto de héroe que se otorgaba a sus protagonistas se reduce, lo que permite parodiarlos e ironizarlos. “Al optar por el tono lúdico y jocoso se da privilegio a una nueva lectura que bordea los peligros, enfrenta todo texto que se aparte de la seriedad y parece conferir calidad a toda obra de arte”. (45) Las producciones que integran la novela histórica hispanoamericana contemporánea destacan la artificialidad de su propio discurso y, de manera simultánea, señalan el carácter ilusorio de las versiones oficiales de la historia.

Aun cuando la nueva novela hispanoamericana refiere a un corpus de textos recientes, la narrativa de Quevedo y Zubieta comparte la mayoría de los rasgos mencionados. Entre otros aspectos, el énfasis sobre la dimensión enunciativa de la literatura es una constante en sus novelas. Si en su obra crítica, el motivo central es problematizar el vínculo entre verdad e historia mediante la observación de los rasgos ficcionales de ésta, el asunto se replica en su poética, ya que su narrativa posee una motivación dialógica además de una visión crítica respecto a la manera particular de hacer historia.

El entendimiento del jalisciense sobre lo literario va más allá del interés por la innovación técnica, la cual, a su ver, es inducida por el cambio social, pues existe una identidad entre las propiedades formales de los sistemas de significación y la materia de la cual se sirven. Un rasgo que singulariza su narrativa en su contexto literario, y que sin duda corresponde a un comportamiento metaficcional, es el uso de la retórica para transformar el carácter “serio” de la novela naturalista/realista (tendencia con la que suele asociársele), para así proponer un texto cuya alternancia genérica responde mejor a las cualidades de una historia mexicana llena de contrastes: “Voy a intentar en prosa, por vía de preámbulo, lo que quizá debería reservarse a la poesía muda que la luz fosforescente de las tumbas proyecta en sombras sangrientas sobre nuestra pantalla histórica.” (Quevedo y Zubieta, *En tierra de sangre y broma*, 6)

La elocución cobra gran importancia en sus obras, sobre todo en lo correspondiente al uso de ironía y la percusión, la estructura argumental es el punto donde se manifiesta el carácter paródico-transformacionista de su poética, pues invariablemente sus narradores construyen el discurso a través de la vacilación entre el componente demostrativo y el deliberativo. Recordemos que, al incorporar las propiedades de los

géneros retóricos al análisis de la novela, suele considerarse el componente demostrativo (el género epidíctico) el más cercano a ella. Esto porque, a diferencia del judicial y el deliberativo, el asunto desarrollado lleva al público –en este caso, al lector– a detenerse en el discurso por sí mismo, la moderna función poética de Roman Jakobson.

Es sabido que, al explorar el ethos, toda novela supone y demanda una forma de juicio ante lo narrado. De este modo el vaivén entre el género deliberativo y el epidíctico no sería un rasgo exclusivo de la obra de Quevedo y Zubieta. Lo que sí es particularidad de su narrativa es el aprovechamiento de dicha oscilación para transformar un conjunto de tópicos asociados a un género tradicional y revertir su efecto retórico.

2.3. Historia de circunstancias y novela histórica

“Digno de detenidas reflexiones es el hecho maravilloso de que todas las criaturas humanas llevan en su constitución la necesidad de ser secretos impenetrables entre sí”, advierte el narrador de *historia de dos Ciudades* (1859), de Charles Dickens, novela histórica cuya fábula se centra en el triángulo amoroso de Charles Darney, Lucie Manette y Sidney Carton en el marco de los conflictos políticos de la Francia del siglo XVIII. Al comienzo de la historia, una diligencia avanza por el camino a Dover y el sujeto de la enunciación evoca el repetido deseo de conocer “los tesoros ocultos” de los habitantes de la ciudad que cruza, la “inescrutable verdad” de la vida de los otros:

Cuantas veces entro por la noche en una gran ciudad, maquinalmente comienzo a pensar que todas y cada una de las casas que forman el ingente y apretado racimo encierran su secreto peculiar, que todas y cada una de las habitaciones de las casas encierran su secreto peculiar, y que todos y cada uno de los corazones que palpitan en los cientos de miles de pechos que las habitan, son un profundo secreto para el corazón encerrado en el pecho más inmediato. (*historia de dos ciudades*, 130-131)

Esta visión abismada condensa la situación de la novela realista: la construcción de un plano panorámico que desciende al detalle. Es el año 1775 “el mejor de los tiempos y el peor de los tiempos”; el narrador de Dickens da cuenta de una serie de contrastes entre los sucesos de la corte y la inseguridad de las calles inglesas, donde —bajo el orden impuesto por la corona— reina el caos: los bandoleros de noche se convertían en mercaderes de día, las penas capitales se cumplían por igual en asesinos y ladrones; en Francia, para deleite de la multitud, se castigaba a un joven cortándole las manos y la lengua, para después prenderle fuego por el crimen de no arrodillarse ante el paso de pastores cristianos. “Todas estas cosas y otras mil por el estilo ocurrían en el bendito año de mil setecientos setenta y cinco [...] que conducía sus grandezas ante las miríadas

de insignificantes seres, entre los cuales se hallan los que han de figurar en esta historia”.
(132)

Igual que lo expresado por el narrador, el flujo discursivo pretende capturar la simultaneidad de la vida, representar el mayor número de hechos posibles para dar la sensación de realidad, pues, en apariencia, la clasificación genérica de la obra obliga al receptor a considerar de forma central el acontecer histórico figurado, si bien no estriba en ello el fundamento de este tipo de textos, o al menos no de modo exclusivo. El ejemplo de Dickens ilustra el mecanismo de la novela histórica, que a grandes rasgos implica la observación de lo público en lo privado, pues toda novela histórica parte del reconocimiento de lo íntimo para comprender los alcances de los grandes procesos sociales.

Para Ricoeur, la ficción es el vínculo lógico entre la historia y la vida biológica, pues ésta funge como mecanismo de interpretación de la experiencia del mundo. En palabras del filósofo, “la trama de una vida” es una articulación de acción y sufrimiento (se hace algo/se padece algo). Lo que nos distingue de la vida animal y la mineral es la posibilidad de significar ambos procesos, el uso de la red de expresiones que nos permiten valorar la experimentación del tiempo y su huella. Así, la acción no se define como la traslación física ni el imperio del impulso; como humanos, comprendemos el significado de “proyecto, fin, medio y circunstancias”, lo que en conjunto integra “la semántica de la acción”. (13)

Ya Hegel, en sus *Lecciones de estética*, señalaba que la belleza natural no podía ser objeto de reflexión filosófica y que más bien sería la belleza producida, la artificial, aquella que pudiera suscitar el juicio. Del mismo modo, Ricoeur, estudia a la vida como un estado

pre-narrativo, un artificio, pues posee siempre una naturaleza simbólica. “Si la acción puede ser narrada, es debido a que ésta ya está articulada en signos, reglas, normas; es decir, la acción se encuentra siempre *mediatizada simbólicamente*”. (65)

En la obra de Salvador Quevedo y Zubieta se advierte una conciencia sobre esta intervención simbólica del espacio como señal del transcurso humano sobre los territorios. Sus comentarios son congruentes con la perspectiva lingüística que adopta para interpretar las acciones del hombre:

Los neogeógrafos oficiales han hecho con el territorio nacional [un arbitrio de vagas referencias], han atacado inconsiderablemente la nomenclatura histórica. ¡Onomatoclastas estrangulables! Su sola exculpante para personarles la horca se funda en que, como los asesinos de Cristo, no saben lo que hacen. No se les ha ocurrido considerar las múltiples, delicadas conexiones entre los sitios y los nombres seculares. Atacar a éstos es atacar historia y leyenda, recuerdos de imágenes. Si hay calle que se llame “Tornito de Regina” (tal fue el nombre de una en la ciudad de México) cualquiera sustitución, si quiera sea con lo más ilustre, resultará mala. (*En tierra de sangre y broma*, 271)

Ahora, en “Tolstoi y la historia”, Pedro Ángel Palou explica las relaciones entre lengua y realidad que sustentan una “teoría sobre la vida” en el autor ruso, paradigma de la novela histórica. En 21 tesis, Palou comenta pasajes de los *Apuntes de Sebastopol* y *Guerra y paz*, y analiza el interés de Tolstoi en la historia y la expresión de lo cotidiano. En esta visión, la vida biológica se presenta como insignificante y sólo adquiere sentido en una trama, pues los factores de la vida humana son múltiples y variados, es decir, el acontecimiento significativo se produce sólo cuando puede ser narrado.

La vida –la vida real, con sus intereses esenciales en la salud y en la enfermedad, [...] sus intereses intelectuales en la ciencia y el pensamiento, en la poesía, la música, el amor, la amistad, el odio y las pasiones– transcurría como siempre, de forma independiente y separada de la amistad política o la enemistad con Napoleón Bonaparte. (Tolstoi citado por Palou, 79)

Si a la novela histórica importa aprehender al mundo en su dimensión real, su constitución no se basa sólo en el rescate de los procesos familiares para todos: precisa instrumentar mecanismos que permitan sintetizar lo heterogéneo.

La operación de la construcción de la trama puede ser definida, en un sentido amplio, como una síntesis de elementos heterogéneos. Pero, ¿síntesis de qué? En primer lugar, síntesis entre los acontecimientos o múltiples sucesos y la historia completa y singular. Según este primer punto de vista, la trama tiene la virtud de obtener una historia a partir de sucesos diversos o, si se prefiere, de transformar los múltiples sucesos en una historia. En este sentido, un acontecimiento es mucho más que una ocurrencia, es decir, algo que simplemente sucede: el acontecimiento es el que contribuye al desarrollo del relato tanto como a su comienzo y a su final desenlace. En relación a esto, la historia narrada es siempre más que la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo, de incidentes. (Ricoeur, 11)

Tolstoi no comprende el criterio mediante el cual los historiadores destacan sólo ciertos hechos “como si fueran la causa efectiva del cambio social”. (*El erizo y la zorra*, 34) La relevancia se halla en lo público segregando lo íntimo. La reconstrucción que define la vida en “línea recta” es lo que de primera mano se entiende como más realista, pero la experiencia vital del hombre es individual y transita por vías con irrupciones diversas, repeticiones que sólo pueden ser significadas por el texto de la novela:

La vida real no avanza continuamente –la continuidad histórica es también una ilusión, por cierto–, se detiene caprichosamente. Da la vuelta, no toma en cuenta las señales de tránsito. A la vida real no puede entenderse. No es por ello el papel de la novela el conocimiento, sino la experiencia. Y sólo se experimenta, en literatura, el desastre. (Palou, 34)

Por tanto, compete a la literatura el trabajo con la experiencia vital mientras que a la historia corresponde hacer ciencia de la significación del tiempo. Para Quevedo y Zubieta hay una teatralidad inherente a la vida y, por ello, se hace necesaria una modellización de los discursos que la aprehenden. Como el drama, es la vida un *performance* que demanda la mirada de un espectador. Tal condición es manifiesta en el discurso de la historia.

Los acontecimientos de cierta magnitud tienen desde luego un primer efecto escénico. Porque no mejor nombre puede aplicarse á ese fenómeno histórico en virtud del cual unas naciones se suceden á otras para erigirse en espectáculos del mundo, como en una populosa ciudad se suceden unos á otros los escenarios teatrales para ser cada cual alternativamente el centro predilecto de la curiosidad pública. Hay allí, como aquí, grandes éxitos, espectáculos de sensación cuyo desarrollo han estado contemplando con ansiedad todos los hombres, de más cerca ó de más lejos, de las primeras á las últimas gradas del anfiteatro del mundo, coronado como por un inmenso círculo de espectadores impacientes. (*Recuerdos*, 313-314)

Según el autor, existen dos posibilidades para escribir la historia: la pequeña historia, o *historia de circunstancias*, y la gran Historia. A propósito del libro *Iturbide*, de Carlos Navarro y Rodrigo, el jalisciense explica la importancia de deslindar ambos campos, pues los libros engendrados por una y otra coinciden en el deseo de recuperar el significado de acontecimientos relevantes y hombres ilustres, pero la historia de circunstancias, basada siempre en parcialidades, no alcanza a hacer justicia a las cuestiones que trata:

Porque hay, ciertamente, una grande y una pequeña historia: aquélla, aunque abarque un corto período de tiempo, no yerra en la apreciación de los detalles; los pierde de vista ó les atribuye una importancia relativa, según su trascendencia; da su consideración de minuto en la vida de un pueblo ó de la humanidad al período de tiempo que tiene directamente bajo su estudio, y desde allí, como de una cima altísima y serena, quizá tienda su vista hacia atrás en el pasado más remoto, ó la sumerja en las profundidades del porvenir para predecir la suerte de un país ó del mundo.

La pequeña historia es la historia de circunstancias, la que, elevándose muy poco sobre el nivel de los acontecimientos y los hombres que analiza, atribuye proporciones exageradas á los detalles, se espanta por la peripecia insignificante en los grandes dramas de los pueblos, condena el ministerio y la obra de las figuras históricas porque se deslizaron una vez hacia el error ó hacia el crimen, y hace hincapié en cualquier escollo del camino que atraviesa la nación historiada para asegurar su próxima ruina y disolución. (*Recuerdos de un emigrado*, 356)

Sorprende a Quevedo y Zubieta que, a pesar de abordar apenas un fragmento de la historia nacional (la incidencia de Iturbide en la consolidación de la Independencia), Navarro logra separarse de lo banal y, a diferencia de los libros de circunstancias que circulaban en la época, cuyos temas desvirtuaban la identidad de lo mexicano magnificando el bandolerismo o presentando a México “bajo la fase única de las

revoluciones” (318), construye “un trabajo de literatura clásica, un estilo románico que pudiera hacer decir al libro, como se ha dicho de algunos grandes hombres, que tiene la talla antigua”. (319)

La descripción de la obra del español sirve a Quevedo y Zubieta para plantear que la figura representativa de la gran Historia es Tácito, quien narra acontecimientos con brevedad y hasta con “una indiferencia que parecen á primera vista defectos nacidos de un rudo laconismo” (357), pero que al final obedece a la objetividad de un juez que obviando los detalles insignificantes hace hablar a la verdadera naturaleza de los hechos, no sin un aderezo literario.

Los párrafos se suceden fuertemente eslabonados, como las escenas de un drama, y á través de ellos, el héroe, Agustín Iturbide, más fustigado por el autor que por los acontecimientos y los hombres de su país, va pasando, de una humilde cuna al solio imperial, y de allí á un silencioso patíbulo, á cuyo pié el Sr. Navarro Rodrigo, convertido de Tácito en Casandra de un pueblo infantil, lanza sobre éste su siniestro agüero; y como si quisiera aplicar él mismo un tizón á la Troya de sus profecías, concluye por grabar una especie de delhenda est en la faz de la nacionalidad mexicana. Tal es la materia, opaca á mis ojos, luminosa á los de otros, existente bajo la forma, sin duda brillante, del libro en cuestion. (319-320)

La historia de circunstancias, de la cual se considera detractor, es aquella dedicada a la pintura de acontecimientos comunes, como las negociaciones y los dramas de la corte de reyes y príncipes, a cuya muerte no sobreviven detalles tan insignificantes. (361) Aun cuando considera que hay buen mérito en el trabajo de Navarro, el jalisciense halla ciertas deficiencias que lo inclinan hacia la pequeña historia; errores producto de una falta de equilibrio y cierta parcialidad. Así, señala dos presencias que articulan el discurso de Navarro, casi como si se tratase de dos voces narrativas: la del historiador y la del patriota, quien con buena pluma ha logrado encubrir las carencias en la investigación y su “alejamiento intelectual del país de que habla”. (334)

Estos argumentos tienen su correlato en las reflexiones acerca de la relación entre novela e historia insertas en sus obras de ficción, ya que para Quevedo y Zubieta existe cierto paralelismo entre la estructura jerárquica de las líneas argumentales de una novela y la acción de los protagonistas de la historia: "... En cuanto a Rodolfo, su acción ulterior se eclipsará en esta narración que, esquivando a la severa historia, habrá de espaciarse por otra rama florida que pudiera designarse con prefijo griego –para “junto a”– bajo el nombre de PARAHISTORIA". (49)

De la misma manera lo expone en *México marimacho*. Por ejemplo, anuncia de antemano que no interesa elaborar una línea temporal con detalles precisos ni narrar los sucesos conforme pasaron, sino “reseñar” la para-historia. En otras palabras, la narrativa sirve como herramienta para interpretar los acontecimientos mientras se relatan:

Este libro no tiene formación cronológica exacta. En él se procede por amplios periodos y no por las fechas precisas que marcan la secuela de los hechos en los anales históricos. Por lo cual reinan en los episodios vagas referencias a la primera y segunda décadas del siglo XX, evitando ex profeso la concatenación año por año.

Esto sucedió. – ¿Cuándo? ¿En qué año? Poco importa que sea más adelante o más atrás, si **sucedio**...Anacronismos de composición no dañan a la esencia narrativa. En una reseña para-histórica pecaría de incongruencia el lector que tratase de atacar el relato con cuestiones de prioridad y posterioridad como si el autor fuese un reo en el banquillo de la historia. (248)

Entonces, ¿qué tipo de relación sostiene la novela con el discurso histórico? Durante una entrevista realizada en 1985 a Milan Kundera en torno a su experiencia literaria, el escritor explica el arte de la novela al margen de la reflexión técnica, y afirma que ésta “acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna” (*El arte de la novela*, 5), que una pasión por el conocimiento se ha adueñado de ella siempre y la guía para que escudriñe el mundo de la vida, a fin de protegerla contra el olvido del ser. Tal género comparte con el cuento el estatuto épico-narrativo, pues ambos construyen la historia a partir de una voz, aunque suelen diferir en la multiplicación de

nudos narrativos y en características, no exclusivas, pero sí particularmente asociadas a ella, como la polifonía y la simultaneidad temática.

Kundera exalta las dimensiones psicológica e histórica inseparables de la creación novelesca, y aclara: si bien existen las categorías novela histórica y novela psicológica, toda construcción ficcional de este tipo pone en suerte el conflicto del sujeto con el cambiante espacio “el enigma del yo”. Al ser la expresión de un discurso, necesariamente revela la identidad del sujeto que habla. Y ello aplica no sólo a la presencia de los narradores ni a la enunciación en primera persona; caracterizar al actante es, *per se*, problematizar la vida interior: “En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, se enfrenta uno automáticamente a la pregunta ¿qué es el yo?, ¿mediante qué puede aprehenderse el yo?” (33) Incluso en obras donde no hay una deliberada perspectiva psicológica, donde lo primordial es dar cuenta de una serie de acciones y aventuras —el autor refiere el ejemplo de Bocaccio—, es manifiesta la dimensión psicológica, mediante la acción que distingue el personaje de los otros y se escinde de lo cotidiano. Los ejemplos son infinitos; por citar alguno, pensemos en José García, en *El libro vacío*, quien proyecta su ser autor en potencia en el discurso y se muestra ante el lector como palabra. La existencia del ser en el mundo —acude Kundera a Heidegger— posee un carácter histórico:

hombre y mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre y, a medida que cambia el mundo, la existencia también cambia”; nuestro ser “tiene carácter histórico y las vidas de los personajes se desarrollan en un espacio de tiempo jalonado de fechas. (18)

La literatura en tanto representación del fenómeno humano, aquí referida al caso particular de la novela, hace acopio de esa temporalidad y adquiere la dimensión

histórica, no sólo por situar de forma escenográfica las acciones en ciertas coordenadas, ni por dibujar épocas específicas, sino por las maneras de significar el tiempo dentro de la obra.

Lo histórico sometido a la realidad factual y al estatuto de verdad, como estructura inmersa, adquiere en la novela el valor de significado, con el que el arte mantiene una relación connotativa de tres vías: primero, semántica, cuando dentro de la obra artística se manifiesta informacionalmente con la representación de hechos y personajes codificados por la memoria colectiva (Napoleón, en *Guerra y paz*; la Revolución mexicana, en *Los de abajo*). Segundo, como expresión de la conciencia del estadio temporal; glosando a Ricoeur, el tiempo vivido (el de la condición biológica) y el tiempo humano, cuando se le confiere sentido y se nombra pasado, presente, futuro. Y, tercero, como práctica discursiva, pues las formas de expresión se analogan, son narrativas. (ver Ricoeur, *Tiempo y narración III*, 783-790)

Las consideraciones hechas sugieren varios problemas: el estatuto de discurso histórico es asertivo, “está lingüísticamente ligado a un privilegio del ser: se cuenta lo que ha sido, no lo que no ha sido o lo que ha sido dudoso. En resumen, el discurso histórico no conoce la negación.” (Barthes, *El susurro del lenguaje*, 171) En su base, en su simiente, el discurso histórico es “esencialmente ideológico para ser más precisos imaginario” (174); por eso es poco confiable en su realismo positivista. El afirmar que algo sucedió no desmiente el suceso en sí mismo, sino que apoya el efecto de realidad que produce. La fotografía confirma el ser, pero no lo que el ser es: reproduce, mas no produce. La novela, en cambio, “no examina la realidad, sino la existencia —afirma Kundera—. Y la existencia no es lo que ha ocurrido, la existencia es el campo de las

posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz.” (*El arte de la novela*, 14) La posibilidad de ser en el mundo es posibilidad unívoca: se es en el mundo, pero el ser enuncia el mundo, y éste adquiere sentido según el enunciado.

¿Entonces el relato histórico difiere del relato ficticio? Tal vez en la proporción de los componentes según su importancia, pero, ¿qué es lo que se quiere destacar: el estatuto histórico o la intrahistoria que el texto enuncia como sentido?, ¿a qué se refiere Quevedo y Zubieta cuando llama Parahistoria a la novela?, ¿se noveliza la historia o se historiza una novela?, ¿cómo participa la conciencia individual del autor en el proceso de semiotización de la historia dentro de la novela?

Jean Mukarovsky explica que una obra artística no ha de ser identificada con los estadios anímicos del sujeto productor, ni con los estados que evoca en quienes la reciben. Es un elemento complejo, al mismo tiempo estructura, signo y valor; comporta un compuesto dinámico, construido por relaciones significativas, resultado del flujo entre la conciencia individual articuladora del creador y la conciencia colectiva de la sociedad que determina su valor estético, denominado objetivo cuando refiere el ingreso de la obra al paradigma de lo designado como “arte” y, actual, aludiendo a la recepción, es decir, cuando la obra es vista a la luz de los parámetros estéticos de cada época.

En tanto signo —a decir del semiólogo—, toda producción artística se forma a través de dos relaciones significativas y una operación referencial: la obra cosa, artefacto artístico material o símbolo exterior dotado de características objetivas cuya percepción remite siempre a “algo”, esto es, el objeto estético (segunda relación), soporte interno del artefacto (significado constitutivo de la obra), la producción histórica social generada por

la conciencia colectiva, despertada o traída a cuenta por el contacto con la materialidad artística y la referencia o relación respecto a la cosa designada en su diversidad ontológica.

La referencia no cumple aquí el axioma existencial de las expresiones lingüísticas, donde se asume la existencia del fenómeno externo e independiente de la lengua que lo nombra y de sus emisores. No concibe Mukarovsky el hecho material y concreto como referente de la obra de arte, sino la objetivación de los contenidos psíquicos subjetivos, determinados por el núcleo central localizado en la conciencia colectiva; alude a la significación social percibida por el autor y retomada para la representación artística. Entonces, la referencialidad de la obra deviene manifestación de la fuerza formativa que la conciencia del colectivo ejerce sobre el mundo.

Así, por ejemplo, el animal perro —el factual— se vuelve referente sólo a la luz de los contenidos eidéticos asociativos y clasificatorios que la sociedad le otorga y, de cánido, mamífero doméstico, transita en el discurso con una significación agregada, desde semas como la fidelidad y el acompañamiento, hacia sintaxis más complejas, como “Ojos de perro azul”, o “Los perros de Tomochic”. Aun cuando se procure el retrato de la figura canina, como en “Amistad”, de Bruno Traven, el objeto estético ‘perro’ es el centro de la representación, un constructo del imaginario colectivo (la experiencia simbólica del perro). Por ende, esta forma de referencia es una estructura creada a partir del contexto general de los fenómenos sociales; por ejemplo, la política, la filosofía, la religión y la historia (añadimos), es decir, la realidad significada, la cual posee movilidad temporal y cultural. “No hay hechos en sí. Lo que sucede es un grupo de fenómenos elegidos y ordenados por un ser que los interpreta... no hay un estado de hecho en sí, por el contrario, hay que

introducir un sentido antes de que pueda haber un estado de hecho”. (22) En tal caso, la realidad no es tal hasta que puede ser nombrada por un grupo de individuos y adquiere sentido (“el sentido precede y predetermina al hecho”. (23)

Los fenómenos sociales son sistemas interpretativos que sirven al hombre para aprehender el mundo; luego, las cosas son en cuanto se ven a la luz de estructuras significantes. Cada sistema organiza sus propios métodos de aprehensión. En el caso de la historia, el estudio de los hechos humanos a través del tiempo, la significación de la realidad aparece en la sintaxis temporal, pues se trabaja con una “comprensión narrativa de los hechos”, de forma muy cercana al sistema literario —a decir de Hyden White—. Utiliza la misma estructura lingüística que la literatura, es trama, ficción verbal cuyas formas tienen más en común con el arte que con las ciencias, lo cual añade vitalidad al discurso histórico, como comenta Reyes: “si la historia no recibiera el esfuerzo de la literatura —una vez que pasa de la etapa de la investigación a la etapa de la redacción— nunca lograría ser cosa viva”. (84) Tramar no elimina el carácter de verdad comprobada de la historia; es simplemente el método para tornar inteligible lo real, de donde se sigue que la realidad se configura de manera narrativa.

Si entendemos todo realismo del discurso como aquel que acepta enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente denotativo, también debemos aceptar todo discurso fantástico como enunciación acreditada sólo por ser referente connotativo. La ilusión referencial es, entonces, cuestión de intenciones y proporciones, no de cantidad (cuántos elementos “identificables” con el extratexto aparecen en la obra) sino de calidad retórica de la construcción textual. Si la historia funciona como cosa referida, pensémosla mejor como “estructura inmersa”, el significado establecido por el colectivo; esto es: el

contenido ideológico de cualquier elemento perteneciente al sistema histórico funge como objeto de la representación en la obra. La figura de Villa, en tanto objeto estético, tiene su correlato referencial en la obra de Martín Luis Guzmán y en la novela de la Revolución, mientras que, como referencia histórica, señala al sujeto civil, “el Centauro del norte”, no Doroteo Arango, sino el general dirigente de la División, cuyas batallas constan en el imaginario nacional.

Ahora, concebir la obra artística referida a un contexto de fenómenos sociales no implica entenderla como “testimonio directo” o reflejo pasivo. Como signo, ésta puede entablar una relación indirecta con la cosa designada, de lo cual se desprende que “no debe utilizarse nunca como documento histórico o sociológico” (ver White, *Metahistoria*) sin explicación previa del tipo de vínculo que sostiene con su referente (los peligros de la poesía y la eterna duda platónica en la República ideal). Al parecer, un escritor manifiesta una posición ante la referencia de la obra, adquiere un “compromiso ontológico”, ya sea a favor o en contra de la existencia de lo representado, que puede exteriorizarse semántica o estructuralmente.

Dicho carácter semiológico permite al autor reflexionar en torno a la dimensión comunicativa del arte, ya que, ante todo, un signo es un vehículo transmisor de informaciones. La diferencia específica entre el arte y los signos expresivos estriba en que la relación comunicativa entre la obra artística y la cosa designada “no tiene significación existencial” (Mukarovsky, 40); el tratamiento dado al hecho representado, al acontecimiento e incluso a una persona específica dentro de una obra, resulta condición arbitraria, cuya importancia compete a la significación global de la obra. Así, la mención de un héroe nacional no exige tratamiento historiográfico, sino que pudiera ser motivo de

un cuento fantástico. Se diría, entonces, que las transformaciones realizadas por el arte respecto a la relación con la cosa designada trabajan en tanto factores de su estructura. “Escribir una «novela picaresca» p. ej., no es solamente para un escritor representar un trozo de la realidad, también es una modalidad de discurso, unas estructuras composicionales y hasta una reproducción parcial de las novelas picarescas anteriores.” (Pozuelo Yvancos, 398)

El tema funge como elemento cristizador que posibilita identificar de primera mano la relación entre el artefacto estético y su significado, debido a que “el mundo expresado por un texto es su estructura de conjunto referencial”. (Albaladejo, 266) Al observar el andamiaje de una obra resulta fundamental conocer la concepción del tema en la cual se basa su articulación, ya sea que lo entienda como real (a veces incluso como un documento) o como ficticio, o si vacila entre estos dos polos. Son obras que exhiben el paralelismo y equilibrio entre ambas concepciones, donde una posee valor existencial (la del arte) y la otra (la del objeto referido) sólo comunicativo. Mukařovský cita como ejemplos el retrato, en la pintura, y las novelas biográficas e históricas, en literatura, “simultáneamente una comunicación sobre la persona o fenómeno representados y una obra de arte sin valor existencial”. (46)

Las cartas de relación de Hernán Cortés, *La historia verdadera de la conquista de Nueva España* e incluso novelas históricas como *El águila y la serpiente* son textos limítrofes que oscilan entre I y II gracias a su configuración retórica. Sin dejar de lado el artificio de su construcción, evidencian el carácter comunicativo del arte, debido a que su estructura referencial posee una significación no estética en la memoria colectiva; al contrario, es una construcción simbólica con estatuto de verdad existencial.

•

Suele considerarse que la novela histórica es una de las variedades discursivas que problematiza con mayor énfasis la frontera entre realidad y ficción, pues su composición referencial implica no sólo la escritura de contenidos asociables con facilidad al imaginario colectivo, al ser la Historiografía su código base, sino también el avalúo de las políticas de la memoria, es decir, la manifestación de las maneras en la cuales se representa y se significa el tiempo vivido.

Según G. Lukács, esta especie novelesca nace a principios del siglo XIX bajo los parámetros seguidos por la obra de Walter Scott (1771-1832), no como un simple recuento de hechos sino como reformulación de tendencias sociales y fuerzas históricas traídas a cuenta por una sociedad para comprender su época actual. Para el autor húngaro, la novela histórica es una “representación artísticamente fiel de un período histórico dado” (Lukács, *La novela histórica*, 59), cuyo desarrollo y permanencia están ligados a las transformaciones del medio social, pues su propuesta obedece a una sociocrítica mimética. De allí que el recorrido trazado en su libro *Der Historische Roman* tenga como punto de partida el recuento de las transformaciones político-económicas generadas por la Revolución francesa y el auge de la burguesía, así como sus efectos ideológicos en la literatura. Dichos procesos expresan un cambio en la forma de concebir el pasado y justifican el rasgo diferencial estilístico que escinde la novela realista de tema histórico de su naciente manifestación en el XIX: el ascenso del héroe mediocre. (37)

Siguiendo a Lukács, la novela histórica nace a principios del siglo XIX. Aunque ya había –considera– novelas de tema histórico, ninguna de esas manifestaciones aclara el fenómeno historicista en literatura. Puede ser que, argumentalmente, se aborde “la

verdad histórica”, que el tiempo se plasme con “extraordinaria plasticidad y autenticidad”, que se detengan los escritores en la audacia del detalle epocal, como en la novela realista del siglo XVIII, pero antes del XIX el escritor todavía no se pregunta por las raíces y las causas de los fenómenos representados ni por el sentido abstracto de la estructuración del tiempo; por su significación, diríamos hoy. Es la revolución napoleónica, y en general todas las revoluciones como movimientos masivos, la que lleva a los individuos a reflexionar en torno al carácter estructural del cambio.

Para el autor, la obra de Walter Scott realiza la “vivificación” o humanización de los tipos histórico sociales, por lo que sus identidades simbolizan la crisis de la época, en consonancia con la “corriente histórica y los afanes del pueblo”. La concepción del autor se opone a la visión hegeliana de los héroes épicos a cuyo ser singularizado se ve comprometida la progresión del acontecer colectivo. Se trata pues de “individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que de ordinario se halla separado y diseminado en el carácter nacional, y que en ello se mantienen como caracteres grandes, libres y humanamente hermosos”. (Lukács citado por Martín Batalla, *La escritura incesante*, 156)

Al mismo tiempo que la historia se vuelve “experiencia de masas”, esta forma narrativa deja de centrarse en los grandes y virtuosos personajes de la función épica y opta por presentar sujetos de ambigüedad ideológica que muestran al lector las costumbres y formas de la vida cotidiana en el marco de turbulencias bélicas. Estos personajes ostentan un profundo conocimiento sobre su ser “históricamente condicionado”, ya que están ligados a una visión dinámica de la historia; modernidad engendrada por la integración de las grandes comunidades nacionales a las revoluciones europeas en oposición a la idea de ahistoricismo que imperó en el siglo pasado, donde la pintura de

la época se tenía por escenografía. El pasado no incide en la vida de los hombres; ahora la idea de historia afirma que ésta se trata de un interrumpido proceso de cambios. Además, esa historia interviene de manera directa en la vida y los valores del individuo.

Con el ejemplo de las novelas de Scott, se afirma que la novela histórica representa “la persistencia de la vida común y corriente”, pues los seres que no son líderes de la contienda sobreviven a ella. Su relevancia en la evolución histórica se justifica si comprendemos que no existe una visión unitaria en los movimientos sociales: “no ha habido guerra civil que hubiese sido tan enconada como para convertir a la población entera, sin excepción, en fanáticos partícipes de los campos en pugna”, dice Lukács; en medio de las guerras que motivaron el cambio “la vida cotidiana sigue su marcha”. En ello radica el fundamento del desarrollo cultural. (38)

Pensemos, por ejemplo, en *Se llevaron el cañón para Bachimba*, novela de Rafael Muñoz que, aunque fue publicada en 1941, cubre esta perspectiva historicista, aunque exhibe estrategias constructivas de otro orden. Se trata de un relato de orfandad en tiempos de la Revolución mexicana: inicia cuando Álvaro Abasolo se despide de su padre, quien parte a luchar en el bando con los colorados, la tropa de Pascual Orozco. La contienda o las singulares batallas orozquistas no son de manera directa el objeto de la narración, sino que es la perspectiva del personaje la que ofrece al lector sus reflexiones sobre el ambiente en el cual poco a poco se ve inmerso. Así, en el capítulo “Rutina”, tras la invasión de la tropa en su casa, Abasolo describe cómo se integró en las filas del general Marcos Ruiz, quien, sin violencia, enlistó al joven por sus cualidades útiles para la causa: sabe leer y escribir, además de que habla inglés y francés.

Había en el despacho de mi padre una máquina de escribir que nadie supo bien cómo se manejaba. Marcos me llamó para poner limpiamente en papel los oficios para los otros jefes de la revolución, los recibos, las cuentas, las cartas, y hasta un discurso suyo para una velada fúnebre celebrada en honor de las primeras víctimas de la guerra. También leía yo el periódico local en alta voz, todas las mañanas a la hora del almuerzo, para que todos los jefes y oficiales de la Brigada Ruiz supieran las novedades; y después me sentaba a golpear las teclas de la máquina.

—Alvarito, escriba un parte de novedades...

“Tengo el honor de informar a usted que...”

—Alvarito, un recibo para que nos manden la moneda...

“Recibí de la Pagaduría General del Gobierno del Estado la cantidad de...”

—Alvarito, tradúzcame esta carta...

“La casa Brown y Brown de El Paso, Texas, le ofrece en venta sombreros de campo marca...”

Compró Marcos veinticinco sombreros tejanos blancos, suaves, de alas anchas que ondulaban con leves curvas al golpe del viento; y me cedió uno de ellos, entoquillado de cerda e hilos de plata.

—A cuenta de la renta de tu casa...

—O de mi sueldo de secretario...

—Es igual. ¡Póntelo!

Ésa fue mi admisión a la Brigada Ruiz. (Muñoz, 61)

Esta novela es un ejemplo de configuración histórica de la vida cotidiana donde no queda abolida la pintura de las grandes transformaciones, sino que se plasma desde la óptica de los hombres comunes; si éstos se representan en su heroicidad, “se trata de figuras que salen de la esencia de la época, y encarnan lo positivo y lo negativo del movimiento social que representan.” (Batalla, *La escritura incesante*, 156) Los héroes nacionales no son los personajes más significativos dentro de este tipo de obras; su participación es secundaria, “pues a la novela le interesan más las notorias agudizaciones de las tendencias evolutivas de la sociedad en medio de la crisis que el solo desempeño del héroe permanentemente actuando en primer plano”. (*Ib.*)

Aunque la visión de Lukács parece operativa sólo para un corpus limitado de obras, aquellas que concuerdan con el programa narrativo fundado por W. Scott, la descripción de héroes medios formula elementos estilísticos vigentes en cuanto a la delimitación del género, además de contribuir al establecimiento de la noción de historicidad que escinde

la novela de otras variedades de relato histórico, pues no sólo incide en el nivel actancial de la obra, sino que determina una forma de comprender la historia. En el caso de *Se llevaron el cañón para Bachimba*, la narración retrospectiva en primera persona sitúa la acción central en medio del conflicto armado dando mayor relevancia a la historia personal que a la explicación de la Revolución misma. Observar el hecho histórico desde la perspectiva de los particulares implica la visión de la historicidad como proceso y no el fenómeno acabado que sólo se describe, un marco para la acción de los sujetos. Esta “visión con” expone de forma simbólica la actitud de las clases medias ante la Revolución. Ello nos devuelve la idea de historia como “vivencia”, lo que le da doble dimensión: referencial y estética.

Entonces, la especificidad de esta variedad literaria no estriba en la consignación del dato desnudo y objetivo, sino más bien en la articulación de la trama. Si hay ficcionalización en la novela, no lesiona la integridad de la de la historia:

[...] poco importa que algunos hechos o detalles particulares no correspondan con la verdad histórica, ya que no son más que medios para alcanzar una pretendida fidelidad que, en Scott está impresa en la verdad de la psicología histórica de sus personajes, de sus motivaciones psíquicas y de su actuación, aspectos que el artista jamás moderniza. (Batalla, *La escritura incesante*, 157)

Se privilegia la construcción del sujeto (visión intimista de la historia), sobre representaciones léxicas, por ejemplo; elementos modernizables o anacronismo necesario a decir de Lukács (novela histórica de finales del siglo XIX para referir a la época representada y no al contexto de producción). Al no haber un seguimiento fiel al léxico, el artista ensaya una especie de “traducción” de la época, “la novela forzosamente luce las huellas del momento en el cual se reproduce y es imposible que no lleve las

marcas del anacronismo fundamental como una separación imprescindible entre el pasado” interpretado y su interpretación, esto es, su reescritura. (Navarro, 88)

Por su parte, Kurt Spang retoma la distinción dramatólogica entre teatro ilusionista y teatro antiilusionista para aplicarlo en la novela histórica. En el primer tipo, de raigambre aristotélica, el interés es ocultar la consciencia de que se asiste a una representación, mientras que el segundo, al contrario, insiste en el carácter artificial del teatro a través de diferentes recursos de alienación, como propuso Brecht. Así, para Spang existe una novela histórica ilusionista y una antiilusionista.

El rasgo más evidente del primer tipo es la intención de otorgar autenticidad y veracidad a lo narrado. Esta forma “concede a la historia y al narrador capacidad interlocutiva; la historia adquiere suficiente entidad y coherencia como para que el autor/narrador pueda tomar postura y jugar con los personajes y las circunstancias”. (Spang, 89) El narrador, por tanto, se implica en la historia, participa y se compromete con ella.

En este modo de hacer novela, la historia se convierte en un todo autónomo. En su relato, la historia se concibe como una totalidad continua expresada por una visión “desde arriba”. Así, el modo en que la realidad se representa dentro de la novela histórica ilusionista es una manifestación de una concepción continua de la historia y de la narración, donde los segmentos advierten causalidad y se tejen entre sí de manera coherente. En estos casos, la introducción de nuevos espacios, de nuevas circunstancias, requieren una explicación detallada del narrador sobre su relación con las coordenadas antes representadas y con la historia en general.

El autor recuerda la afirmación de Thomas Mann en *José y sus hermanos*: “Antes de que pudiera narrarse aconteció, manaba de la misma fuente que mana todo acontecer y se narró a sí misma sucediendo” (92), y se pregunta si el hombre es impotente ante el acontecer histórico como un mero observador, a lo que responde explicando que pese a que el hombre es motor de la historia, sólo puede actuar desde su presente. Siguiendo a Lukács, Spang explica que esta idea del hombre como motor de la historia se manifiesta en la novela con una marcada tendencia a la psicologización que construyen los narradores mediante acentos en los aspectos personales e individuales, “explicando el desarrollo histórico y los cambios sociales a través de injerencias personales e individuales en el transcurso de los acontecimientos”. (*Ib.*) La visión de la historia exalta el yo y sus relaciones con la realidad. De ello resulta una preocupación que rebasa lo novelesco para ingresar en cuestiones filosóficas y artísticas. La individualización de la novela histórica se refleja ya en los títulos de las novelas que suelen llevar el nombre de su protagonista.

La novela antiilusionista, por su parte, utiliza sus recursos con la finalidad de evitar la ilusión de autenticidad y totalidad del contenido en el lector. De manera velada o explícita, el autor llama su atención sobre el carácter artificial del texto que lee. Entre las estrategias más eficaces para lograr la alienación, el autor señala el énfasis en la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos. El flujo continuo y unitario pierde su autonomía y adquiere la forma de rompecabezas desarmado, “cuyas piezas tienen una cohesión intencionalmente precaria”. (96) Para el caso de Quevedo y Zubieta, los recursos antiilusionistas se vuelven también una marca de autoconsciencia, ya que la ruptura del efecto de realidad está dada por la inserción de elementos que recuerdan

al lector su propia dimensión pragmática y que agregan cierta teatralidad a las narraciones. Sea el ejemplo de la novela *México marimacho* cuando don Rómulo pide a Martín Nicolás que lo espere en su habitación, donde éste presenciara por casualidad el encuentro entre los personajes protagónicos:

Ahora, lector mío, te conviene saber que las alcobas de don Rómulo y de su consentida, Eutimia, bien que abordables cada una por puerta especial sólo estaban separadas entre sí por delgado tabique. [...] En virtud de esta disposición, sucedió que a los pocos minutos de sentarse el médico [...] llegaron al próximo las dos amiguitas. (*México marimacho*, 222)

Asimismo, el apóstrofe rompe el ritmo de la narración y, por ende, transgrede la ilusión de realidad con el anuncio de microhistorias que abisman el relato:

— ¿Cómo pudo ser?... ¡Qué cómo llegó a México Tana, y duplicada!... Aquí se necesita moverse ligeramente hacia atrás en la narración. Pero vosotros, curiosos lectores, no os mováis. Teneos quietos y estadme atentos, porque para desenredar el nudo terminal de este histórico embrollo, mucho habrá de importaros el descubrir cómo hizo su arribo (¡doble arribo!) a esta gran Tenochtitlán, Tana la huasteca. (*En tierra de sangre y broma*, 601)

En la modalidad antiilusionista se busca presentar a la historia en su pluralidad; se perciben los actos del hombre en el tiempo en su diversidad y no como movimientos de una sola historia. Tal concepción de la historia se manifiesta también en el estado inconcluso de los conflictos narrados. No obstante, la totalización nunca desaparece por completo, pues al plasmar una época, el autor está obligado a la unidad sincrónica, a conservar los contornos y los elementos que integran un espacio en un tiempo.

Spang destaca como rasgo predominante la visión “desde abajo” que no sólo representa la mirada de los personajes de la cotidianidad evocada sino la del mismo autor/narrador. En este caso, la alienación se produce por el contraste con la visión “desde arriba” de la novela ilusionista, es decir, por una ruptura sobre las convenciones de una tradición genérica. En este caso, un entendimiento colectivo del hacer histórico

traslada a los protagonistas de una comunidad (los nobles, los soberanos, los héroes) hacia la gente común, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta.

Lo mismo sucede con los espacios: estas novelas comprenden que los cambios sociales no sólo ocurren en edificios reales o campos de batalla, sino que desplazan su mirada desde los lugares públicos hacia los espacios privados. Así, se ingresa en la intrahistoria del mundo cotidiano, advirtiendo la incongruencia de los sucesos, y el mismo narrador admite su incapacidad para explicarlos o justificarlos.

Se habla, por tanto, de una “democratización” de la novela histórica, donde se desindividualiza y desparticulariza la historia, dando prioridad a una cotidianidad donde los grupos de personas, las instituciones y los sistemas sociopolíticos explican los cambios. Asimismo, el aspecto ideológico advierte matices, la narración no establece dicotomías de buenos y malos, sino que comprende al humano en su complejidad ética.

Estructuralmente, el orden del relato *ab ovo* y la consecuencia de un segmento a otro en la novela histórica ilusionista muestra el afán de totalidad, mientras que la yuxtaposición aleatoria de cuadros no jerarquizados en la antiilusionista destaca la discontinuidad y la heterogeneidad; aunque no se abandona el impulso totalizador, sí al menos los límites de la interpretación de la historia.

Spang también identifica una forma de novela histórica epistolar en textos como *Los Idus de marzo*, donde se atribuyen cartas ficticias a personajes históricos. Si bien la forma de narrar en las obras de este tipo es fragmentaria, ello no implica por fuerza que todas sean antiilusionistas. Cabe mencionar, además, que a veces el carácter omnisciente típico de la novela histórica clásica se “autolimita y se reduce” con dudas propuestas por

el mismo narrador o por contradicciones del texto con los contenidos de índole paratextual, como las afirmaciones de un editor ficticio en prólogos o epílogos. En algunos casos, estos mismos recursos corroboran la información de la instancia omnisciente recurriendo incluso a autoridades o testimonios directos de lo narrado.

En cuanto a la representación del tiempo, la narración ulterior prevalece en casi todas las obras del subgénero como una condición estrechamente vinculada con la distancia propia de la práctica historiográfica. Spang agrega que no está demás especificar en un análisis cuándo se habla de la fecha de creación o de publicación y cuándo del contexto de enunciación. El primer aspecto agrega significaciones de carácter institucional, reales y comprobables, referidas al entorno del autor, mientras que el segundo depende por completo del constructo textual, pese a las referencias a la realidad social.

Sucede lo mismo con el lugar de la narración y se agrega el punto desde el cual el autor fija al narrador para emitir su enunciación, ya sea como partícipe de la diégesis o como observador externo, éste último el más común en el subgénero. Esta convención se relaciona de manera directa con el mundo representado, pues si las historias suelen relatarse ulteriormente, varias generaciones después de acontecidas, sería inverosímil pretender una perspectiva interior, donde el narrador participara de los hechos. No obstante, por momentos se da el caso de un narrador intradieгético: sobre todo cuando la obra colinda —como se observa en la clasificación de Spang— con la autobiografía, las memorias, la novela de actualidad y la de sociedad, el enunciador se ve implicado con la historia al punto de tomar postura ante la problemática social y comprometerse con personalidades de la época representada.

Es evidente que, pese a la supuesta distancia de los narradores extradiegéticos, es inevitable identificar marcas de la postura del enunciador, cuya selectividad delimita la temática y las situaciones que se plasman en el relato. De manera que la labor del autor rebasa la mera curiosidad por el pasado y, más bien, establece una serie de comparaciones con su propio contexto para emitir abierta o veladamente un juicio al respecto.

En el caso de la narrativa de Quevedo y Zubieta, la proyección de sí mismo como función de autor para fijar su postura ante lo narrado es también recurso para romper con la ficción de la novela. Sin embargo, es relevante señalar que la estrategia, construye el universo representado al mismo tiempo, ya que el código onomástico juega un doble papel: el asomo de un afuera (acto de lectura) y el referente sobre el que se funda la realidad representada, ya que su nombre es un recurso de autoridad citado por los personajes:

Todo este recital, espetado con suma vivacidad, al son de plebeyas interjecciones mexicanas, omitidas por decoro, convenció a Garcés de que tenía delante el cuadro de la excitación “eufórica”, predecesora de grave trastorno mental.

— De manera que tú ¿no admites lo trágico en tu vida de comedia erótica?

— ¡Qué he de admitir! — respondió Balboa... — Sólo a Quevedo y Zubieta se le ha ocurrido que la vida mexicana se compone de sangre y broma...no hay más que broma en la raza de nuestra tierra... (*México marimacho*, 258)

Desde su perspectiva, la novela histórica es un discurso mixto, combinación de lexis y mimesis. No obstante, se produce una especie de “contrasentido” en el uso retórico de las herramientas de una y otra relacionado con el realismo, ya que el diálogo directo al hablar de personajes o acontecimientos históricos busca agregar un aspecto ficcional a la historia y el autor se guarda de ello al no utilizar discurso directo para introducir informaciones de orden histórico:

Psicología Histórica.- No sé que alguien antes que yo haya asociado estas dos palabras. Pero si la asociación es nueva, el concepto que expresa es viejo como la historia misma. ¿Quién que haya hojeado a los historiadores griegos y romanos no ha notado las frecuentes arengas que esmaltan el relato? Casi todas ellas son ficticias, no obstante que se les ponga en boca de personajes y en medio de hechos estrictamente reales y verdaderos. Los autores hacen decir á aquellos, entre comillas, frases que no pueden pasar por textuales. Dirían ellos algo más o menos parecido y que el autor expresó en consonancia con cierta situación, un carácter, un *alma*... verdadera labor de psicólogo. Esos autores hacían *Psicología histórica* sin saberlo.

Labor psicológica más desarrollada es la de los modernos: Momsen, Macaulay, Quinet, Taine, H. Houssaye y tantos otros, al ensanchar el cuadro de la vieja narración con golpes de vista sobre los caracteres, los móviles secretos, las influencias originarias.

La Psicología del historiador no es sentimental como la del novelista, ni abstracta como la del filósofo, ni patológica como la del médico. La concibo como un recurso para animar la sequedad del relato, hacer que los hombres no aparezcan como vaguedades autónomas realizando hechos voluntarios o fortuitos, sino como ordinarias humanidades de carne y hueso, dependientes en sus determinaciones de un complejo de causas grandes y pequeñas. Que se muevan en su medio social verdadero no indiferentes a la naturaleza, no indiferentes a la influencia cósmica, ni al paisaje, ni al cielo, ni a sus propias vicisitudes orgánicas. No es indiferente para la comprensión de un momento de lucha que el suelo sea yermo o poblado, que brille el sol o reviente la nube, que tal jefe se ahile o ayune. (4-5)

Quevedo y Zubieta pone en tela de juicio la objetiva cientificidad del discurso histórico y lo hermana con la ficción literaria, de suerte que los contenidos ideológico-culturales subyacentes al primero se hallan bajo un tratamiento subjetivo propio de la interpretación poética. Por ello, ante el paratexto que señala el carácter histórico de toda su narrativa, hemos de considerar que ésta es el resultado de una relación metalingüística con el discurso histórico. Siguiendo a Antonia Viu, el carácter novelesco de los hechos registrados proviene de la intervención connotativa de los seres de ficción en aquellas “zonas oscuras” por indeterminadas, es decir, la literatura actúa “sobre los aspectos que la historia no registró”. (*Imaginar el pasado*, 100) Se trata de una relación de complementariedad donde la historia suministra materiales que la novela modela y la literatura suministra herramientas y estrategias narrativas que la historia aprovecha.

La propuesta de Quevedo y Zubieta sigue a Taine, quien afirma que para hacer historia es preciso abandonar la abstracción y atender al hombre por entero: “corporal y visible que come, que anda, que combate, que trabaja [...] procurad ver á los hombres en su taller, en sus escritorios, en sus campos, con su cielo, su suelo, sus casas, sus trajes y sus comidas”. (11) A partir de estas consideraciones es posible afirmar que su planteamiento apunta a fundamentar la historia en un “ver como descubrir o revelar”; movimiento que difiere, en su perspectiva, del hacer teórico: “dejad á un lado la teoría de las constituciones y de su mecanismo, de las religiones y su sistema, y procurad ver á los hombres”. (*Ib.*) Taine se pronuncia a favor de la experiencia en investigación, pues al parecer la aplicación de la teoría al discurso histórico le significa una serie de preconcepciones que prejuician nuestra comprensión de lo real. No podemos pasar por alto que la inquietud de Taine responde al aire epocal, en específico a la defensa de las ciencias del espíritu, ya que la simulación de la mirada por la que propugna cree suplir una “deficiencia” del trabajo científico ejecutado por la historia en razón de su objeto de estudio:

Nuestra gran preocupación debe ser suplir hasta donde podamos la falta de la observación presente, personal, directa y sensible, porque es el único camino para conocer al hombre. Hagámonos presente el pasado; para juzgar una cosa, es menester su presencia; no hay experiencia de los objetos ausentes. Claro que esta reconstrucción es siempre incompleta, y no puede dar margen más que a juicios incompletos; pero hay que resignarse: más vale un conocimiento mutilado que un conocimiento nulo ó falso, y no hay más medio de conocer aproximadamente las acciones de otros días que ver aproximadamente a los hombres de otros días. (*Historia de la literatura inglesa*, 7)

A diferencia del francés, Quevedo y Zubieta concibe la posibilidad de que la historia pinte la imagen de acontecimientos pasados, acudiendo —claro está— al uso de herramientas retórico-textuales que permitan simular la experiencia del *mirar y descubrir*.

Así, conviene notar que el recurso del diálogo utilizado por los historiadores comporta un rasgo ficcional: en el caso de la literatura, cuando el estilo directo muestra los caracteres en su construcción autónoma, dueños de un registro y una ideología particular, se crea un efecto de realidad. No obstante, en las novelas de Salvador Quevedo y Zubieta ocurre una nueva forma de metalepsis que confunde la enunciación del narrador con el discurso de los actantes, lo que simula una cancelación de la polifonía, pues aparenta ser palabra monológica. Luego de la cita se comprende la doble mención paratextual que figura en toda su obra. Sus novelas, además de referir la pertenencia architextual (género y contexto), llevan siempre una nota parentética que las señala como una especie psicológica, pues la Psicología deviene el modo de construir el relato.

Capítulo III
Comentarios analíticos

3.1. Lengua e interculturalidad a propósito de *La estudiante*

Los primeros asomos del interés del autor por la relación lengua y cultura aparecen en los trabajos reunidos en *México. Recuerdos de un emigrado* de 1883, *Un año en Londres* de 1885, en su artículo “Exotisme”, escrito a modo de editorial para la *Revue Exotique* en 1887 y en *Récits mexicains; suivi de Dialogues parisiens* de 1888. Dichos textos manifiestan sus impresiones sobre la identidad de los expatriados y el modo en que son percibidos dentro de la cultura receptora, o bien, analizan la interacción en ciudades multiculturales.

Es importante subrayar que su distanciamiento de lo extranjero y las variaciones en el trazo de los temas referidos, de una obra a otra, obedecen a que fueron escritas desde dos “exilios diferentes.” Por un lado, en los *Recuerdos...*, el autor afirma haber intentado describir México con nostalgia de la patria, de ahí que los textos sean una “vuelta al origen” mediante la escritura:

Por estos días hace un año que dejé á mi patria. Venía triste, porque acababa de pasar por ese primer período febril de la juventud, en que el hombre, luchando por abrirse paso á sí mismo y á un ideal cualquiera en medio de la sociedad en que vive, se ve detenido, primero por sus propios errores y malas pasiones, y luego por las hostilidades y malas pasiones de los demás. A causa de este estado de mi ánimo, cuando á mi venida naufragué cerca de la costa de Santo Domingo, sin ser valiente, hendí las olas con amor, comprendiendo que un gran baño en esas aguas de Dios que se llaman Océano era lo que necesitaba después de la amarga unción de hiel que había sentido entre los hombres [...]

Aprovecho esta coyuntura, mi querido editor, para declararle que esa mirada retrospectiva no me escultró en sal como á la mujer de Loth, sino que, por el contrario, sentí removerse dentro de mí y dilatarse y palpar eso que se llama el amor á la patria, y que no se comprende perfectamente, sino hasta que se pierde, á través de la distancia, el objeto de esa expresión y de ese sentimiento. (3)

Sufre un estado de abyección doble porque el exilio forzoso acaece en sus primeros años de vida adulta y profesional. Tal vez por ello, su reacción sea escribir sobre los personajes ajenos a la vida académica y política (el ranchero, el indio) y la historia

nacional bajo una especie de mitificación del pasado separándose de lo que provocó la huida. España no suscita en él la reflexión, en gran medida porque considera que su trabajo tiene un objetivo: “el que escribe estas líneas cree contribuir, en la pequeñísima esfera á que alcanzan sus fuerzas, á la popularización europea del nombre y de la vida de su patria”. (8) En palabras de Sánchez Zapatero: “el exiliado no sólo se ve obligado a vivir fuera de su espacio natural contra su voluntad, sino que es además arrancado sin remedio de su tiempo” (439), el pasado se vuelve “su único punto de referencia” y “el lugar de llegada no es tan importante como el de partida en el exilio, que siempre es un viaje “desde”, nunca “hacia.” (441)

Respecto a *Un año en Londres* se advierte a un autor más imbuido en la cultura europea y en disposición de comprender al país receptor. Mantiene sus lazos con España y México mediante publicaciones periódicas, pero es atraído por el nuevo espacio que habita. Deambula por él y al entrar en contacto con los lugareños, ensaya el mismo procedimiento realizado cuando examinaba el temperamento mexicano. Enfatiza Sánchez Zapatero que “la novedad de encontrarse en un ambiente diferente al habitual y la carga emocional que implica su particular condición vital pueden estimular también al escritor”. (441) Aquí, el recuerdo del país dejado se halla “en el germen de las obras que recrean la cotidianidad de los territorios de acogida, centradas en la comparación de la sociedad de origen y destino”. (441)

... entre un artículo por ejemplo sobre la guerra en Sudan y otro sobre la guerra de China, el autor vagaba de calle en calle por el inmenso Londres recogido en sí mismo se ponía á escuchar en la soledad de un parque su lejano rumor de fragua ó lo admiraba en la infinita repetición casi uniforme de sus casas y torres y líneas de chimeneas humeantes [...] Así, la materia prima con que el autor ha compuesto este libro son particularidades observadas y recogidas de aquí y de allí, del incidente en la calle, de la escena íntima de que fue testigo en la casa en que vivía, del transeúnte que pasaba ó el episodio que se desarrollaba ante la ventana abierta de su aposento,

de la fiesta religiosa ó política ó la pieza teatral acabadas de presenciar, del acto sorprendido en una conversación, en un párrafo de periódico, en un folleto de á penique... Todo NOTAS, todo AL VUELO. (Quevedo y Zubieta, *Un año*, VI)

Por otro lado, las obras del segundo exilio revelan más soltura en el estilo y una clara orientación dialógica, producto del tipo de interacción que logró en su estancia parisina. Si en su primera salida trabajar como corresponsal de revistas hispanoamericanas y la escritura de memorias le aseguraban cercanía con la patria perdida, ese insistente retorno al pasado lo mantenía en la periferia de la sociabilidad en su presente sin llegar a integrarse por completo a su nuevo medio, pues como dice Sánchez Zapatero: “el tiempo presente queda anulado por completo al permanecer entre la vida anterior mitificada y la vida futura representada por la ilusión de volver al país de origen.” (439)

Su circunstancia cambió al matricularse en una universidad francesa, ya que ingresar a la sociedad de acogida por vía de la educación, entraña una especie de transculturación voluntaria. El emigrado jalisciense pasa de ser espectador foráneo a miembro de una comunidad, al experimentar de primera mano los procesos formativos que ésta administra. Decimos “transculturación” porque en las producciones de su periodo en Francia no hay una pérdida de la identidad, y tampoco niega sus raíces culturales; el autor encuentra afinidad con los valores del sistema galo y toma de ellos, pero también persiste en su determinación de hacer notar a México.

Esta actitud se ajusta a las formas de “contraexilio”, término de Claudio Guillen, pues “la experiencia del abandono de la patria ya no produce [en él] sensaciones de desarraigo ni soledad”, más bien vira hacia una “de solidaridad universal”: “El ser humano (...) conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres,

uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular”. (Sánchez Zapatero, 442)

De acuerdo con Luis Arias González, la elección de Francia como lugar de residencia para su segundo exilio se relaciona con el predominio del pensamiento positivista hacia finales del siglo XIX, el avance científico y la modernidad atípoda de la emoción y el subjetivismo romántico en declive. “Francia era el hogar de los nuevos movimientos literarios que vinieron a renovar las letras a finales del siglo XIX, realismo, naturalismo, parnasianismo y simbolismo [...] España e Inglaterra fueron cunas del Romanticismo por lo que Francia representaba un nuevo horizonte.” (117)

Como ya se ha mencionado, en este período fue también redactor en jefe de *La Revue Exotique*, revista en la que publicó por primera vez los relatos luego reunidos en *Récits mexicains* y donde recoge en reseñas y comentarios sus ideas acerca de los movimientos literarios contemporáneos. “Exotisme” abre el número de enero con una reseña sobre el estreno de la obra *Juarez*, de Alfred Gassier, y afirma que los actores recibieron una “ovación de manzanas y castañas cocidas”, una conclusión coherente si se considera el inocuo retrato de México que en ella se presentaba. Basado en los testimonios del ejército expedicionario de Bazaine en el país, el dramaturgo representó al ejército mexicano como “una horda de pieles rojas”, vistió al obispo Labastida con un sombrero alado negro y agregó a la escenografía de la fachada del Palacio Nacional jardineras con plantas exóticas (1), entre otras imprecisiones.

Esta experiencia sirvió al autor jalisciense para criticar la práctica de varios exotistas franceses, quienes exhibían gran desconocimiento sobre su materia de estudio y

generaban lo que llama “una falsificación del exotismo”³, que perfila mal a naciones de África, Asia y América.

Mais il y a un écueil : c'est que tous les exotistes n'iront pas, à l'instar de Flaubert, sont étudier et déterrer les éléments de leur sujet jusque sur la côte africaine; les Goncourt, les puissants observateurs qui ont découvert un monde dans un bibelot japonais, ne sont que deux, et encore l'un est mort; c'est que Pierre Loti peut pas céder une parcelle de son génie à chacun des nombreux exotistes qui en manqueront, et qu'il n'y aurait pas non plus dans l'entrepont de son navire assez d'espace pour les promener par les pays inconnus.

Et ce qu'il en adviendra sera une étonnante contrefaçon d'exotisme. On lira de beaux romans exotiques, composés sans sortir de Paris, comme on boit du café de Cuba fabriqué avec la chicorée qui pousse dans les terrains vagues des Batignolles. Il n'y a pas comme certains Parisiens, pour consacrer et rendre plus dangereuse cette œuvre de falsification littéraire. Ils y apporteront l'étroitesse d'esprit que leur donne la conscience de leur souveraineté dans l'art. Ils voudraient imposer leur façon aux sujets et aux caractères étrangers comme ils imposent à toutes les têtes la forme de leurs chapeaux. Leurs mains plient et taillent un homme ainsi qu'une étoffe. S'ils s'abattaient sur des habitants du coeur de l'Afrique, ils voudraient les habiller, les faire parler et agir comme des boulevardiers... extérieurs. (*Revue Exotique*, 3)

En *La imaginación en la crítica de fin de siglo*, López Manzanedo explica que el exotismo plantea una forma de evasión con el deseo de hallar “un mundo no dañado, no manchado por el progreso industrial...” una renuncia al utilitarismo que ahogaba a la sociedad moderna, cuyo único objetivo es material y económico”. Según el investigador las reminiscencias fastuosas a Oriente eran síntomas de atracción por una lejanía temporal o espacial, frente al clasicismo y normas occidentales. Señala que, según algunos autores, el exotismo se integra al mundo hispánico a través de los franceses Hérédia, los Goncourt, Théophile Gautier o Pierre Loti y dichas influencias aunadas al gusto por lo arcaico “revelan un carácter maníaco que abunda en rarezas que padecen

³ De igual manera, estas preocupaciones aparecen en *Recuerdos de un emigrado*: “¿Qué cultura social alcanza aquel país? El mundo sabe que existe México, como sabe que existen esas turbas de caníbales en África, por las frecuentes hecatombes humanas que entre ellos celebran.” (325)

los modernistas; es decir son síntomas de esa enfermedad que [...] aísla del mundo ordenado y racional sin contribuir a nada útil.” (149)

¿Es eso lo que advierte Quevedo y Zubieta en su editorial?, ¿nos insta a escapar de la imaginación y buscar la vida ordenada? No con exactitud. Posiblemente su defensa del realismo —de allí la mención de Flaubert—, proceda también de su experiencia de exiliado, puesto que su crítica hacia la caricaturización de los otros y a su imagen deformada por el proceso de adaptación a los estándares de una cultura dominante, se opone a cancelar lo diferencial de los pueblos.

De este modo, sugiere los peligros de la literatura que “trasplanta” identidades de forma indiscriminada y en ello cree lograr una comprensión universal. El autor critica la representación de las costumbres nacionales, pues lo que se asocia a lo exótico es el pastiche y no el collage de verdaderos tipos individuales. Mostrar “pieles rojas” en el contexto mexicano es fruto de la incompreensión que las sociedades occidentales exhiben hacia lo indígena, y ello es corroborado por las referencias de los viajeros a una idealización de Juárez que excede la concepción que se tiene en México sobre su figura:

L'analyse étendue à sa maison ou sa cabane, à son langage et à ses mœurs, révélerait partout de ces corrélations nécessaires. Mais c'est trop... un auteur et un impresario ne son pas hommes à descendre à ces misères. C'est pour cela que nous avons vu un Juarez en redingote et en chapeau de soie – avec une écharpe : – toujours vêtu comme pour monter à la tribune, se mouvoir dans un scenario de convention, au milieu de groupes de Mexicains inventés à la douzaine par le tailleur d'en face. Où est-il, le Juarez de l'histoire, qui nous fit rêver, enfants ? Il va là, mal habillé, malade, abattu, laissant son cheval le porter, la bride sur le cou, toujours vers le Nord. Il n'est pas vert, ni beau à voir, ce Nord du Mexique, où Juarez s'en allait. (1)

No rechaza la noción de “exotismo”, más bien pretende su actualización. Si “exótico” es lo que está fuera, lo lejano y distinto, deja de serlo cuando se asimila a los referentes

conocidos, para entenderlo y pintarlo en su verdadero ser, es necesario ubicarlo en su propio contexto⁴. En ello radica el plan de *La Revue Exotique*:

En présence de tels empiétements, déjà faits ou en train de se faire, l'école exotique, celle qui professe l'exotisme vrai et pur, se forme et se déclare. A-t-on jamais vu une école sans une Revue ? *La Revue exotique* s'adresse aux Parisiens d'esprit large, qui aiment et connaissent le monde d'au-delà des barrières. Elle offre ses colonnes à leur collaboration intelligente. Elle demande celle des étrangers qui veulent bien parler de leur pays dans un français correct et clair, pas davantage. Le français devient une langue universelle; Paris est une ville cosmopolite, où le Hottentot et le Singapourien se tendent la main sur l'asphalte du boulevard. Ce sont là des circonstances qui feront qu'une Revue exotique à Paris, ne sera pas tout à fait exotique. Elle vivra tant qu'elle pourra – selon les vents qui souffleront. (1)

La idea del francés como lengua universal aparece también en *Récits mexicains*, donde afirma que es el “nuevo latín”, un lenguaje idóneo para la comunicación del pensamiento científico y de las artes, al adecuarse a la sensibilidad del hombre moderno, por contraposición a la lengua inglesa, a la que juzga útil para el comercio por la sencillez de su gramática: “Le français est appelé à quelque chose de plus grand. Il peut devenir, si on élargit les bornes étroites de sa diction, ce qu'était le latin pour nos aïeux: le véhicule commun des idées”. (239)

Toda proporción guardada, pues nunca hay en el jalisciense un afán de aculturación, su propuesta no se relaciona con el afrancesamiento de la cultura mexicana durante el Porfiriato, comportamiento parodiado en sus novelas *La camada* (1912) y *México marimacho* (1933), ni mucho menos una importación del pensamiento mexicano a los ambientes franceses ya que tampoco traslada las tribulaciones nacionales al escenario

⁴ También en *Recuerdos de un emigrado* critica la visión de lo mexicano en Europa, cuando estudia la percepción que se tiene del ranchero: “...no sólo en París, sino en general, en toda Europa, se representa degenerado y grotesco á uno de nuestros tipos más airosos y bizarros. Porque el enmascarado aquel no quería ser ni significaba á los ojos del parisiense más que el ranchero de México, tan lamentablemente convertido en una figura bufa, toda listoneada y cascabelada, con el sombrero de un cardenal y los zapatos de escaquin.” (185)

europeo, ni intenta explicar la circunstancia política del país galo. El planteamiento del creador es una especie de apología de la comunicación que excede los límites del código lingüístico y señala que toda traducción es no sólo gramatical y sintáctica, sino un hacer interpretativo que pone en términos de un punto de vista ajeno lo propio. (Rodríguez Monroy, *El saber del traductor*, 224-225) Se articula el pensamiento desde la cultura materna como un lenguaje de salida, pero se elige un sistema de expresión a modo de lenguaje de llegada:

Cela pour la matière des *Récites*; quant à leur forme, l'autour n'a qu'une confession à faire. Il les a pensés en espagnol; il les a écrits en français. Si tous ceux qui écrivent faisaient la même chose que lui, l'auteur sait bien que la langue française aurait nécessairement plus d'un horizon à recevoir; mais elle deviendrait universelle. Il faut bien qu'une langue souffre un peu pour devenir la première du monde. (*Récits mexicains*, VIII)

En esta época también escribe la novela *L'étudiante*, única en su producción ambientada en Francia. *La estudiante* narra una relación amorosa entre dos jóvenes universitarios, romance que culmina de modo funesto luego de que la joven es forzada a participar en un experimento de inseminación artificial. La novela exalta la vida cultural parisina a través de la descripción de prácticas urbanas como formación de redes artísticas en los cafés literarios y, desde luego, en las universidades. Es menester aclarar que es un texto de transición en la obra de Quevedo y Zubieta, pues conserva algunas características del realismo inherente a la novela experimental, pero también comienza a dar más relevancia a la estructura formal del acontecimiento narrado; ejemplo del carácter autorreflexivo de su producción.

Aquí, México es representado sólo de manera simbólica cuando, al hacer el inventario de la flora cultivada en el jardín botánico de la Facultad de Medicina, la protagonista señala con azoro un “nopal”; nueva alusión a la universalidad de la cultura francesa capaz

de unir y cultivar lo naturalmente discordante y ajeno para propiciar su crecimiento en un mismo espacio. A diferencia de las novelas posteriores, no exhibe el particular tono de denuncia con el cual suele introducir sus comentarios sobre política, pero ello no significa una falta de interés en los procesos sociales dentro del texto; más bien es manifiesto el cambio en la sensibilidad estética como principal motor para el entendimiento de las revoluciones sociales, lo que se traduce en la instrumentación de nuevas estrategias narrativas. Esto es, a mayor inmersión en la cultura francesa, el narrador protagonista experimenta un mayor cambio de percepción que lo transforma de un observador del fenómeno a un intérprete de la historia, en otras palabras: la narración de sus memorias evidencia el cambio paulatino de su juicio respecto a todas las esferas del hacer social.

A decir de Marta Portal, el proyecto literario de Quevedo y Zubieta “comporta una muestra del naturalismo mexicano de proporción decorosa”. En su artículo “Una desconocida novela mexicana de la Revolución y un prólogo de Emilio Castelar”, citando a García Barragán, comenta: “*L’Étudiante. Notes d’un carabin* es una novela enteramente naturalista y de tema escabroso –la inseminación artificial entre humanos, y una violación– [...] No obstante deberse a la pluma de un autor mexicano, la novela, poco conocida, podría tomarse por obra de naturalistas franceses”. (“Una «desconocida» novela...”, 204) Esta perspectiva hace coincidir a la narración del mexicano con el programa de “La novela experimental”, de Zola, pues se entiende que el poeta es analista del hombre, y la literatura, el instrumento para el estudio de los procesos sociales, tal como operan el químico y el físico sobre la materia inorgánica o como el fisiólogo lo hace sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. Es la investigación científica, es el razonamiento experimental que combate una a una todas las hipótesis de los

idealistas y que reemplaza las novelas de pura imaginación por las de observación y experimentación. (Zola, *El naturalismo*, 41)

Como se observa en la cita anterior, una novela de corte naturalista representa el funcionamiento de la vida humana mediante la observación fenoménica de los casos y las circunstancias, caracterización que describe la estrategia principal en *L'étudiante*. Sin embargo, tanto en el prólogo como en la segunda parte de la obra los juegos narrativos violentan la linealidad de las estructuras tradicionales: se intercalan segmentos alejados de la estética realista y se tematiza la condición literaria del texto, esto es, se manifiesta un alto grado de autoconciencia ficcional.

La organización del prólogo constituye el primer estadio narrativo de la obra ya que en él se introduce el argumento y, por incluir dos autores, anticipa la estructura del texto. Dividido en dos secciones, el aparente cambio de registro simula una construcción cooperativa, es decir, la disposición de dos voces que actúan de forma complementaria para reconstruir la historia. Del mismo modo, la novela se articula en dos segmentos: a) la transcripción de las memorias del estudiante inglés, Robert C, texto que comprende su arribo a la universidad, el enamoramiento y el primer período vacacional; y b) el relato de las acciones tras la inseminación de Betsy, con el apoyo de un narrador testigo, quien, sin ser partícipe de los acontecimientos, afirma haber investigado lo suficiente para concluir y complementarla historia del manuscrito.

Ahora, mientras el primer prologuista se muestra interesado en describir las condiciones educativas de la mujer en las aulas parisinas mediante la revisión de datos concretos, con el fin de explicar las causas que propiciaron la tragedia narrada a continuación (actitud cientifista), el segundo se declara de manera abierta “autor del

prólogo” y procede a explicar su vínculo con los personajes y cómo los ha conocido, causas que motivan una breve narración (disposición ficcional). A esto se suma la justificación sobre las condiciones fragmentarias del discurso, preocupaciones de orden literario.

Pas d'erreur!... La femme savante fait souche. Il s'accomplit derrière elle un mouvement entraînant de petits bas-bleus [...] A côté de cette progression d'élèves doctresses, on pourrait vérifier celle des Institutrices, des Littératrices... et d'autres dames en trice. C'est là les diverses manifestations d'un seul fait, l'ébranlement du cerveau des femmes. Les voilà se jetant par des chemins intellectuels qui semblaient leur être fermés: elles se donnent au travail scientifique avec l'ardeur d'une vocation; elles y apportent plus de sincérité, plus de conscience que les mâles; elles leur font dans les écoles une concurrence parfois victorieuse. (2)

A principios del siglo XIX sólo algunas mujeres en situación social privilegiada podían acceder a cierto tipo de educación. No así en 1880, década en la que se sitúa la historia: para entonces se había conquistado un espacio considerable en el mundo académico (Tikhonov, “Les femmes et l'université...”, 62). Es claro que el autor ostenta una postura de vista favorable respecto a la representatividad femenina en las universidades, hecho que se refuerza con la cita de la escritora polonesa Caroline Schultze, quien en su tesis doctoral estudia el aumento de la matrícula en la Facultad de medicina de 1868 a 1888 (de cuatro pasó a ciento catorce). Durante el ciclo escolar 1887 a 1888 ya había 2 alumnas en Derecho, 10 en Ciencias, 142 en Letras, para un total de 268 estudiantes regulares. (Quevedo y Zubieta, *L'étudiante*, 2)

No obstante la defensa del progreso, el texto conserva un desánimo asociado a una concepción determinista sobre el cuerpo y el entorno. El autor del prólogo supone que, a pesar del cambio en los intereses de la mujer, ésta no puede escapar a la espontaneidad del instinto, quizá por ello en *L'étudiante* confluyen dos maneras de entender el cuerpo femenino encarnadas en dos personajes: Betsy, el cuerpo como

objeto natural; y la Dra. Fiedley, el cuerpo como símbolo. La diferencia radica en el grado de inmersión cultural, pues mientras que la primera es corrompida por el medio, su contraparte personifica a la mujer racional.

Ahora bien, en su primer año como estudiante de medicina, el inglés Robert C traba relación amorosa con una joven francesa de bajos recursos procedente de una pequeña comunidad en el Pas-de-Calais. Al poco tiempo, el vínculo entre los amantes se deteriora, pues Betsy, la estudiante, comienza a trabajar en la investigación del Profesor Rouff, controversial académico cuyas facultades de docencia han sido cuestionadas por alumnos y directivos debido a lo peculiar e innovador de su proyecto: crear “un hombre artificial”. La adjuntía es absorbente y las notas de Betsy decaen; tras reprobar los primeros parciales su salud, visiblemente afectada, causa sospecha entre sus compañeros. El punto más alto del argumento es el episodio donde la joven delira a causa de una misteriosa fiebre y concurren en su habitación tanto el Dr. Rouff como uno de los amigos de Robert, Phillip Gómez. Los sollozos de la estudiante y los gritos de alarma del profesor indician una posible violación, hecho que no se esclarece, pues inicia el período vacacional y los jóvenes vuelven a casa. Robert realiza la crónica de su viaje, pero al comenzar el relato del regreso, su discurso se interrumpe de manera abrupta con frases sueltas y una escritura irregular. Aquí se incluye una nota explicativa sobre el malestar que los hechos venideros producen en el estudiante inglés; el texto fragmentario introduce a la nueva voz, revirtiendo el carácter testimonial de la obra:

Ici le manuscrit qui contient les notes du carabin s'embrouille de plus en plus... L'écriture devenue informe, irrégulière, peint les sursauts d'une main fiévreuse. Le style haché, illogique, fait des cabrioles fort décadents... on sent que le “carabin” — sous le coup d'impressionnes terribles— a perdu un peu la tête. Ce qui force le “préfacier” à redresser les notes, à suppléer à certaines absences, et à prendre pour son compte la fin du récit. (266)

Tras el período vacacional, el notorio embarazo de la chica sumerge en la duda a Robert respecto a la paternidad del infante. Cuando éste la confronta, la situación se enrarece y ella lo señala como responsable del acto: en medio de su delirio, Betsy recreó la imagen del último paseo de ambos por el jardín de Luxemburgo, donde ella piensa que se efectuó la concepción; sin embargo, al explicar los hechos no acierta a dar detalles del contacto sexual. Robert supone, entonces, que Betsy ha sido utilizada por Rouff para sus experimentos. Al percatarse de esto, la joven pierde por completo la cordura y deambula por las calles aledañas al jardín Luxemburgo. El capítulo se construye en tres tiempos: 1) el relato de un sueño, clímax de la locura de la joven, 2) la narración sobre la disertación pública de la Dra. Friedley, personaje femenino contraparte de Betsy quien se gradúa con honores ante la mirada atónita de un público numeroso, y 3) la introducción de la secuencia de la graduación de Betsy que reprueba por segunda ocasión los exámenes finales y es expulsada la Facultad de Medicina.

La primera etapa del relato adquiere cualidades ficción realista: abunda en descripciones minuciosas del espacio y ostenta un orden secuencial lineal y progresivo. Llama la atención que la Facultad de Medicina figure poco en las descripciones de la arquitectura urbana. A nuestro parecer, ello es metáfora del cambio en la concepción sobre la vida académica: la universidad es un mecanismo de sociabilidad cuyo funcionamiento tiende al carácter universal del que hablaba Quevedo y Zubieta en su artículo sobre la lengua francesa.

La naturaleza se manifiesta en dos espacios contrapuestos con arreglo a la experiencia que el narrador tiene en ellos: el jardín Luxemburgo, símbolo de erotismo, es el *locus amoenus* donde se gesta la relación amorosa entre los dos personajes

principales. La descripción del elemento natural corresponde al pathos del sujeto de la enunciación; así, cuando declara su amor a Betsy se confronta de manera directa la sensibilidad con la razón. Su contraparte es el jardín botánico de la Facultad, donde la naturaleza es objeto de estudio y no de experiencia sensible.

Para el narrador-personaje, París es el lugar donde la naturaleza y la cultura coexisten en armonía y sus impresiones sobre el espacio inciden en la configuración narrativa, ya que el relato se organiza a través de una cadena de epifanías, suscitadas por el descubrimiento de la vida parisina y sus espacios (los componentes arquitectónicos, los avances tecnológicos y las observaciones sobre la latencia del elemento natural). Con cada cambio del personaje se anuncia una nueva función distributiva. Así pues, los pasajes descriptivos fungen como anuncios de un cambio epistemológico en el sujeto, entre más avanza su inmersión en la cultura gala, su percepción se amplía. Por ejemplo, la primera vez que repara en la belleza del jardín Luxemburgo, formaliza su relación con la protagonista, o bien tras descubrir los tejados de París desde una ventana ocurre el asalto:

J'ai de là, sur Paris, une vue magnifique. J'ai dû déjà m'en apercevoir. Ne suis-je pas venu tant de fois dans cette chambre, n'ai-je pas étendu mes regards sur ce millier de toits? C'était l'hiver, sous le ciel gris. La brune voilait cette féerie immense. Aujourd'hui, tout reluit, tôt s'anime. Les cheminées élèvent à l'infini leurs têtes disparates: un peuple de bonshommes, les uns trapus, découverts; d'autres, très longs, coiffés de chapeaux chinoise. Des stores verts et blancs, se rabattent sur les fenêtres inondées de soleil. Là-bas, il y en a une, dont le store relevé me laisse voir les carreaux nus, sans rideaux. C'est ma fenêtre...Bonjour, eh! Toi!... (228)

De particular interés resulta el primer día de primavera, camino a una tertulia literaria, en el tránsito por el Boulevard de Saint Germain, donde se asume como espectador de una "pintura móvil", una aproximación impresionista integrada por detalles súbitos que centellean ante sus ojos deja en él una vaga sensación de infinito. El carro de la florista,

el moño fugitivo de una rubia en su marcha por el pasaje, arcos, pórticos, los bordes blancos de las casas, la Madeleine, la Cámara de Diputados, el Arco del Triunfo, los Campos Elíseos: simetrías teatrales de París que se revelan por completo. (90-92)

Parti brusquement de la solitude de mon quartier, que je n'ai quitté que très rarement pendant cet hiver, j'éprouve à travers le boulevard Saint-Germain et jusqu'au parc Montceau cette fascination de ville enchantée dont Paris seul a le secret. C'est partout le même mouvement d'un monde en éveil, une marée montante de gens pimpants qui courent de tous les points de la ville vers des fêtes ignorées. Le cordon éternel des fiacres ouverts, qui passent et disparaissent dans un carnaval de cochers — des cochers gris, des cochers noirs, des cochers bleus — de leurs chapeaux cirés et de leurs gilets saignants. Par-ci, par-là, dans le flot vivant qui roule, ne laissant dans l'âme qu'une vague sensation d'infini, des détails subits jettent à nos yeux des scintillations éblouissantes. C'est la grâce altière d'un landau dont le passage rapide ne nous a permis de distinguer qu'un amas de dentelles s'envolant sous une ombrelle. C'est la petite voiture de la marchande de fleurs portant la récolte de plusieurs jardins. C'est parfois le chignon fugitif d'une blonde, le sourire alléchant d'une toilette, d'une tournure, d'un profil entrevus, perdus aussitôt [...]

Au loin, c'est par moments la vision de longues perspectives. Dômes, arcs, portiques, des lointains ensoleillés, bordés de maisons blanches à perte de vue. Puis ce sont les symétries théâtrales de Paris qui se révèlent tout à coup : la Madeleine et la Chambre des députés, dont les frontispices se regardent dans une ligne qui a pour centre la masse élancée de l'obélisque ; l'arc de triomphe, s'élevant au haut de la chaussée des Champs-Élysées comme au sommet même d'une colline. L'église de Saint-Augustin, comme celle de la Trinité faisant servir les maisons voisines à l'harmonieux encadrement de leurs façades ; des statues placées par hasard devant des arbres qui entourent de verdure leurs blanches nudités.

Paris qui a souffert, Paris qui a grelotté cinq longs mois sous la pluie, sous la neige ; Paris qui a pâli de tristesse devant le ciel gris, semble s'éveiller tout entier par un de ces beaux jours de printemps. Les aspects souriants surgissent de tous les coins, les maisons et les passants ont le même air de renouveau. On se demande si cette ville est la même qu'il y a un mois... (61-63)

De acuerdo con Roland Barthes, en nuestro andar por la vida el encuentro con los objetos siempre suscita la lectura. Particularmente, cuando vamos por la calle, un vestido, un automóvil, una imagen publicitaria y hasta un gesto nos lleva a leer; en este caso, la lectura es el acto intencionado de la mirada que consiste en develar la red de significaciones inherente al lugar que ocupan estos objetos en el espacio, es decir, interpretar su función discursiva. Desde el punto de vista antropológico-semiótico los

asentamientos urbanos se generan en la síntesis espacial de todos los discursos; según Lévi-Strauss comportan “la cosa humana por excelencia” (*Tristes trópicos*, 122) al ser producto de la deliberada intervención del hombre sobre la naturaleza. La ciudad comparte el estatuto de artificio con la sinfonía y el poema si bien persiste en ella una especie de nostalgia de lo natural manifiesta en la absorción y el replanteamiento de lo salvaje mediante reservas, jardines y parques.

En este marco, afirmar que el hombre de las ciudades “pasa su tiempo leyendo” (Barthes, *La aventura semiológica*, 223) , demanda una serie de precisiones en torno a las prácticas de lectura y su asociación a las diferentes actuaciones dentro de la urbe; para seguir glosando a Barthes, el sujeto ciudadano lee, “ante todo imágenes, gestos y comportamientos: este automóvil me comunica el status social de su propietario, esta indumentaria me dice con exactitud la dosis de conformismo” (*Ib.*), etc., por lo que se coloca a una distancia de analista respecto a lo observado/leído y entonces el espacio deviene texto. Si, por el contrario, lo percibido es fuente de afección para el lector mismo, la ciudad se vuelve escenario y símbolo.

De tal manera, en la narración de Robert C. sobre su recorrido de París hay una lectura de la ciudad que tiende progresivamente hacia la reconstrucción analítica. Si, en principio, la escena resalta la dinámica de las eventualidades (los coches, los transeúntes, los vendedores ambulantes, “détails subits” que simbolizan la vida diaria) poco a poco se mueve hacia elementos estáticos para mostrar a la capital francesa como un panorama fijo compuesto por objetos artísticos que se adaptan al ritmo de la naturaleza y, a la vez, la integran a su propia significación. De ahí que, en esta última parte del pasaje, la acción de andar se desvanece de la narración y el personaje es sólo una perspectiva del espacio.

Entonces, la enumeración de los edificios de la ciudad se integra, ya no como testimonio del recorrido, sino como reconocimiento de las producciones de un pueblo, indicios de los motivos por los cuales una cultura específica ha intervenido el espacio natural. Los saberes del urbanismo, la geografía, la historia, la sociología e incluso la arqueología se condensan en la *mathesis* literaria para modelar las representaciones de lo urbano. Se sabe que, desde la visión de Borges y Sábato podemos conocer Buenos Aires o, bien, a través de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, asistir a la pintura de México cuatro décadas después de la Revolución. Sin embargo, esta facultad ecfrástica de la narración quizá pueda moldear también a ese otro saber, aun sin delimitar según Barthes, el conocimiento que proviene de la vivencia lectora de la ciudad: una erótica de lo urbano.

3.2. *En tierra de sangre y broma: el espacio-texto de una novela de la Revolución mexicana*

Entre las cualidades que distinguen la novela de la Revolución mexicana (NRM) figuran aspectos como: su “fondo histórico, nacionalismo, contenido político-social, estructura episódica, color costumbrista y gusto por la psicología de los héroes”. (Ramos, *Guía crítica*, 44) “Se trata de una prosa dinámica, crítica, propensa al alegato personal o a la defensa de posiciones partidarias, de temple autobiográfico y, paradójicamente, contraria a los intereses de la Revolución hecha gobierno”. (Carballo, “La revolución y la NRM”, 10) Si esta categoría no abandona del todo la narrativa de géneros como el naturalismo, se debe a su trasfondo de realismo crítico, pues la mayoría de los novelistas que lo integran se hallan más interesados en el rescate anecdótico y la representación de modelos que rompan con los paradigmas identitarios asociados al régimen depuesto. De allí que sus recursos se orienten hacia la exaltación de la peripecia del conflicto armado bajo un tono de denuncia.

En “Novelistas o novelas de la Revolución mexicana”, Jorge von Ziegler afirma que la etiqueta engendró varios objetos literarios unidos no por una técnica o un estilo sino sólo por un tema, razón por la cual “no se puede decir que exista una novela de la Revolución como corriente literaria [...] sino novelistas” a cuyas obras “el realismo que las atraviesa por igual es ante todo una intención estética, una actitud representativa”. (131) Algunos investigadores, como María del Carmen Millán y Sara Sefchovich, consideran que es posible ensayar una clasificación semántico-temporal sujeta al desarrollo de la gran crisis. Sefchovich propone seis grandes grupos en su libro *México, país de ideas, país de novelas*:

1. La vida antes de iniciar el movimiento armado. Como ejemplo, la autora cita *Desbandada* (1934) y *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero.

2. El relato de los hechos armados y la forma de ser de los revolucionarios. Destaca *Campamento* (1931) y *Mi general* (1934), de Gregorio López y Fuentes; *La asonada* (1931), de José Mancisidor; *Vámonos con Pancho Villa* (1931) y *Se Llevaron el cañón para Bachimba* (1941), de Rafael F. Muñoz; y *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), de José Rubén Romero.

3. Las memorias del conflicto. Aquí entra los *Apuntes de un lugareño* (1932), de Rafael F Muñoz, y *Tropa Vieja* (1943), de Francisco Urquiza.

4. La lucha agraria y la vida indígena. Por ejemplo, *Tierra* (1932) y *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes. En este rubro, la autora considera *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno, “la gran novela del indio porque muestra con precisión su otredad”.

5. Las novelas de tendencia proletaria —Sefchovich recupera el término de Dessau—. Como ejemplo: *Chimeneas* (1937), de Gustavo Ortiz Hernán; *La ciudad roja* (1938), de José Mancisidor; y *Panchito Chapopote* (1938), de Xavier Icaza.

6. Finalmente, la novela cristera. Destaca *La virgen de los cristeros* (1934), de Fernando Robles. (93-95)

Para Carlos Fuentes, la NRM, “pese su lastre documental”, introduce la ambigüedad en la narrativa hispanoamericana. El autor destaca la importancia de textos ejemplares, como *Los de abajo*, *La sombra del caudillo* y *Si me han de matar mañana*, donde la ambivalencia de los caracteres diluye la ilusión del populismo romántico y los arquetipos inamovibles. El héroe es convertido en villano y el villano puede llegar a ser héroe, pues los altibajos de la guerra se personalizan al ser una afección que recae sobre la vida interna del pueblo. Así, “la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural de la acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica”. (Fuentes, *La novela hispanoamericana*, 16)

De acuerdo con Olea Franco, uno de los factores que propiciaron la permanencia del nombre NRM fue “la imperiosa necesidad de legitimación de los regímenes posrevolucionarios”. Luego del conflicto armado, la sociedad atravesó una crisis producto del debilitamiento de la cultura forjada en el Porfiriato, por lo que los gobiernos emergentes acudieron a las “tradiciones inventadas” para promover la unidad nacional. El investigador cita como ejemplo las reuniones entre “representantes de todos los

Estados del país para escoger lo que ahora llamamos trajes típicos, en la década de 1920". El resultado fue la integración de la pareja mexicana constituida por dos caracteres geográficamente distantes: el charro, personaje oriundo de Jalisco, y la china poblana. ("La novela de la Revolución Mexicana", 490)

Este procedimiento también se manifiesta en la mixtura del género literario mencionado, ya que en él convergen textos narrativos de variada índole (cuento, crónica, autobiografía, novela corta) unidos sólo por el aspecto semántico. La finalidad doctrinaria desplazó la función estética para favorecer el carácter referencial y argumentativo de las obras. Como resultado, se ignoraron atributos que bien pudieran señalar su pertenencia a categorías más amplias: piénsese en *La sombra del Caudillo* o *Se llevaron el cañón para Bachimba* bajo el rubro "novela histórica", por citar algunos ejemplos. (491)

Carlos Monsiváis explica que fue la gigantomaquia del muralismo la fórmula que reunió el arte con tema revolucionario al unificar las contradicciones internas para ofrecer al público "un optimismo programático". El autor expone una caracterización de las obras comprendidas en el paradigma de la NRM según las circunstancias literarias de la época, pero también según la recepción que esta tendencia narrativa manifestó con respecto a los alcances de la transformación nacional. ("Notas sobre la cultura mexicana...", 1396)

Su propuesta define la NRM en cuatro aspectos según su repercusión.

En lo moral:

- 1) Se trata de "la crónica de los idealistas", textos cuya desconfianza y pesimismo ante las revoluciones y sus líderes se extiende hacia otros países, pues estos textos desmitifican las hazañas bélicas.

2) Se muestra “la consignación frecuente —incluso en algunos de los mejores momentos prosísticos—de la crueldad y de la violencia físicas como el sentido de la revolución. Ejemplo óptimo: el capítulo «La fiesta de las balas» de *El águila y la serpiente*.”

En lo literario:

1) El autor considera innovador el uso de técnicas periodísticas (reportaje y crónica) para fijar el “carácter objetivo” del relato, aunque también observa limitaciones como: “una estructura demasiado lineal, moralismo que interrumpe el ritmo narrativo, respeto a la convención cultural que ve en la descripción «poética» de los paisajes la prueba del talento estético.”

2) “Se renueva el habla nacional, se legitiman vocablos, se exhiben y codifican modos expresivos de todas las regiones del país.” De acuerdo con Jean Franco, “la literatura es una agente de integración nacional”, por lo que a través de ella es posible atraer a los pueblos y zonas divergentes hacia “la corriente de la cultura nacional”.

3) “La novela se vuelve el espacio predilecto para vocear la amplitud de la derrota”, pues es respuesta a una tendencia que, de modo simultáneo, “denigra y ensalza los movimientos populares”. A partir de las obras, la tesis de que “las naciones pobres no tienen derecho a literaturas felices” se populariza y se difunde el desdén por el porvenir de México.

En lo social:

1) “Se genera un mercado de lectores ávidos de reconocerse en los símbolos, las leyendas y las epopeyas nacionales”, con símbolos heroicos como Pancho Villa y su contraparte, los villanos huertistas.

2) Se presenta la urgencia de rescatar y respetar la moral social tradicional. Aunado a ello, se afirma el antiintelectualismo, es decir, “la desconfianza ante los procedimientos de la oligarquía”, de la que los científicos porfiristas fueron representantes.

En lo político:

1) “Se abordan retórica o simbólicamente los problemas centrales: tenencia de la tierra/distribución, retención u obtención del poder.”

2) “Se apuntala el nacionalismo y se difunden concepciones elementales de la nacionalidad.”

3) La imagen de la Revolución se va ajustando “como otredad”, a saber: “lo que pasó en otro tiempo, y a otra gente, lo extraño, lo ajeno”. El cine perfecciona e industrializa dicha construcción, ya que, a diferencia de la NRM cuyos relatos necesitaban una prosa “febril o condenatoria” para disponer una relación empática con el lector, los medios masivos como éste no se interesan por lograr la credibilidad del movimiento “al suprimir el pesimismo y al subrayar y clasificar lo pintoresco”.

4) “El intento de patrocinio y de orientación estatales”, que repercute en la crítica literaria. Mientras Julio Jiménez Rueda —autor de la vieja escuela— reclama la existencia de una “literatura viril”, Francisco Monterde —representante de la moderna literatura— le responde exaltando a *Los de abajo*, hecho que se corresponde con la “urgencia de una política de unidad”. La cultura oficial puede auspiciar lo “duro y dramático” si esto contribuye a forjar la “conciencia nacional” (1397-1398).

Este último punto evoca la famosa polémica periodística en torno al texto que inaugura formalmente el ciclo: *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1915). A menudo, la discusión sobre el “afeminamiento” en la literatura se toma como punto de partida para analizar los

problemas contextuales relativos a la instauración del género. Sin embargo, el debate entre Jiménez Rueda y Francisco Monterde también es caso ilustrativo del proceso de formación de toda historia literaria: se sabe que proponer un modelo y sistematizar sus componentes para generar categorías de estudio supone siempre la marginación de individuos, y hasta de tendencias estéticas completas, si estos no se ajustan a la dominante.

En opinión de Jiménez Rueda, la literatura nacional experimentó una etapa de afeminamiento en razón de los temas abordados en la época. A decir del escritor, los intelectuales no se interesaban por capturar los cambios sociales por los que atravesaba el país y en su lugar favorecieron la divulgación de asuntos triviales: “ya no somos gallardos, altivos, toscos (...) es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”. (Jiménez Rueda citado por Palou, 84) Al respecto, Francisco Monterde responde con el artículo “Existe una literatura mexicana viril”, publicado el 25 de diciembre de 1924, donde señala que la “literatura viril” en nuestro país existe, aunque no así un medio ni mucho menos un público que guste de las obras mexicanas. En *Escribir en México durante los años locos: (el campo literario de Contemporáneos)*, Pedro Ángel Palou recupera algunos pasajes de la respuesta de Monterde:

...para dejar a salvo nuestra dignidad, por lo menos ante los ojos de los extraños que no conocen a fondo el actual movimiento literario de México y pudieran tomar al pie de la letra lo que Jiménez Rueda escribió sin otro propósito —queremos crearlo así— que el estimular las obras representativas [...]

No existe una editorial fundada sobre bases firmes —excepción hecha de las que se especializan en libros de texto— que realice, como un negocio, la publicación de un libro. Hay librerías que editan por amistad o por conveniencia propia; pero no sobre las bases de mutuo negocio, ventajoso para el escritor y para ellos. De ahí que las obras que se publiquen sean, generalmente pequeñas —folletos y plaquettes en su mayoría— porque el autor prefiere imprimir lo que le cuesta menos. Cuando se trata

de una novela grande, en dos o más volúmenes, se ve obligado a imprimirla en papel de ínfima clase, o a buscar editores fuera de la republica (...) ¿Se va a afirmar, por esto, que en México sólo se hace literatura homeopática, de poemas breves y prosas minúsculas? (126)

Monterde señaló la existencia de escritores comprometidos con el momento cuyas obras debieron publicarse fuera del país al enfrentar la censura del medio editorial mexicano. *Los de abajo*, publicada en 1915 en El Paso, Texas, sería el caso ejemplar. El comentario del autor fue discutido por Victoriano Salado Álvarez en el *Excélsior* el 12 de enero de 1925: “[...] Yo no he leído *Los de abajo* que, según parece, es una curiosidad bibliográfica [...] Sin embargo, le puedo asegurar al señor Monterde que el señor Azuela no es el novelista de la revolución, aun suponiendo que sea su obra tan notable como afirma el joven crítico”. (Olea Franco, 492)

Para Torres de la Rosa “la controversia suscitada con Mariano Azuela en los años veinte partía del debate en torno a la pertenencia, o no, de *Los de abajo* a la literatura mexicana moderna, así como a sus innovaciones estilísticas”. En su artículo “Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstrucción”, la autora comenta que la polémica y la publicación en *Contemporáneos* impulsaron “la institucionalización de las obras de Azuela y ayudaron en su paso de una literatura marginal a una canónica”, hecho fundamental para la institución del nuevo género: novela de la Revolución.

Los *Contemporáneos*, como grupo influyente y como personalidades individuales, son decisivos en esta revaloración, ya que, al convertirse en el grupo líder de la vida cultural, sus opiniones fueron fundamentales para la apertura de los estudios y, sobre todo, para la selección de obras y autores que formarían parte de los libros de texto, de las colecciones populares y de las antologías literarias en años posteriores. La importancia de los sistemas educativos (escuelas, bibliotecas) en la consolidación del canon de la novela de la Revolución se desarrolla a la par de la política que surgió en México al finalizar el movimiento armado. (Torres de la Rosa, “Contemporáneos y la canonización...”, 171)

Como es sabido, *Los de abajo* expone la vida revolucionaria de Demetrio Macías, quien se encuentra en la contienda tras un altercado con el patrón y terrateniente Don Mónico. De acuerdo con Walter Langford, la novela de azuela es innovadora semántica y estructuralmente, pues coloca la Revolución en posición central; además abandona “el culto a la verbosidad”, característico de la literatura precedente, para construir frases por lo general cortas donde el diálogo asume el papel principal: “el lenguaje del peón es enaltecido y “el argumento cede lugar en grado considerable al episodio y al incidente”. (*La novela mexicana*, 36)

En *La Ilíada descalza*, liminar a la edición de 1988, Fuentes parte del multicitado discurso de Demetrio Macías, “las razones de la bola”, para explicar la naturaleza épica de ésta, la primera novela formal del período. De acuerdo con el novelista, cuando Macías expone sus motivos, la constitución épica queda al desnudo y se degrada ya que, como ocurre en otras conocidas novelas hispanoamericanas, el pasaje sitúa la circunstancia económica, social y política que da cuenta de una “realidad colonialista y patrimonial”, pero bajo una naturaleza formal “anfibia”, a saber: una “épica vulnerada por la novela, novela vulnerada por la crónica”, en fin, “un texto ambiguo e inquietante que nada en las aguas de muchos géneros y propone una lectura hispanoamericana de las posibilidades e imposibilidades de los mismos”. (XX)

– ¿De veras quiere irse con nosotros, curro?... Usté es de otra madera, y la verdá, no entiendo cómo pueda gustarle esta vida. ¿Qué cree que uno anda aquí por su puro gusto?... Cierito, ¿a qué negarlo?, a uno le cuadra el ruido; pero no sólo es eso... Siéntese, curro, siéntese, para contarle. ¿Sabe por qué me levanté?... Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha priesa, preparando la yunta para las siembras... Pancracio, apéate dos botellas de cerveza, una para mí y otra para el curro... Por la señal de la Santa Cruz... ¿Ya no hace daño, verdad?... "Bueno. ¿Qué pasó con don Mónico? ¡Faceto!... Una

escupida en las barbas por entrometido, y pare usted de contar... Pues con eso ha habido para que me eche encima a la federación. Usted ha de saber del chisme ése de México, donde mataron al señor Madero y a otro, a un tal Félix o Felipe Díaz, ¡qué sé yo!... Bueno: pues el dicho don Mónico fue en persona a Zacatecas a traer escolta para que me agarraran. Que diz que yo era maderista y que me iba a levantar. Pero como no faltan amigos, hubo quien me lo avisara a tiempo, y cuando los federales vinieron a Limón, yo ya me había pelado. Después vino mi compadre Anastasio, que hizo una muerte, y luego Pancracio, la Codorniz y muchos amigos y conocidos. Después se nos han ido juntando más, y ya ve: hacemos la lucha como podemos". (Azuela, *Los de abajo*, 164)

El fragmento ejemplifica la concepción popular de los acontecimientos en la mirada del pueblo. Siguiendo a Olea Franco, "el poder político y represivo del caciquismo opera de modo indirecto", ya que el personaje "no plantea una lucha colectiva para buscar una reivindicación social o económica concreta, y menos aún formula una ideología parcialmente definida". Dado que el argumento se desarrolla entre Jalisco y Zacatecas, "no se trata entonces de una reivindicación semejante a los ideales de «Tierra y Libertad» enunciados por Zapata", "la población de rancheros, criollo-mestiza y escasamente indígena, está constituida sobre todo por pequeños propietarios rurales". (494)

Fuentes encuentra que, a diferencia de autores representativos como Gallegos y Rulfo, cuyas obras hacen "germinar un mito a partir de la delimitación de la realidad narrativa" —"la naturaleza lo precede en Gallegos" y "la muerte, en Rulfo"—, en Azuela lo mítico "surge del fracaso de una épica" ya que su novela ostenta un cierto desfase en "la sucesión normal de las genealogías formales de la literatura. Si en Occidente, "el mito lo precede todo, la épica lo trasciende y lo prolonga también en la acción del héroe" [...] al demostrar la falibilidad heroica, la epopeya se revela ella misma como tránsito, puente hacia la tragedia". Siguiendo a Nietzsche, recuerda la influencia benéfica que el dolor infinito del héroe vencido ejerce sobre la sociedad: el héroe épico, convertido en hombre trágico, crea con sus acciones "un círculo de consecuencias superiores capaces de

fundar un nuevo mundo sobre las ruinas del viejo”. (XX) Sin embargo, en *Los de abajo*, ello no se cumple en plenitud. “Mundo nuevo, viejo mundo: ¿en qué medida la imposibilidad de cumplir esta trayectoria en plenitud [...] es inherente a las frustraciones de nuestra historia, en qué medida apenas un pálido reflejo de la decisión moderna...?” (XVI)

La herencia de Azuela parece trascender la historia literaria y mostrar los avatares de una problemática más profunda, esto es, el reflejo de las formas de asumir las etapas de desarrollo social en nuestro país. Para Emmanuel Carballo fue “la violencia y el exotismo” de la prosa realista de Azuela y sus contemporáneos lo que atrajo a lectores estadounidenses y europeos, permitiendo la rápida internacionalización de la NRM, por lo que se puede decir que la narrativa del período “ha sido uno de los escasos grandes momentos de difusión que ha tenido la literatura nacional”. (*Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, 10)

Pero, ¿cuáles de estas características están presentes en la obras de Salvador Quevedo y Zubieta? Al igual que Mariano Azuela, Quevedo y Zubieta escribió en tiempo contemporáneo a la Revolución Mexicana. Sin embargo, a diferencia de éste y de otros autores convencionalmente asociados a la estética revolucionaria, no sigue por completo la fórmula del realismo, pues además de mantener una visión “parcialmente «disidente» respecto a las versiones oficiales sobre los acontecimientos históricos” (Vidaurre, 11), su producción despunta por trasplantar el estilo y los temas de la literatura del XIX al contexto revolucionario.

Ejemplo de ello es el motivo de la *flânerie* integrado en el programa narrativo de casi todas sus novelas como la función “paseo del héroe”, símbolo de transición para los

personajes masculinos. Se trata de uno de los elementos recurrentes en la narrativa de Quevedo y Zubieta, en ocasiones dispuesto a modo de parodia del deambular filosófico, y, las más de las veces, una metáfora de la interpretación de la realidad histórica desde la perspectiva de la transculturalidad. En este apartado realizaremos un breve examen de este motivo a partir de la novela *En tierra de sangre y broma* (1921) con el fin de reflexionar en torno a cómo se representa la interacción social en el espacio urbano durante la Revolución mexicana.

•

La acción de *En tierra de sangre y broma* (1921) se sitúa entre el ingreso de Madero en la Ciudad de México y el ascenso de Huerta al poder. Igual que *Los de abajo*, uno de los aspectos más llamativos de su construcción argumental estriba en la cercanía de la escritura con la etapa histórica representada. (Martínez Martín, “Una visión tragicómica...”, 107) La novela comienza cuando Jorge Albán, un profesor con aspecto de “carabín del cuartel latino” se integra a las filas de las fuerzas electorales del general Bernardo Reyes, a su regreso a la capital del país luego de una larga estancia en Europa. Durante su viaje estrecha lazos amistosos con un par de mujeres francesas: Julia Miché, por quien siente una fuerte atracción, y su tía, la modista Madame Capel.

En la novela, el componente espacial ocupa posición central: abundan las descripciones del entorno cuya función no es crear escenario para la actuación de los personajes ni, como ocurre en la NRM de corte realista, provocar ilusión referencial. Antes bien, el espacio se construye a modo de alegoría de la formación histórica de la identidad del mexicano; de allí que no exista oposición entre campo y ciudad (tópico que

sí aparece en otras obras del mismo autor). En este caso, tanto espacio natural y como ambiente urbano son descritos en su valor sociohistórico, el primero para comprender la función de “lo dado” en la constitución psicológica del mexicano, mientras la ciudad comporta un símbolo de su porvenir. Esta disposición hace eco de la propuesta esbozada por Quevedo y Zubieta en el prólogo cuando afirma que lo tragicómico inherente al ser del mexicano es visible en “las vagas influencias locales sobre el alma del pueblo”. El autor formula la existencia de una cierta ininteligibilidad en el clima de las diferentes regiones que se traduce en el paradójico carácter del mexicano: “que nos diga cómo las mañanas radiantes contrastando con las tardes nubarrosas durante la estación pluvial y la gran diferencia de temperatura entre el «sol» irritante y la grata «sombra», pueden producir todo el año ese sesgo del carácter que permite matar y morir riendo”. (6)

En su propuesta se observa la referencia hacia los planteamientos de Taine y Herder, cuya reflexión de sociología literaria basa sus postulados en el entendimiento de que los productos culturales reciben un notable influjo del medio (geografía, clima, costumbres, etcétera). De acuerdo con Taine, hay tres fuentes que contribuyen a la disposición moral del hombre, condición estudiada por la Historia: la raza, el medio y el momento. En cuanto a la raza, el autor señala que se trata de “las disposiciones innatas y hereditarias que van unidas, por lo común, á marcadas diferencias de temperamento y de estructura corporal”.

Un clima y una situación diferentes engendran en él necesidades diferentes, y, por consecuencia, un sistema de acciones diferentes; y de aquí un sistema de hábitos diferentes, y en último resultado un sistema de aptitudes y de instintos diferentes [...] Cuando se ha reconocido así la complejidad interior de una raza, hay que considerar el medio en que vive. Porque el hombre no está solo en el mundo, sino que le envuelve la naturaleza y le rodean los otros hombres. Así sobre la impresión primitiva y permanente se extienden las impresiones accidentales y secundarias, y las

circunstancias físicas ó sociales alteran ó completan la condición original. Ora es el clima el que hace su efecto. (“Las tres fuerzas primordiales...”, 22-23)

La idea persiste en otras producciones del autor: en *Las ensabanadas*, la descripción del personaje femenino protagónico denota una mezcla de “rasgos de belleza sajona” con un léxico producto de la región en la que habita: “Decía *pos sí, diatiro, dizque* y expresaba un deseo con *ánimas que...* (« ¡ánimas que llueve, que venga una compañía dramática, que salga la luna!»). (16) Lo mismo ocurre con Samuel, personaje masculino a quien define como: “pobrementemente dotado en lo físico, chaparro y flaco” proveniente de los altos de Jalisco. (5)

Asimismo, en el prólogo de *En tierra de sangre y broma*, la raza es el punto de partida para la reflexión acerca del paradójico lugar de “en medio” en el cual se encuentran los mexicanos y que, de algún modo, justifica las cualidades de su historia y las maneras de escribirla:

Lo español, injertándose en lo indio favoreció el contraste. Lo español torero es sangre y es broma [...] La celebridad más popular en México no es ningún poeta, ningún orador, ningún literato, ningún naturalista, ningún médico cirujano, jurisconsulto, ningún estadista, ningún ingeniero... es el torero Rodolfo Gaona que tuvo la gloria hilarante de plantar por todo lo alto la estocada mexicana en el redondel madrileño. Los chicuelos no pueden dejar de jugar simultáneamente al toro y a las puñaladas. Los toretes mexicanos, de raza menos trágica que las crías de lidia netamente españolas, se ofrecen, más que éstas, para alternar el horror con la risa...

Al par del toreo, el juego de gallos, protegido en los tiempos coloniales por varios virreyes, sostenido después por Presidentes, Gobernadores, Caciques; la pelea gallinácea, con sus aleteos triunfales, sus convulsiones agónicas, las coplas, ya plañideras, ya regocijadas, de las cantadoras, ha contribuido a marcar ese dualismo sentimental del carácter mexicano que va a comenzar a exponerse desde las primeras páginas de este libro plagado de dualismos. (6)

Ahora, la noción de paradoja y contraste se manifiesta también en las estrategias compositivas del relato, pues, como en otras producciones, el paratexto desempeña un papel fundamental en la novela y le otorga valor autorreferencial. Primero, en el prólogo que funciona como referente del contexto representado en la historia y, en segunda

instancia, en las notas a pie de página que no sólo devienen índices del plano del relato por ser el “asomo de la voz” del enunciador, sino, también, porque éstas poseen una función metalingüística-antropológica. El narrador explica en las notas los vocablos utilizados por él mismo para describir a los personajes y agregar intersticios filológicos:

Subió al carruaje don Francisco al lado de doña Sara, sin que por eso la triunfal pareja se elevara considerablemente sobre la multitud, a causa de su exigua talla. La pequeñez física, -primer detalle saliente del nuevo caudillo- le acarreó desde luego el sobrenombre de “el chaparro”, explotado por la prensa cómica para fijar su aspecto caricatural, sobrenombre que esta historia habrá de trasmutar por “el Breve”. **(1)** Más que lo pequeño sorprendió a Jorge Albán lo movible de la persona. No era la movilidad ambulatoria, en líneas rectas y curvas, de su candidato Bernardo Reyes, sino una agitación en zig-zag, cortada por sobresaltos y contracciones. La boca se desviaba, con la tensión incesante de una comisura, dibujando una perpetua sonrisa. (*En tierra de sangre y broma*, 106-107)

(1) Chaparro en la acepción de hombre chico, es un mexicanismo semibárbaro. Ni en España ni en el resto de Hispano-América, este vocablo tiene tal significación. En sentido propio se le reserva para algunas plantas. En sentido figurado, tratándose de “pequeña talla”, la palabra castellana es **achaparrado**. De aquí que “el Chaparro” se cambie con ventaja en “el Breve”... Esta variante encuentra su modelo clásico, en **Pipino el Breve**, hijo de Carlos Martel, esposo de **Juana del gran pie** y padre de Carlomagno. La corta estatura y el corto periodo presidencial de Francisco Madero se combinan para justificar nuestro **Francisco el Breve**. (*En tierra de sangre y broma*, 107-108)

Asimismo, la paradoja aparece también en la descripción del camino hacia la ciudad a principios de la novela, elaborada a modo de escenario romántico, dado que la naturaleza se muestra inconmensurable en oposición a la menguada modernidad de la metrópolis mexicana, ya muy próxima a las ciudades europeas. En esta parte de la obra, Albán simula la identificación con el simbolismo asociado al paisaje mexicano; podríamos considerar que ejerce su privilegio epistemológico apropiándose del espacio de un modo fenoménico, es decir, reconoce los significados de la realidad-objeto aprehendidos en su juventud, una realidad que le pertenece por nacimiento a pesar del distanciamiento que está por experimentar.

El dinamismo, simbolizado por el viaje en tren, se opone a las informaciones estáticas referidas en su discurso. Al repetir los clichés asociados a la identidad del mexicano (nopal), su visión lo coloca como científico, ajeno, distancia, extranjero, sujeto de ciencia. Por primera vez en la novela, su naturaleza de sujeto positivista se manifiesta. Dicha disposición sirve de catáfora a la epifanía, dado el valor simbólico de esta primera descripción; no viene en gratuidad que sean las concepciones históricas del personaje y su visión extranjerizante vertidas sobre el medio natural las que se pondrán en crisis tras el encuentro con una ciudad “a medio construir” tras el paso del cambio histórico.

Cuando el avistamiento del Pico de Orizaba despierta asombro en sus compañeras de viaje, se ofrece a compartir su lectura del espacio a fin de iniciarlas en los misterios del salvaje exotismo mexicano. Curiosamente, el pasaje se convierte también en una crítica a la objetividad del cientifismo que pretende imponer un método homogéneo al entendimiento de realidades diversas.

Poco a poco se iba apoderando de Jorge un deseo cariñoso de revelar a Julia y la tía rarezas propias de la tierra natal. Lo estrambótico de los tipos, lo extraordinario de la naturaleza ¿no le prestaban a cada instante ocasiones de interesar a sus amigas? En su habitual despego de cosmopolita se solazaba un rato mostrando las raíces destrozadas que lo fijaban todavía a un territorio llamado “patria”. Y nació el encanto de iniciar a Julia, aquella almita de mujer europea, en misterios para él familiares. (58)

Según avanza la novela se hace evidente el desajuste entre los supuestos ideológicos del personaje y la enunciación. Al subrayar que el cosmopolitismo implica una actitud de desarraigo, la voz narrativa indica una crítica a la artificialidad de este concepto europeo aplicado al medio mexicano, idea que sirve de germen para plantear el cambio gradual de las relaciones entre sujeto y ciudad.

Ahora, podemos identificar la coexistencia de tres maneras de asumir la espacialidad: como escenario (categoría estática); como influencia bajo una perspectiva determinista,

es decir, el ambiente que condiciona a los personajes; y como realidad textual, donde lo más importante no es la territorialidad sino las significaciones asociadas a su interpretación. Esta última modalidad prelude el entendimiento del espacio como personaje, práctica más recurrente en la narrativa de los años cuarenta.

Dicha transformación se refleja en el dualismo de los itinerarios de Jorge Albán, quien a lo largo de la obra es paseante y es *flâneur*. Neumeyer propone una concepción tripartita de los caminantes según las coordenadas geográficas a las que suscriben su trayecto: el vagabundeo filosófico, que busca “la naturaleza inexplorada, amenazante y salvaje”; la *flânerie*, llevada a cabo en la ciudad; y el paseo, cuyo ambiente es el espectáculo de la naturaleza: “se trata de una corta salida de casa para distraerse realizable solo o en compañía”. (Cuvardic García, *El flâneur en las prácticas culturales*, 32-33) La secuencia del viaje en tren se acerca a la concepción del paseo campestre debido a que, estación a estación, los pasajeros se detienen y deambulan en grupo por períodos significativos de tiempo.

Por otro lado, el ingreso en la región mexicana a través de estos paréntesis en el viaje sirve al héroe para traducir a sus acompañantes extranjeras los códigos culturales que su contacto con la naturaleza suscita. Por ejemplo, al llegar al andén de la “Esperanza”, Julia reconoce “el cactus de raquetas” que antes había visto en exposiciones y vitrinas francesas con el rótulo de “curiosidades coloniales”

El nopal, la planta emblemática de nuestro escudo que anda en la moneda y la bandera; cuentan que un águila posada en un nopal señaló a los aztecas el término de su peregrinación desde el remoto Norte. Allí se fundó Tenochtitlán, ciudad del nopal, que es ahora la capital de la República [...] a pesar de sus púas, esas que llaman ustedes ‘raquetas’ y nosotros ‘pencas’, tienen un sitio de honor en la cocina indígena. (68)

No se trata de un retorno del protagonista a sus raíces. La erudición de su discurso representa un punto de vista arcaizante que lo aleja de su circunstancia socio-histórica. Se diría que la linealidad y el prediseño de la ruta, por mediación del avance tecnológico, prejuicia la mirada del individuo, quien no experimenta una vivencia real del espacio sino un reconocimiento conducido. El tren coarta la realización estética del paseo al ser la reproducción del mismo camino n veces con fines utilitarios, por contraste con el ejercicio libre y azaroso de las andanzas por la ciudad (*flânerie*).

De acuerdo con Michel de Certeau, “caminar por la ciudad es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua”. En su andar libre y despreocupado, el usuario de la ciudad descubre rutas inusitadas por los trazos de la política urbana. Del mismo modo en que un hablante ejerce su actividad creativa para producir cadenas sintácticas a través de la selección de los significantes de la lengua —formas de desplazamiento sobre el sistema—, los caminos y atajos del flâneur son fragmentos de la cartografía sistémica “que actualiza en secreto”. (De Certeau, “Andar en la ciudad”, 6)

Cuando llegan a la ciudad, Jorge Albán y las francesas se hospedan en el Hotel Iturbide, donde el administrador asume que existe una relación marital entre él y Julia. Los viajeros se ven obligados a explicar con detalle la necesidad de dos habitaciones separadas, sin mucho éxito, ya que el hotel sólo dispone de dos dormitorios contiguos y comunicados. El administrador ofrece clausurar la puerta con un “mueble echado de través” situación que conforma a las mujeres e inquieta al profesor.

Después de unas horas de insomnio, Jorge Albán se revuelve en su cama y los sonidos de la habitación conjunta empiezan a parecer señales discretas de su amiga, una tierna invitación a burlar la puerta falsa e ingresar en su cama. Cuando al fin decide

entrar, a tientas, se acerca a quien supone es la joven pero, momentos antes de concretar el acto amoroso, su acción se ve interrumpida por un terremoto. Los resultados son fatales: las mujeres despiertan y descubren al intruso. Albán, en la tribulación del sacudimiento, pierde el equilibrio y va a parar a la cama de la vieja tía a quien estrecha y besa sin remedio.

A la mañana siguiente, el joven sale del hotel antes del desayuno para evitar encontrarse con sus compañeras y emprende un paseo por las calles. A diferencia de la secuencia del viaje en tren, donde la trayectoria trazada por la locomotora poco a poco revelaba los elementos de un espacio natural, de magnitud inconmensurable, permitiendo a los viajeros aprehender el mayor número posible de sus características, en esta otra secuencia la narración utiliza el desplazamiento del actante para construir una visión parcial y refractaria de la realidad.

Como una lectura posible del espacio-texto, el tránsito del *flâneur* por la ciudad implica la selección subjetiva de las significaciones que se ofrecen a la mirada; un modo de semiosis en la que el énfasis está puesto en quien contempla y descifra los códigos dispuestos en el espacio material de la urbe. En cierto sentido, ello comporta una crítica a la noción de lo real mimético, fundamento de la novela histórica.

El paseo es anunciado por el narrador mediante el sintagma: “por de pronto, la necesidad de un paréntesis se imponía”(93), estructura de carácter performativo que reitera la cualidad azarosa de la *flânerie*, entendida como una “suspensión del flujo de la vida ordinaria”, toda proporción guardada, pues no se trata de un escape de la realidad, sino de una de las formas particulares de “vivenciar” lo cotidiano. De forma paralela, el anuncio del paréntesis inaugura el paréntesis mismo en tanto ingresa una pausa

descriptiva que suspende el avance de la historia (nivel de las acciones), a fin de mostrar a detalle el espacio urbano y sus actores.

Jorge Albán nota en primer lugar que las calles están recubiertas de asfalto y no de piedra como hace diez años. Los postes que solían sostener los fanales eléctricos han sido reemplazados con “elegantes candelabros y volutas de fierro”. La mano de obra también parece haber evolucionado: si antes las molduras advertían un trabajo imperfecto, titubeante, ahora imitan las finas curvas en forma “de guirnalda, mascarón o hasta cariátide”. En su perspectiva, no existe una evolución arquitectónica sino una perturbación del entorno: “el pelado albañil se revelaba capaz de copiar a Fidias, así como cualquier Juan de charanga sabe lanzarse a ejecutar los trozos más delicados de Puccini”. (94)

En este caso, los códigos que remiten a una concepción clásica de la cultura en Occidente sirven para oponer ciencia a técnica. La crítica mordaz satiriza el carácter elevado del conocimiento artístico y manifiesta que su reproductibilidad en la ciudad latinoamericana es asunto de “pericia y maña”.

No es de extrañar el tono emotivo en la sátira del discurso de Albán. Las figuras patéticas de su argumentación recuerdan que la inteligibilidad de la ciudad posee un componente afectivo, producto de la relación entre el paseante y los usos que éste hace del espacio. Si consideramos su regreso carecía de propósito definido hasta que fue reclutado con fines políticos—apoyar la candidatura de Reyes—, comprenderemos que la permanente oscilación entre reivindicar los mitos nacionales, la denuncia de los vicios del antiguo régimen y el rechazo a la modernidad inconclusa, resultado del conflicto armado, expresa una “visión moderada” sobre cómo debe concretarse el cambio en el

país: para Albán la única solución posible es poner el gobierno en manos de un agente que ayude a una transición pacífica sin despegarse de las bases porfiristas.

Desde el punto de vista subjetivo, varía el grado de comunicación e intimidad, así como la significación de cada espacio urbano (de allí el rechazo hacia las modificaciones). Todo cambio, toda demolición suelen ser vividos como agresión; el nuevo rascacielos que altera el cielo familiar, la irrupción en la calle de la infancia de nuevos comercios o edificios que alteran el paisaje preservado en la memoria, la apertura en el barrio de una avenida o una vía rápida... se experimentan como un ataque frente al que no hay derecho a la defensa. (Margulis, "La ciudad y sus signos", 521)

Albán lamenta que no se aproveche esa habilidad del artesano indio para crear formas propias con "un sentido localista". La reflexión antecede al auge de los motivos prehispánicos en la arquitectura y las artes plásticas como estrategia legitimadora de los gobiernos postrevolucionarios. Alicia Azuela reflexiona sobre ello en su estudio "El Palacio de Bellas Artes: dos épocas, dos proyectos de nación":

El empleo que los arquitectos hicieron de motivos prehispánicos en ambas épocas de la construcción del edificio denota la tendencia al exotismo propia de las vanguardias europeas y su gusto por culturas no occidentales. En cuanto al uso dado al pasado prehispánico en el discurso oficial, en el caso del Porfiriato se presentó como un componente histórico enaltecedor, mientras que en la posrevolución y en pleno indigenismo oficial fungió como un símbolo identitario que contribuyó a la idea de una nación única con vetas históricas, porque remite al renacimiento de la patria original y racial, dado que mediante el arte y la cultura del pasado se pretendió reivindicar al indígena de siempre. (244)

Lo anterior motiva la toma de postura del personaje ante el rescate de objetos históricos. En su opinión, las exposiciones de los museos carecen de utilidad y no prestan un verdadero servicio público, su único alcance es ostentar "la erudición de arqueólogos hábiles en pintar rótulos ilustrativos que dicen: «este objeto es de piedra» aun cuando

las piezas deberían formar parte de la arquitectura –piensa Albán–.” Ahora, si las políticas de la memoria no actualizan el pasado prehispánico, y más bien tienden a aislarlo como mito, se entiende por qué el indígena es considerado síntoma de degradación y decadencia en la ciudad revolucionaria:

En este punto de su ideal devaneo, topó el profesor manos a boca con una familia otomí que fluctuaba en los límites del comercio y la mendicidad. La madre llevaba al hijo al estilo de los canguros, pegado al cuerpo, en una bolsa. El padre abrazaba un chiquihuite con calabazas, chilacayotes, zempaxochitls. Es de creerse que su comercio andaba mal; porque el hijo desde su zurrón imploraba marchante con un balbutir enseñado. Sin embargo, el grupo harapiento no pedía limosna; apremiaba con la mercancía; y había en su aspecto miserable, en la mueca gemebunda con que los tres respaldaban la oferta, tal abatimiento de la humanidad que no era compasión lo que inspiraban.

El antiguo señorío de los Netzahualcóyotl, Cuauhtémoc, Chimalpopoca, oficialmente venerado en la vía pública con inscripciones y estatuas, sobrevivía en aquel trío simiesco; desposeído, sólo le quedaban, en algún rincón perdido de cualquier Tepechichilco, cucurbitáceas y yerbajos de ínfimo valor comercial. (97)

Esta percepción del indígena manifiesta que la ciudad, construida en el flujo de sus habitantes, también afianza mecanismos de segregación. Como hemos visto, en *Recuerdos de un emigrado*, Quevedo y Zubieta vincula al indio con la vida rural y lo escinde de la tipología de los habitantes de la urbe, idea arraigada con fuerza en la comunidad mexicana de la época. El autor explica que los cambios en el espacio geográfico son indicadores de procesos históricos, pues se dan de forma evolutiva a través de la redistribución periódica de los individuos en los sectores poblacionales. Por ello, a cada centro de vida corresponde un personaje-tipo: “el pueblo da el indio y la hacienda da el rancharo. Y digo que los da, como pudiera decir que la tierra de Toledo da los albaricoques porque parece que cada uno arraiga respectivamente en el pueblo y la hacienda como una planta en los terrones donde brota”. (156)

Por otro lado, digno de atención resulta el hecho de que, alrededor de treinta años antes, Quevedo y Zubieta representara las mismas calles bajo la técnica narrativa naturalista, desde la mirada de otro tipo de *flâneur*. En el relato “Cecilia”, el extranjero Robert C transita por el primer cuadro de la Ciudad de México y su andar descubre una realidad por entero diferente a la de Jorge Albán. Menos tendiente a la crítica, su descripción de los habitantes de la urbe se enfoca en el rasgo progresista del primer gobierno de Díaz:

Par une belle matinée de mai (188...), étant arrivé la veille à Mexico après un long voyage, je suivais à onze heures la rue Plateros, la principale de la ville, le boulevard de là-bas. C'es l'heure où la flânerie – une flânerie à part, qu'il faut voir – commence à battre son plein. Les groupes traditionnels, les rangs de badauds, se formaient peu à peu, sur les trottoirs, aux angles de la rue, au seuil des boutiques des coiffeurs, devant les vitrines des bijoutiers, dans les buvettes et les bureaux de tabac d'où ils débordaient [...] Des jeunes gens élégants, des gommeux à l'anglaise, tirés à quatre épingle, sanglés dans leur veston, le pantalon trop court, et les bottines trop longues, descendaient les rues de San Francisco. Et la bande des généraux en retraite, habillés en civil, les députés, les désœuvrés de toutes sortes, débouchaient par chacune des rues et des ruelles adjacentes. Tous, pauvres et riches, modestes employés et grands fonctionnaires, avaient les mêmes mines de fête en famille, les mêmes allures d'oisiveté insouciant. Il n'y avait d'autre différence que celle de l'âge... (1)

En comparación con la novela, este pasaje se apega al sentido clásico de *flâneur* como transeúnte desocupado cuyo lugar son los pasajes parisinos y la multitud. Sin duda, los contextos de representación y escritura son las marcas definitivas para comprender la diferencia entre Robert C y Albán. Sin embargo, el código cultural del erotismo es una valiosa clave para interpretar los tipos de lectura llevados a cabo por ambos paseantes.

En el primer caso, la aproximación amorosa hacia lo femenino tiene lugar mediante la contemplación de la bella forma y los atavíos de la dama, lo que deviene símbolo de la institucionalidad de las relaciones amatorias; diríamos la amada-objeto cuya función es ser puente para la elevación del héroe. No así en el caso de Albán,

donde el fallido encuentro erótico revierte el carácter solemne de los ritos de iniciación y el *ridículum* predispone al *flâneur* a la lectura como actividad crítica sin abandonarse a la contemplación. No es gratuito que el motivo de la *flânerie* sea el malestar producido por la emotividad, pues ello parece volcar al individuo hacia el aspecto epistemológico del paseo. Resta afirmar que las relaciones del sujeto y la ciudad, en la narrativa del autor, involucran la lectura del espacio en su constitución simbólica.

3.3. *Las ensabanadas* o la función metalingüística en la novela

El ciclo “Psicología familiar”, integrado por las novelas *Las ensabanadas* y su prolongación, *La Ley de la sábana*, se centra en el determinismo biológico como causal del adulterio. En ambas obras la trama sigue el desarrollo de la relación amorosa entre los jóvenes de origen jalisciense Samuel Gurría y Flora Boves, ésta última proveniente de un linaje de “ensabanadas”, o mujeres cuya genética las lleva a la promiscuidad y en ocasiones al incesto. Aunque se trata de obras de trasfondo histórico, este código sólo busca demarcar a los personajes a fin de establecer una tipología. Por un lado, en *Las ensabanadas*, la mención de eventos militares asociados al conflicto muestra su influencia en la delimitación del carácter de los actantes; mientras, en *La Ley de la sábana*, éste cobra mayor relevancia: sus etapas corresponden al establecimiento de la relación de la pareja, sobre todo en la segunda parte del ciclo.

Ambas novelas ostentan un carácter argumental-demostrativo, ya que el planteamiento pretende ser la exposición de una serie de casos ejemplares para sustentar la tesis indiciada en la primera lexía: “ley de la sábana”, dicho popular entre los miembros de una comunidad jalisciense. Así pues, el título alude de forma nominal y sintética a la variación de un refrán popular español utilizado como epígrafe de la novela: “Cosa la madre, cosa la hija, cosa la sábana que las cobija”. La sentencia califica en forma despectiva el comportamiento femenino; en este caso, se refiere al linaje de Flora Boves, cuya paternidad resulta incierta, tal como la de su madre, la de su abuela y la de sus propios hijos. Aunado a ello, el sujeto de la enunciación eleva a ley general los datos arrojados por el análisis de estos particulares, respaldando la construcción *ad populum* (el refrán) con una serie de referencias literarias y supuestos provenientes del

conocimiento de la naturaleza (equipara la sexualidad femenina con el instinto de conservación animal de otras especies, las cuales desconocen circunstancia o parentesco a favor de la fecundidad), lo con que construye la enunciación en forma silogística. Si bien a lo largo de la novela diversos pasajes constatan esto, tanto en voz del narrador como de los actantes, la síntesis está en la conversación entre Samuel y su amigo Miguel Riechi, cuando el primero duda de la relación tío-sobrina entre el coronel York y Flora:

- ¿crees que pueda haber amor entre tío y sobrina?
- Sí que lo puede haber y efectivo. La naturaleza no ha impuesto límites a la atracción sexual con la consanguinidad. En los animales se ve la cópula y la procreación en familia... No había caballos en México antes de Hernán Cortés, quien sólo trajo de Cuba cinco yeguas y diez y seis caballos. Es preciso admitir que los hijos e hijas de estos equinos se cruzaron entre sí y acaso con los progenitores... de todos modos, en la tercera generación, dado el pequeño número de padres y madres ¡cuántos parentescos!... Lo mismo en la raza humana: si los hijos de Adán y Eva no se acoplaban, ¡adiós humanidad!...(48)

El refrán, al igual que el fraseologismo, constituye una combinación léxica estable. Una creación discursiva cuyo sentido no es divisible, en tanto no resulta de la suma de sus partes, proviene del uso y su variación de una lengua a otra es producto del cambio histórico; mantiene invariabilidad tanto en la distribución de sus componentes (“sin ton ni son” vs. “sin son ni ton”) como en categoría gramatical y número (“dar gato por liebre” vs. “dar gatas por liebre”). Sus elementos son insustituibles, no importa que el sentido de las unidades de manera individual concuerde (“árbol que crece torcido, jamás su tronco endereza” vs. “árbol que crece encorvado jamás su tronco endereza”). (Varela, *Morfología léxica*, 74-76) Específicamente, el refrán constituye una forma connotada-lexicalizada cuya función es denotativa, pues posee un sentido metafórico que no llama la atención sobre su construcción; en lugar de eso indica, en primer plano, un valor

referencial. Luego, es posible afirmar que la función argumentativa en la que se fundamenta la novela es una extensión del carácter paremiológico de la frase.

De acuerdo con Pérez Martínez, los refranes desempeñan funciones discursivas de tipo argumentativo y de ello depende su paremicidad, punto de vista remontable a las nociones de entimema y tópico en la *Retórica* de Aristóteles. (*Refranero Mexicano*, 11-12) A decir del estagirita es posible probar esto mediante una definición construida de forma inductiva: partiendo de la observación de los particulares se induce un criterio general aplicable a todos los casos. Tales consideraciones guardan con el título de la novela y el paratexto fraseológico una relación metatextual, dado que a ellos subyace no sólo la noción de *ley* sino el primer caso ilustrativo citado por Aristóteles: "...en todas partes las mujeres definen la verdad acerca de los hijos". (*Retórica*, 126) El refrán como móvil de la narración añade, entonces, un tenor metalingüístico a la novela, es decir: ésta, tanto en tema como en estructura, comporta una explicación y una extensión del dicho.

De igual modo, el eufemismo en el tratamiento dado al texto original incide en la estructura del relato, pues el refrán base consta en el *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española, en su quinta edición, bajo la forma: "«Putá la madre y putá la hija, putá la manta que las cobija» refrán con que se nota á algunas familias ó grupo de gente, donde todos incurren en un mismo defecto". (*Imprenta Real*, 719) La conmutación se ha llevado a cabo sin alterar el valor semántico de la unidad mayor. No obstante, se agrega una connotación axiológica, debido a que el narrador, asumido como constructor del discurso, parece guardar cierto decoro en la enunciación: "son puntos que no ilustraré ampliamente [...] para que el autor se acredite como escritor honesto y pudibundo delante de señores y señoras". (*La Ley...*, 166)

En *Las ensabanadas*, el refrán se convierte en motivo ligado que sirve de catáfora para la segunda parte del ciclo, además de que funciona como indicio de ruptura entre el plano narrativo y la dimensión paratextual que introduce la obra. La primera vez que se menciona de forma directa dentro del texto es en el capítulo “Se discute la poligenesia”: Samuel ha pedido la mano de Flora y durante la reunión se presenta Francisco Gorrión, amigo de la madre de la joven, a quien uno de los hermanos menores llama “papa chico”, hecho que despierta la curiosidad de Samuel. Acude a casa de su amigo Jaime Gontrán en busca de información para comprender aquella escena:

– No faltaba más...Entonces, porque una madre loquea ¿tendrá la hija que imitarla necesariamente?

– Así se dice...Mira en el diccionario de la Academia Española.

– ¡Qué! Un librote empastado de cuero, muy caro. Creo que con un diccionario chico y barato se sabe de todas las palabras, desde la A hasta la Z. Yo no sé lo que diga esa Academia gachupina.

No quiso Jaime levantar el velo del vocablo terrible, tan angustiado vió a su amigo por aquella discusión [...]

Salió de allí desahogando su contrariedad en ciertas interjecciones tan usuales entre gentes que han pasado por vida soldadesca. “¡A mí no me importan estos... chirles. Que vayan...” La emprendió derecho a casa de don Roque. Y en el camino se iba diciendo: “¿Qué será eso del diccionario? ¡Y de la Academia! La verdad es que yo no lo he visto más que una vez por la pasta... Nada, burradas de Jaime.” (55)

La valoración del narrador sobre el habla de Samuel opone el discurso académico al de la *doxa*, u opinión popular, y al mismo tiempo se presume que uno contiene el otro. La insistencia con la cual los personajes señalan a Samuel la necesidad de atender al diccionario como fuente de conocimiento ancestral es un código cultural referido a la relación lengua-cultura, tema recurrente en la obra de Salvador Quevedo y Zubieta. En este caso, el discurso académico como síntesis de la experiencia vital humana se ofrece enigmático a los “no iniciados”. Samuel, desconocedor del refrán y recién llegado a la región, aparece como un sujeto ajeno a la cultura, sin armas para su interpretación. No

es gratuito que la consumación del matrimonio se vea interrumpida y el joven sea detenido “por faltar a la ley” (se crea aquí un paralelismo entre “la ley natural de las ensabanadas” y las normas como institución social). Se diría que el tipo de *eros* presentado en la obra es de carácter discursivo; de allí que sea el sacerdote Miguel Riechi quien finalmente lee el pasaje con el joven Gurría:

¿Qué significa semejante condena a la estrangulación, fundada en misterioso decreto, no de código alguno, sino de diccionario?

– ¡Ah Samuelito! Se conoce que por tus correrías militares no tuviste tiempo de manejar el de la Academia gachupina... Te lo voy a mostrar en la letra aquella...

Esto diciendo, Miguel Riechi se movió a embrazar su voluminoso léxico que “limpia, fija y da esplendor” a las palabras.

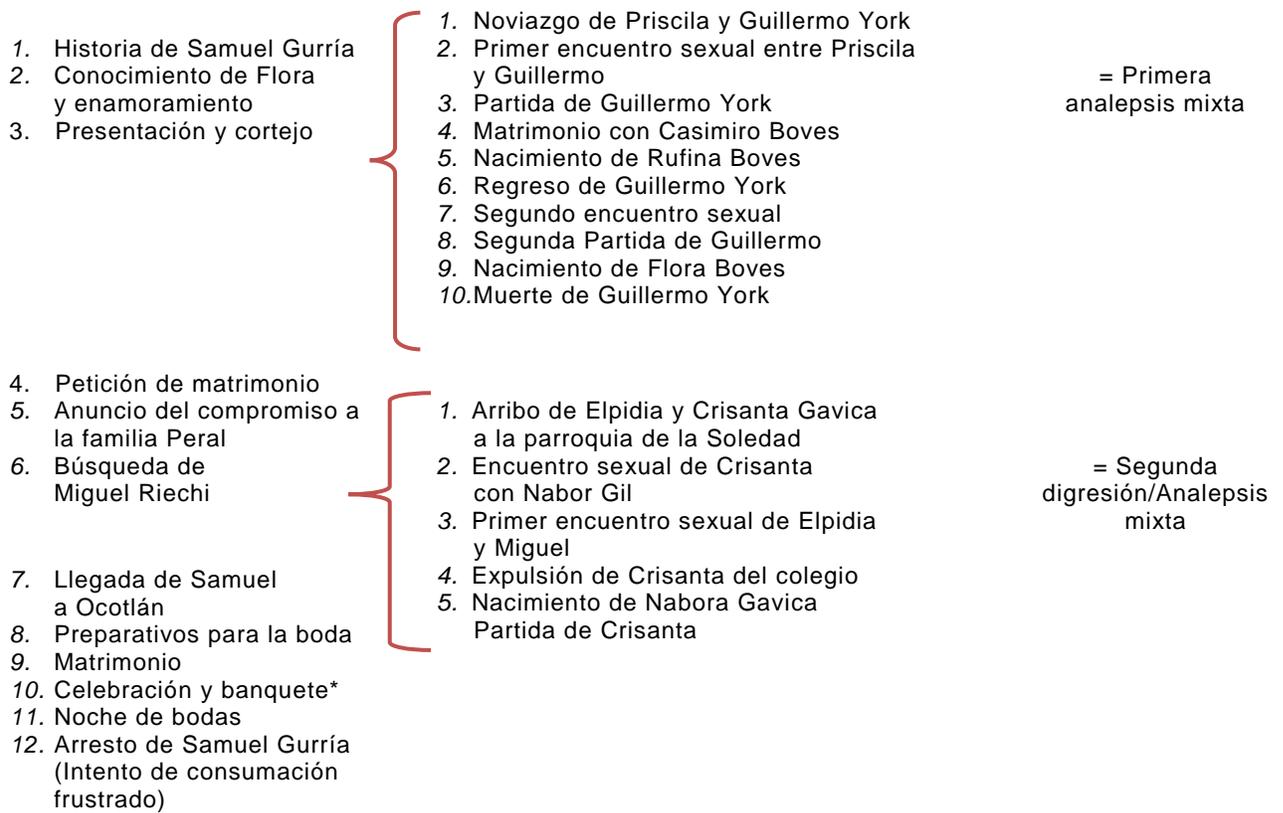
– Aquí tienes el diccionario, -prosiguió abriéndolo, -...Letra A, letra B, C...Mira aquí; y el índice sacerdotal marcó una palabra horrible, debajo de ella una sentencia más horrible: cosa la madre, cosa la hija y lo que envuelve la carnación pecadora sobre tálamos de promiscuidad.

Generalmente, infringir la ley implica voluntad y conocimiento de la misma y Samuel incurre en una falta por ignorancia y quizá esa es la razón por la que no vemos a Flora cumplir con “la ley de la sábana” en la primera parte del ciclo. Tal parece que, a medida que Samuel cobra conciencia de dicha ley se condena a padecer sus efectos. Gana conocimiento el personaje y experimenta el determinismo.

En la primera parte, la historia se distribuye en veinte capítulos que, con algunas salvedades, coinciden con la narración de las etapas del cortejo y la celebración nupcial. Hay dos digresiones que, además de integrar macrosecuencias de orden metatextual por funcionar como pausas explicativas en el sistema de argumentación de la novela, otorgan autonomía a los actantes que las ejecutan más allá de sus vínculos con los protagonistas, a saber: la digresión que da cuenta del nacimiento de Flora y la historia del sacerdote Miguel Riechi, quien oficiará la ceremonia.

A diferencia de su prolongación *La Ley de la sábana*, la primera novela no polariza su construcción en torno a la trayectoria vital de la pareja primaria (hasta podría afirmarse que Flora Boves tiene poca participación en la historia). Más bien se proporciona igual información sobre el resto de los actantes. Ello se debe a que, al introducirlos en el discurso, el narrador omnisciente informa sobre genealogías, delimita características y analiza sus comportamientos a detalle. Sin embargo, en la novela como unidad, las cardinales adquieren un valor descriptivo, pues a pesar de su autonomía sintáctica, vistas a la luz de la semántica del ciclo entero no pueden sino fungir como “acto preparatorio”, antesala del anunciado adulterio que sólo se concretará hacia el final de la segunda novela. Con ello se advierte una presentación de los datos de orden inductivo.

En *Las ensabanadas*, los principales núcleos narrativos que dan origen a las macrosecuencias de la novela son realizados por un actante sincrético doble, es decir, se trata siempre de una pareja. Estas acciones se introducen mediante una breve exposición de la circunstancia del personaje masculino y su encuentro con una mujer “ensabanada”. Ya que en esta novela Flora no comete adulterio pero sí lo hacen los otros personajes femeninos, podemos advertir que el título *Las ensabanadas* no refiere a la protagonista sino a las mujeres que la preceden, hecho que corrobora el carácter de “planteamiento” para esta parte del ciclo:



“Un rancho, un sobrino y un tío” es el título del primer capítulo de la novela. El sintagma coordinado es de carácter temático y alude mediante adjetivos indeterminados tanto a los sujetos que participan de la acción como al lugar en el cual se desarrolla; sin embargo, la elisión de verbos evidencia el carácter catalítico del capítulo. Como planteamiento inicial, éste carece de cardinales, si bien ofrece una serie de motivos cuya función es crear un vínculo causal entre las cualidades de Samuel Gurría y la época vivida, hecho que concuerda con una de las tesis centrales de la novela naturalista: el sujeto es el resultado de su circunstancia. Por otro lado, el componente espacial en el código “rancho” implica el ámbito campestre y determina dos motivos centrales en la obra: “tierra y familia”. En cierto sentido, esta palabra proporciona el primer indicio sobre el tema del

ciclo en el discurso, significa no sólo “granja o finca destinada a la crianza de ganado donde coexisten varias familias”, es también la comida hecha para una comunidad y designa “la junta de personas que consumen y comparten esta comida”. Así, el espacio doméstico a través de los semas “crianza” y “comunidad” asociados a la vida de Samuel Gurría sugieren el destino de su relación amorosa; de allí que ambas novelas inicien de la misma manera, con descripciones del mismo lugar:

Hacia principios de la decena 70 del pasado siglo, vivió en una pequeña población de vaga región altibaja del Estado de Jalisco, un joven como de veintisiete a veintiocho años, huérfano en temprana edad de padre y de madre, quien se decía capitán graduado entre la guerra de Reforma y la anti-imperialista. (5)

Su orfandad y la lejanía que sostiene con su tío lo coloca desde el inicio como “ser arrojado”, carente de núcleo afectivo, por lo cual es posible atribuir a dicha condición su deseo de un objeto amoroso, pues nada contento con la vida de ranchería, “su inquieta nerviosidad” lo impulsa a salir de lo cotidiano. Se infiere que, así como ocurre en los cuentos de hadas, la función búsqueda conlleva la realización social del personaje masculino, por lo que el pasaje adquiere especial fuerza simbólica, además de agregar un carácter social al eros del sujeto cuya madurez queda asociada a tres tiempos que se relacionan con una progresiva inmersión en la sociedad: época de la milicia o educación para la guerra, época del cultivo y el comercio, y descubrimiento amoroso.

Es posible afirmar que el valor semántico del apartado, y de la novela en general, es de carácter referencial, pues existe gran apego entre la disposición del discurso y la historia narrada que se manifiesta de forma lineal en tiempo presente con pocos saltos temporales. Aunado a ello, en varias ocasiones se enfatiza que el texto aborda un asunto bastante común en la época: “Como muchos otros casi militares, producto impreciso de

las agitaciones libero-conservadoras, Samuel Gurría se presentaba vestido de paisano...exento de finalidades definidas.” (5) El estado de “ordinaria realidad” afecta también a la concepción del narrador, pues al colocarse el nivel narrativo en posición ulterior con respecto al desarrollo de los acontecimientos y asumir una visión cero desde el inicio, asume la función de “reconstructor” del relato: “por los días en que comienza esta historia la graduación militar sólo existía en él como recuerdo”. (5)

Con cierta circularidad sobre el discurso, se introduce también en el capítulo al tío de Samuel, Roque Peral, quien hacia el cierre de la novela adquiere gran relevancia simbólica al ofrendar como regalo de bodas a la pareja una horca en miniatura. El narrador omnisciente nos informa que el que encomienda a su sobrino su propiedad — el rancho de Cuatlilla—, no obedece a móvil afectivo directo, sino a honrar la memoria de su difunta hermana evitando que su hijo se “lance al bandidaje con bandera de revolución”. (7)

Hacia el final del capítulo, la función partida se introduce como motivo dinámico en un diálogo que sostienen Don Roque y Samuel: éste anuncia sus intenciones de comerciar con los productos del rancho y encomendar el lugar a los criados mientras visita regiones aledañas. En principio, el hacendado opone resistencia, mas el discurso de Samuel resulta convincente al señalar “el beneficio compartido” de su acción y Don Roque termina por instarlo a dirigirse hacia los rumbos de San Pedro, en Guadalajara. Este diálogo inaugura la interacción entre los actantes y el uso del discurso indirecto libre como estrategia primordial a lo largo de la obra. En consecuencia se enfatiza el valor de la *enunciación* sobre el *enunciado*, ya no en relación con la forma del discurso, sino en lo tocante al narrador como “autor” del universo diegético, de suerte que toda vez que

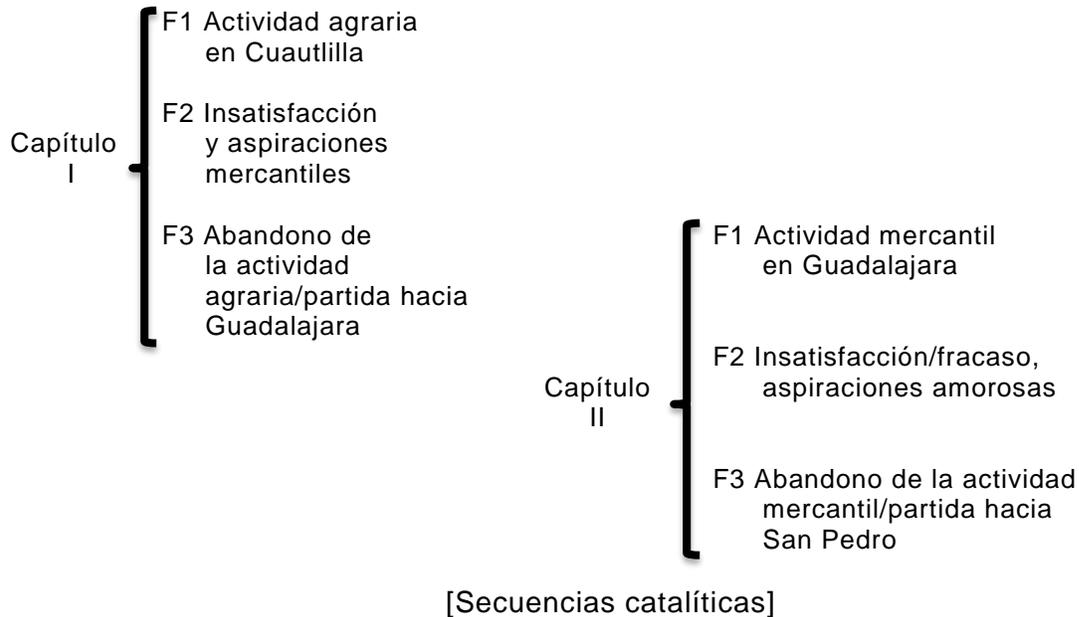
figure un diálogo en la novela, aparecerá como “palabra citada”, en ocasiones marcado con dispositivo gráfico:

Pobre acogida recibía Samuel en sus visitas a varios tenderos de barrio... “¿Mantequilla y panelas? Nos las surten muy buenas y a poco andar de las haciendas cercanas...¿Pambazo cuatliqueño? Sabroso sí, pero las indias de Tonalá y de Tateposteco fabrican uno parecido y nos lo traen fresquecito [...] ¡Chililla! – contestaba Samuel, rubicundo-. Muéstrenme semita fina, como ésta; granadas y naranjas como éstas...-lban surgiendo, exhibidas sobre el mostrador, las pruebas objetivas. (11)

El carácter metalingüístico de la novela da mayor importancia a los núcleos narrativos (se trata de dar cuenta de un comportamiento), por lo cual la descripción del espacio no contribuye a construir el efecto de realidad en la novela, debido a que sólo se hace una escueta descripción de “microespacios” cuando se asocian al carácter de los personajes; se trata de “escenarios marco” carentes de valor simbólico en la historia. En realidad, los elementos que construyen la ilusión referencial de la obra son los códigos culturales que los vinculan con la política nacional. En el segundo capítulo, “Dos excapitanes a caballo”, cuando Samuel se encuentra con Jaime Gontrán, antiguo condiscípulo y también “exmilitar de revuelta”, hay una retrospectiva de sus vidas desde su último contacto, por medio de una revisión de todos los lugares de la República mexicana visitados en su corta carrera militar, mientras se hallaban en contienda alternando bandos militares según el jefe en turno. Al finalizar el capítulo, los jóvenes acuerdan partir a San Pedro en busca de mujeres casaderas.

Luego del fracaso en la venta, código de apertura del capítulo, se advierte un paralelismo entre estos primeros capítulos, pues la secuencia trazada por los motivos de ambos implica un movimiento disfórico que contribuye a construir la personalidad de

Samuel, al mostrar la no satisfacción de la función inicial y, por ende, un carácter inestable en el sujeto:



Aquí el desarrollo de la degradación que cancela el provecho de la actividad inicial no deviene la decadencia del personaje. De modo simbólico, ello supone la transformación del sujeto al tiempo que una crítica del discurso hacia los procesos de aculturación. No es gratis la referencia a la fase “nómada” de la milicia, la presencia del pasado militar que sólo señala los oscuros fines de la guerra (al menos para quienes integran “la bola” de Mariano Azuela), previo a anunciar las actividades de cultivo (de la tierra y de la comunicación y las relaciones humanas), además de la oposición de espacios, tránsito de lo rural al ambiente ciudadano.

Después de esta etapa de formación, el capítulo tercero involucra “el enamoramiento” como núcleo narrativo central. “Dos hermanas en burro” abre con una connotación

ideológica en voz del narrador y es el primer indicio sobre la concepción de lo femenino dentro de la obra:

Momento crítico en la vida de un galán cuando se dispone a saltar hacia el mañana, abrazado a la esfinge de lo femenino. Allá por San Pedro Tlaquepaque, las esfinges casaderas andaban en carreta, tirada por bueyes. También en burro. La costumbre quería que la traslación del mujerío elegantito (por tratarse de menuda elegancia rústica) desde el pueblo al “Puente” del camino real guadalajareño, arbolado a trechos, se hiciese con lentitud, a cuesta de cuadrúpedos tardígrados. (15)

El código cultural que remite a la mitología “esfinge” señala a las mujeres como guardianas de un misterio, grave concepción sobre el género, si se considera que esto impone un distanciamiento entre la naturaleza femenina (oscura e incomprensible) y su intérprete, el hombre. Por otra parte, la descripción del desfile torna ridícula la escena que el narrador aduce a “la costumbre”, si bien el uso del término “mujerío elegantito” entraña un tono despectivo.

Si ya antes el narrador había aludido al carácter ficcional de su discurso, en este capítulo la conciencia sobre lo literario en la novela es más evidente. Luego de la presentación de Flora hay una enumeración que cumple dos funciones dispuestas en dos niveles narrativos diferentes: es *resumen*, por cuanto afecta la disposición temporal del relato ($R < H$), y es *catáfora*, pues indicia en la semántica de la narración al adelantar que el tema de la obra será la relación entre Flora y Samuel.

El segmento tiene la propiedad de ser recurso metaficcional que involucra de forma *encubierta* la presencia del lector y se dirige a él (apóstrofe) al llamar su atención sobre la construcción del relato, con lo cual evidencia la función apelativa del discurso transgrediendo las fronteras de la comunicación literaria (representa la pragmática de la obra); además, de modo *abierto o explícito* muestra el valor de los procesos constructivos (representa su función al mismo tiempo que son utilizados para narrar la historia). Para

reiterarlo, el código “pasos” remite al ámbito literario y señala la relación entre novela y comedia:

Lo primero consistió en que la pareja de capitanes a caballo, tras el recorrido de tiendas vieran pasar el tropel de damas en burro; lo segundo que Samuel cayerá en contemplación extática de la joven Flora, más destacada que en su ventana de la calle Real, lo tercero que invitara a Gontrán a seguir al escuadrón de amazonas jumentales, pezuña a pezuña. Los demás PASOS se van a ver ahora. (16)

Samuel pide a Jaime que lo empareje con Flora, pero el amigo reticente, prefiere introducirlo primero con la hermana mayor, Rufina Boves, quien ha quedado rezaga del grupo, pues el burro que monta no quiere caminar. Luego de que los jinetes deciden ayudarla, con pobres resultados, Samuel observa que las hermanas tienen poco parecido entre sí. Instigado por Jaime, se plantea descubrir la causa: “se dice por ahí que una y otra hermana son de distinto origen, aunque las dos sean hijas de doña Priscila Cantón... pero estas cosas no pueden tratarse ahora, cuando vamos tan cerca de ellas. Las dos son muy vivas; echarían de ver que les saco sus trapos al sol.” (17) La confidencia reitera el tema de la obra y funge como “primer aviso” para Samuel, quien ajeno a la opinión popular, es incapaz de discernir sobre su futuro amoroso.

En conjunto con el paratexto introductorio de la novela, se crea un efecto paródico en torno al discurso pedagógico de géneros como la novela de formación. “Novela histórica del último tercio del siglo XIX”, paratexto subsecuente a “Psicología familiar”, no sólo comporta la relación de pertenencia taxonómica (título remático) y la acotación temporal de la época representada (architextualidad). Si consideramos en conjunto la cualidad genérica y la determinación de un estatuto ajeno al orden literario (Psicología), tendremos de manera tácita un primer acercamiento al concepto “novela” en la poética de Quevedo y Zubieta.

Una lluvia intensa los sorprende y produce la desbandada del desfile de mujeres; entre gritos y risas corren por el lodazal hacia el puente más cercano para guarecerse. Lo que empezó como desfile “precortejo” concluye en una escena por demás ridícula mientras Flora y Rufina son conducidas por Samuel y Jaime a su casa en San Pedro. ¿Cuál es la función de introducir a los personajes femeninos mediante una escenificación que mueve a risa? En todo caso, la distribución de las informaciones en el código semántico del capítulo comporta una estrategia para desacralizar el acto amoroso en tanto “rito social” y producir la inversión del orden que se verá en los capítulos subsecuentes. Una forma de “risa popular” al modo bajtiniano permea la enunciación del narrador, pues la descripción de la escena lapida y reconstruye el mundo provincial al mismo tiempo. Persiste el carácter festivo y alegre del sentimiento amoroso, pues la broma no es perceptible en el universo diegético, sino que aparece en la comunicación narrativa, producto del diálogo que sostiene la voz con su narratario:

¡Qué hermosa la vio en tal momento, destacada entre niñas, jóvenes y jamonas, todas para él insignificantes! ¡Y qué pequeño se sintió ante aquella mujer, emergiendo del turbión como una diosa bañada a cántaros! Los truenos, zig zags fulminantes, propios de la región tapatía donde el pararrayos es artículo indispensable para no morir electrocutado, se reproducían alrededor implacablemente. Bajo el espanto común una voz de reflexión se escuchó:

- Estamos mal aquí, porque los árboles mayores atraen los rayos
- Moriremos como ratas empapadas, exclamó una agorera provocando estampida.

(19-20)

De acuerdo con Bajtín, esta forma de risa trastorna el poder utilizando “su función catártica y degradante”. No excluye el discurso serio, en este caso el rito amoroso provinciano; más bien lo “completa” agregando una mirada externa que elimina la visión unívoca del didactismo y el cuadro costumbrista. En el capítulo, el modo de narrar

“comentado” que integra al lector a la enunciación impide “la fijación ingenua” del encuentro entre los amantes en la ficción tradicional. (Bajtín, *La cultura popular*, 112)

Hacia el final del apartado, al concluir el relato sobre el arribo a la casona de Priscila Cantón de Boves, madre de Flora, un nuevo comentario del narrador se convierte en marca de metaficción explícita: “Allí veremos articularse entre Samuel y Flora una conexión tan tormentosa como la tarde aquella en que se inició, a lomo de caballo y a favor del agua pluvial. Conveniencias narrativas indican *despejar* una familia como incógnita algebraica.” (22)

Como guía de lectura, explica el simbolismo del código “tormenta” utilizado en el capítulo y anuncia la función metatextual de los siguientes apartados. Con esta figura “apóstrofe” se suspende la historia y el nivel narrativo gana presencia, al explicar las estrategias utilizadas en la construcción del discurso. Los capítulos cuatro y cinco constituyen un paréntesis en la historia de Flora y Samuel, pues tienen por función explicar los antecedentes familiares de la joven. Aquí se presenta una analepsis mixta, ya que con intervalos hacia el momento de la llegada a la casa después de la tormenta, se hace una retrospectiva de los amores de Priscila Cantón con el padre de Flora, Rutilo York.

El interés en trazar el árbol familiar y, sobre todo, las circunstancias por las que se produjo la descendencia obedece al eje central de la novela: indagar en el determinismo biológico de la mujer y su injerencia en los procesos sociales. Dada la búsqueda de Quevedo y Zubieta por una descripción de la historia a partir de la esfera privada, la cotidianidad y las personalidades que actuaron al margen de las versiones oficiales, los actantes femeninos devienen un factor central. Cabe señalar que dentro de la secuencia

que informa sobre “la ley de la sábana” el narrador no presenta una visión moralista de los sucesos y no desdeña o descalifica el comportamiento de los personajes femeninos. Sus descripciones crean una visión carnavalesca de la vida en comunidad, pues aquí los instintos y la imposibilidad de reprimirlos permiten el correcto funcionamiento social y mantienen un cierto equilibrio. Las ensabanadas instauran un orden alterno, el imperio de los sentidos; a sabiendas de ello, la comunidad calla y lo encuentra normal. Murmuran al respecto, mas no lo censuran.

Por otro lado, en el caso de *La ley de la sábana*, han transcurrido tres años desde su enlace y la pareja enfrenta una severa crisis económica a raíz del deterioro de su hacienda por múltiples invasiones guerrilleras provenientes de Oaxaca. Ante la escasez de alimento, la familia se ve forzada a abandonar la propiedad para dirigirse a la Ciudad de México, donde reside el pariente más cercano de Flora: Rutilio York, acaudalado militar partidario de Lerdo de Tejada. Tras llegar a la ciudad, los conflictos entre Flora y Samuel se agudizan. Poco a poco se ven inmiscuidos en la batalla de Tecuac, con lo que hay un paralelismo bélico entre el campo de batalla y el hogar. A este hilo conductor se suman núcleos narrativos donde la constante es la transgresión de las instituciones sociales mediante la sexualidad.

No obstante, este ciclo narrativo encubre la visión del cuerpo femenino como un *locus* de control y poder (Caamaño, *Maternidad, feminidad...*, 82). Un instrumento de dominio a través del cual la mujer, carente de voluntad, llevada por la biología y el medio bajo una pretendida docilidad, ejerce control sobre toda acción a nivel doméstico y público. El cuerpo se presenta como un umbral simbólico cuyo misterio somete la voluntad del otro, y como los personajes masculinos no manifiestan el deseo de conocer el cuerpo

femenino, más bien experimentan cierto repudio o temor, en especial hacia la maternidad, asumen con sumisión su papel de proveedores silentes. Algunos de los personajes utilizan esta actitud para su beneficio.

De acuerdo con Michel Foucault, el poder está inducido en el cuerpo y producido en cada interacción social; en el mundo moderno implica la relación entre “placeres, conocimiento y control en tanto estos son producidos y disciplinados”. (82) Así, en la esfera del parecer, los personajes femeninos recurren a su significación social para satisfacer un deseo inexpresable en cumplimiento de la irremisible ley a la cual están atados:

Encantada por el recuerdo, Flora se entregó al placer de celebrar la reaparición de Jaime Gontrán como su caballero sirviente, tan dispuesto a acompañarla en la excursión al campo de la lucha como a no dejar la portezuela cuando cabalgaba a su lado en la ruta de Ocotlán [...] A la coqueta Flora, gozosa de ensabanarse inocentemente por varios lados, le profesaría firme adhesión [...]

–¡Cómo, Flora, usted hasta aquí! –exclamó don Ignacio al verla llegar. Mal cuadraba con la realidad el que la bella romanesca invocase motivos de acercamiento a su marido. De hecho, Samuel Gurría se hallaba poco a poco inmiscuido en la revolución. Pero la diplomacia natural del sexo le hizo simular que lo buscaba.

–No ha venido Samuel de nuestro lado, expuso el jefe; y no prestándose la situación a fijar mientes en cosas de mujer, tuvo que hacerla a un lado por atender a urgencias del mando. De ello se aprovechó Flora para satisfacer su verdadero deseo de juntarse con Rutilio York.

En cuanto a la acción, esta parte del ciclo comprende XXII capítulos organizados de forma episódica con núcleos fácilmente delimitables en la línea argumental, es decir, detallan una función completa. No obstante, no puede considerarse una estricta correspondencia entre secuencia y sección capitular, al menos no respecto a la historia central, pues en muchas ocasiones un capítulo da seguimiento a una catálisis que sirve como enlace entre dos cardinales. Ejemplo de ello es el apartado dos, con la rúbrica: “El

hogar se mueve a México sobre las huellas del tío Rutilio”. En apariencia, tiene como núcleo la migración de la pareja, pero se destina casi en su totalidad a comentar las características del transporte y la estupefacción con la que Juanita, hija de Flora y Samuel, descubre los lugares transitados.

Por otro lado, el relato ofrece una historia en forma lineal con pocas alteraciones temporales que, concretamente, puede segmentarse en tres grandes bloques paralelos a la contienda misma: *invasión-migración*, *establecimiento-migración* y *migración-restablecimiento*. Los núcleos narrativos en los cuales se distribuye la historia primaria, la que corresponde a la pareja Boves-Gurría, son los siguientes:

1. Viaje a la Ciudad de México
2. Llegada a la casa de Corpus Christi
3. Accidente de Flora de compras por la ciudad
4. Recomendaciones del médico Penequez que concluye con la asignación de habitaciones separadas
5. Presente de Rutilio York
6. Llegada del sacerdote Miguel Riechi a la casa de Corpus Christi
7. Encuentro con Laura Mantecón
8. Salida a Apizaco
9. Primer encuentro con Rutilio York
10. Acuerdos entre Flora Boves y Laura Mantecón respecto a la victoria de Porfirio Díaz
11. Batalla de Tecoaac
12. Impedimento de Flora a que Rutilio York asista al campo de batalla
13. Reclamo de Samuel sobre sus derechos maritales
14. Planeación, por parte de las mujeres Boves, del engaño a Samuel y concertación de la cita entre Rutilio y Flora
15. Relaciones sexuales entre Rutilio York y Flora

16. Concepción del niño llamado Tecocac
17. Descubrimiento de la paternidad del niño
18. Suicidio de Samuel Gurría

Aparecen tres narraciones insertas en el hilo argumental principal, relatos autónomos sin relación directa con la historia de Samuel y Flora considerados en el discurso como “interludios históricos”, específicamente lo relativo a Lerdo de Tejada en los capítulos XV y XIX, y el “diálogo de dos poetas militares” en medio de la contienda de Tecocac. El narrador teje estas secciones a modo de cambio de “escena”, reiterando una serie de explicaciones que dirige como “apartes” a su lector mediante los que proporciona una guía de lectura de la novela y hace referencia a otros trabajos del autor, hecho que subraya la condición de objeto ficcional del texto:

Sacando por el hilo el ovillo, deberá conjeturar el curioso lector que "el chaparro" era Samuel Gurría. Su "alto" compañero no podía menos de ser aquel Jaime Gontrán de LAS ENSABANADAS. Recién venido de Jalisco a tomar alguna parte en la lucha, por puro espíritu." (*La ley...*, 55)

La guerra misma es escenario ordinario que se trivializa en las charlas de sobremesa en *Las ensabanadas*, mientras que en la segunda parte adquiere valor por su influencia en los comportamientos de la familia inmersa en el campo de batalla. La propuesta de Quevedo y Zubieta parece hacer eco de *La novela experimental*, de Zola, pues se entiende que el escritor es el analista del hombre y la novela, el instrumento para el examen de la *quaestio facti*. Se reemplaza la palabra “médico”, o psicólogo, por “novelista” para poner en relieve el rigor científico con que la literatura se aproxima a la naturaleza humana:

Hacemos, en cierto modo, psicología científica para completar la fisiología científica y no tenemos, para acabar la evolución, sino que llevar a nuestros estudios sobre la naturaleza y el hombre el instrumento decisivo del método experimental. En una

palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como operan el químico y el físico sobre la materia inorgánica, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. Es la investigación científica, es el razonamiento experimental que combate una a una todas las hipótesis de los idealistas y que reemplaza las novelas de pura imaginación por las novelas de observación y experimentación. (Zola, *El naturalismo*, 40-42)

De este manera, la obra de arte semeja un laboratorio para analizar la naturaleza de comportamientos repetitivos en circunstancias diversas, sin que ello socave su composición formal. Las novelas que integran el ciclo parten de una hipótesis comprobada de antemano, justificada por el desarrollo de las acciones concebidas como estructuras “interpretativas”, producto de una visión determinista de la realidad. Si bien persiste el interés por describir el entorno social de manera objetiva, la novela no elude su ser fictivo: es dimensión plasmada por los ojos del “psicoanalista”, cuya subjetividad interviene en la concatenación de los sucesos del mundo narrado para sustentar su razonamiento, pero también para efectos del orden poético.

Al respecto, Zola apunta que la labor del novelista se desdobra: es en parte *científico*, cuando proporciona los hechos tal cual los ha observado, “establece terreno sólido sobre el cual van a caminar los personajes y a desarrollarse los fenómenos”; y es *experimentador*, pues “hace moverse a los personajes en una historia particular, para demostrar que la sucesión de los hechos allí será tal como lo exija el determinismo de los fenómenos estudiados” (varía la trama para que aparezcan las circunstancias útiles para demostrar un punto).

Así, el narrador entendido en su dimensión científica es un guía que determina la aprehensión correcta del fenómeno analizado (la ley de la sábana), a través de referencias útiles para decodificar el sentido general de la novela; pero, en su dimensión estética, introduce comentarios sobre el léxico que caracteriza a ciertos personajes,

alude a otros libros del mismo autor y suspende la narración para dirigirse a los lectores de forma directa, lo que hace de la novela su propio metatexto.

Un poco antes sugeríamos que la novela muestra un orden alterno a través del cual se rigen los personajes femeninos. Dicho orden se funda sobre su estatuto marginal para revertir o “redireccionar” los roles de género. Ello se hace más evidente cuando el autor representa a figuras históricas que participaron en los movimientos sociales de finales del siglo XIX: Ignacia Riechi y Laura Mantecón.

En el capítulo V de *Las ensabadas*, cuando Guillermo York visita a Priscilia después de una larga ausencia y, ante los reproches de su amada, York explica que se vio detenido por “arreglar sus cobros a comerciantes cercenados por el desmoche intestino” (la guerra) y por esperar “la llegada de su hermano, Rutilio York [...] destacado con una fuerza liberal [para] combatir contra la reacción conservadora en el interior, especialmente en Jalisco” (33). Guillermo llama a su hermano desde Colima y le ofrece una recomendación para ser incorporado a las huestes del general Arteaga. Rutilio contesta entusiasmado, pero pide más tiempo a fin de unirse al general “enrolado” y no en “calidad de bandido”. En ese marco ingresa el narrador la descripción de Ignacia Riechi.

Apenas acababa Rutilio de despachar en Guadalajara esta manifestación a su hermano cuando llegó a influenciarle un personaje extraño. Era un militar lampiño, cuadrilón, abultado el pecho, blusa roja, pistola al cinto y sombrero ancho, tendido, con listón del mismo color en que se leía: “Libertad o Muerte”... Se acercó a Rutilio y a otros oficialitos, les habló de que “el árbol de la Libertad necesitaba regarse con sangre mexicana.” Continuó: “Mucha se ha derramado ya. Llega el momento de economizarla. Vosotros, jóvenes militares, estais destinados a guardar el Arca Santa. Llevadla en peregrinación al Sur, recojeos al pie del volcán que con sus llamaradas iluminará vuestros pasos por la sierra colimense y de allí volveréis más fuertes sobre las huestes hoy orgullosas de Miramón, Robles Pezuela y Casanova, como Pelayo sobre los fanáticos islamitas... ¡A mi tierra suriana, qué caray!”

– ¿Quién es este tipo tan rato? preguntó Rutilio a un camarada.

– No es tipo sino “*tipa*”...¿No ves cómo le tiemblan los senos en la blusa?... ¡Doña Ignacia Riechi!
En breve se sintieron envueltos, arrastrados al Sur por la hembra predicadora...
(33-34)

La participación de Ignacia Riechi ha sido documentada en la época de la Intervención Francesa en Michoacán, “también conocida con el apodo La Barragana [probablemente adoptado de otra mujer militar que participó como insurgente durante la Independencia] dado su valor y arrojo contra el enemigo” (Guzmán Pérez, “Mujeres de amor y de guerra...”, 54) Según Eduardo Ruiz en *Historia de la guerra de intervención en Michoacán*, Doña Ignacia era de origen jalisciense y militó en el Ejército de Oriente, al mando del general Zaragoza, participó en el sitio de Puebla con González Ortega y tras la batalla regresó a Jalisco. “Cuando el general Arteaga desconoció a Uraga, aquella mujer patriota le sirvió de emisario, con talento y eficacia, para poner de acuerdo a los jefes del Ejército” (278) En este punto es donde encuentra a los personajes de la novela de Quevedo y Zubieta.

Al vestirse de hombre “se asimila una especie de apropiación de un poder del que pocas veces se ha podido beneficiar la mujer: el poder que otorga el falo” y su asociación a la fuerza física e intelectual, por contraste con la debilidad y el sentimentalismo. (Gutiérrez, “Travestismos femeninos...”, 2) La posición ocupada en la distribución dicotómica del mundo se invierte y, con ello, la serie de sujeciones paternalistas impuestas a las mujeres para restringir su posibilidad de acción personal y social, desde la económica hasta la psicológica.

Destaca de su caracterización en la novela de Quevedo y Zubieta pues, además de su atavío masculinizado, manipula a los soldados mediante un discurso metafórico e

hiperbólico que deifica la libertad para justificar el sacrificio de la vida en guerra y, convenientemente, la da por sentada como valor máximo hacia el cual debe aspirarse. Esto funciona como un trastorno de los identificadores de género que desestabiliza las convenciones del poder: cuando se la ve como un hombre, parece portar rasgos de debilidad, por ejemplo, su ser lampiño o su cuerpo desfigurado; sin embargo, cuando se revela que es una “tipa”, el desconcierto es tal que no existe espacio para réplica.

Llama la atención la estructura que se construye para que el personaje aparezca, pues la escena se sitúa en una digresión temporal, fuera de la acción central (el regreso de Guillermo York a Prisilia), sino como mero antecedente del reencuentro entre los hermanos. De alguna manera, ello comporta una extensión de la perspectiva masculina de la historia, pues el papel de la mujer, por relevante que resulte para explicar un movimiento bélico, es relegado a un paréntesis en el relato. En conjunto, estos elementos conforman una estrategia irónica que evidencia una contradicción interna: si estructuralmente se refuerza la marginalización de la mujer militar; de manera semántica, el narrador juzga inferiores a los soldados que han sido manipulados por ella al llamarlos “oficialitos”, aunque la burla se hace desde una perspectiva masculina, el reconocimiento de la subversión del poder es auténtico.

Finalmente, la decisión de Riechi se ejecuta y los oficiales se marchan hacia Colima, ello propicia el encuentro de Guillermo con Rutilio y su consecuente promoción militar, pero se hace un último énfasis en la reacción del hombre frente a la mujer comandante: “Nos echan para acá, del corazón de Jalisco, los reveses de la campaña y una vieja. – ¿Una vieja? –Sí, doña Ignacia Riechi.” (35) Ruiz habla de los roces de la alferez con la tropa y con ello justifica su suicidio:

De alta estatura, de robustas formas, de aspecto varonil y vestida de hombre con una blusa ancha que le bajaba hasta las rodillas, era preciso fijarse mucho en sus facciones para comprender que pertenecía al sexo débil. Se llamaba Ignacia Riechy, era conocida por “La Barragana”, y se referían de ella rasgos de valor, á veces contados con cierta ironía; por ejemplo, se decía que durante un hecho de armas, pasado en Jalisco, la caballería en que la Riechy figuraba como alférez, huyó cobardemente. Nuestra amazona trataba de contener á los fugitivos y al fin lo consiguió mediante este apóstrofe:

-Media vuelta!... ¿Qué no somos hombres?

Desde la batalla de Jiquilpan andaba aquella mujer triste y descorazonada; le parecía que la causa nacional estaba perdida y experimentaba además los síntomas de la nostalgia. Entusiasta é impresionable, admiraba proezas de Nicolás Romero, á quien apenas tuvo tiempo de conocer, pero el bastante para llenarla de admiración. Se hizo después de un carácter hurano é irascible y no soportaba, como en otro tiempo, las bromas que le dirigían los oficiales.

Durante la comida á que me he referido, los comensales estuvieron pesados en sus chistes contra su persona, principalmente el coronel José Gómez Humaran, que la trató con bastante crueldad y de quien se sintió más, por ser Humaran el comandante del cuerpo en que aquella servía, su paisano, su antiguo amigo y correligionario.

Concluído el banquete, la Riechy se dirigió á su alojamiento, entró á su cuarto, allí escribió tres cartas, una para Romero, otra para Ruiz Suavia y la tercera para la Sra. Felipa Rojas de Guadalajara. Escribió también un papel con apuntes de pequeñas cantidades que debía, suplicando al habilitado del Cuerpo á que ella pertenecía que, á cuenta de sus alcances, las pagara á sus acreedores. Después se sentó en la orilla de la cama, ató con una punta de su pañuelo el llamador de un mosquete y con el extremo opuesto su pie derecho, y colocando el arma en dirección al corazón, tiró fuertemente del pañuelo, se disparó el arma y la Riechy cayó bañada en su propia sangre (279).

Atendamos brevemente al caso de Laura Mantecón en *La Ley de la sábana*. La primera vez que se la menciona es en una conversación entre Miguel Riechi, sobrino de Ignacia, y Samuel. En ella, Miguel intenta convencer a su amigo de que, si se propone luchar en la guerra, lo más conveniente es hacerlo por el bando que ganará. Al contemplar unirse a la “porfiriada” en lugar de al movimiento lerdistas, Miguel le cuenta que tienen la posibilidad de enrolarse gracias a unos “agentes secretos” que laboran por Tuxtepec:

Uno de los principales agentes no es hombre, sino mujer... que vale por muchos hombres, dice Riechi.

- ¿Quién? –pregunta el otro
- Doña Laura Mantecón.

Despejemos la incógnita de esta señora. (50)

El capítulo que viene a continuación es una reseña sobre Laura Mantecón, a quien la voz de la enunciación considera “la doña Josefa Ortiz del porfirismo” (51) por haber influido de manera notable en su primer esposo, el anterior presidente. En la narración, es el miedo al cuerpo y la maternidad la estrategia utilizada por Mantecón para hacerse de ventaja, pues al esconder “los materiales de guerra” entre las herramientas de asistencia al parto, los soldados no se atreven a realizar ninguna inspección:

Entre México, Puebla y Oaxaca se movía doña Laura sosteniendo la conspiración, excitando a los elementos vacilantes. Decíase partera, y al amparo de título colorado, visitaba la Ciudadela, en auxilio de supuestas hembras grávidas, allí albergadas. Introducía una bolsa llena de trapos con pretensiones a útiles de oficio, y la sacaba provista del parque fabricado allí mismo y ofrecido por agentes internos, en inteligencia con el porfirismo, a cuyas filas iban a dar los materiales de guerra. Ella misma se encargaba de llevarlos. (51-52)

La voz autoral reconoce en Laura Mantecón un sujeto marginal víctima de la política mexicana. Desde una perspectiva masculina, destaca su inteligencia lo que no es una inclusión de lo femenino en los ámbitos del hombre, sino una masculinización de la mujer para ingresarla en los cánones del género dominante: “Doña Laura Mantecón se ve rechazada del seno del Poder militar que ella ha contribuído a erigir. Suerte común en México de los constructores de un tablado político. Suben a él personajes extraños a la erección; no pocos fundadores se quedán en el fondo cantado SIC VOS NON VOBIS. . .” (159)

Para concluir este comentario analítico, reiteramos que el código científico-argumentativo contenido en la primera lexía se confirma después con las múltiples intervenciones valorativas del narrador, cuyo “tono” semejante a la pericia del analista que atiende a la explicación fenoménica, está enfatizado por el paratexto descriptivo:

“Psicología familiar”. Si bien ello actúa como una guía de lectura, pues parece afirmar que el texto es estudio de los rasgos caracterológicos de las familias mexicanas de la época en cuestión, donde los personajes son un muestrario de la población, también sintetiza la concepción del autor respecto al valor de la literatura.

La perspectiva psicológica ampara la rúbrica como una “hermenéutica del acto” por lo cual, el ejercicio del creador literario consistiría en ficcionalizar dinámicas socioculturales mediante la descripción de casos específicos, con el deseo de ejemplificarlas e interpretar sus variantes. (ver Ricoeur, *Hermenéutica y acción*) Se reconstruyen escenas de la vida cotidiana con sujetos comunes cuyo perfil, en ocasiones, parece incompleto o superficial, pues su delimitación tiene por objeto conocer los procesos que forman al hombre y entender cómo aparecen ciertos rasgos en la personalidad, ya sea en individuos, familias o la sociedad entera.

De tal modo, el comportamiento observado es útil por cuanto ofrece al estudio de las causas que lo propician. En otras palabras, ésta es una visión de la novela como laboratorio, el campo donde representa casi a modo de prueba y error el comportamiento de un mismo arquetipo diseminado en varios personajes. De acuerdo con Zola, lo que determina este tipo de literatura es:

...poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos lo explicará la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales, después de mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha producido, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua. Así pues, nos apoyamos en la fisiología, tomamos al hombre aislado de las manos del fisiólogo para continuar la solución del problema y resolver científicamente la cuestión de saber cómo se comportan los hombres desde que viven en sociedad. (38)

Es menester explicar que no es del todo posible identificar esto en la obra de Quevedo y Zubieta, en gran medida por el tratamiento irónico de su discurso, ya que obnubila el carácter aséptico de la narración naturalista. La obra se cubre de ambigüedad semántica, al ser formulada de manera pardaña la isotopía temática del adulterio y la isotopía figurativa del sistema literario, por lo cual persiste en el texto un comportamiento *alotópico*, es decir, ostenta una doble dimensión semántica: funge como comunicación de resultados (es un compendio de argumentos ilustrativos que el psicólogo ensaya para ilustrar principios y procesos que explican el comportamiento social) y manifiesta un alto grado de autoconciencia ficcional.

Conclusión

Para concluir, sólo resta agregar que este trabajo pertenece a una investigación mayor que surgió del interés por reconstruir una historia de la crítica literaria en México mediante el rescate de escritores que, además de cultivar la creación literaria, poseen reflexiones *prototeóricas* sobre el ser y la función de lo literario. Por tanto, al plantear este esbozo acerca de Salvador Quevedo y Zubieta hemos pretendido dar un paso más en dicha empresa.

Es menester aclarar que, de forma deliberada, hemos utilizado el concepto de “metaficción historiográfica” con cierta libertad interpretativa, pues, a sabiendas de que es un término acuñado para la descripción de obras de un periodo específico más allá de la época de nuestro autor, su uso en esta tesis admite una doble justificación: en primera instancia, la maleabilidad de un término procede de los principios generales que ampara y su pervivencia depende de su grado de abstracción al ser aplicable a otros casos y no sólo al corpus que le dio origen; asimismo, importa su facultad para entrar en relación con otras categorías (pensemos en las funciones propuestas por Vladimir Propp). Por otro lado, si el anacronismo es posible, también se debe a que Salvador Quevedo y Zubieta, al igual que muchos otros escritores en la historia de la literatura, muestra cómo la proliferación de una estrategia discursiva o un tema, en un momento dado, no es un brote espontáneo y no es caso aislado; sabemos que la evolución literaria (Tinianov) es producto del carácter transtextual de la literatura, en otras palabras, procede de la relación, ya sea por contraste o actualización, que la obra establece con el canon literario (convenciones, modelos, etc.).

Esto mismo puede aplicarse al tratamiento de un tema en un corpus de obras pertenecientes a un solo autor, como hemos visto en los escritos trabajados. Pensemos en el motivo de la *flânerie* y sus modulaciones en las distintas etapas de la producción del jalisciense, desde sus primeros ensayos cuando reflexiona sobre las prácticas urbanas, pasando por su acepción tradicional en *Cecilia* y *La estudiante*, hasta el planteamiento de las novelas de madurez donde el *flâneur* aparece bajo un matiz paródico.

De tal suerte, la metaficción historiográfica es replanteamiento de la novela histórica tradicional, cuya función era mostrar las versiones de un discurso oficial para su divulgación o bien dar voz a los caudillos precursores del cambio social, en tanto la narrativización moderna (o posmoderna) de la historia, cuestiona el papel de la conciencia sobre los sucesos históricos y su estatuto de verdad. En este ámbito, la ironía y la parodia se establecen como estrategias dominantes que ponen en crisis a los discursos, pues dan cuenta de las contradicciones inherentes a toda ideología.

Retomando la perspectiva de Jesús Camarero, la función humanística inseparable de las producciones metaficcionales supone que la crisis en la construcción de un género es también un llamado a su reestructuración. De tal modo, es posible decir que la obra de Quevedo y Zubieta manifiesta la transición de la novela histórica del siglo XIX hacia la metaficción historiográfica de mediados del XX. Pues al tiempo que prolonga algunos rasgos de las estéticas realistas, las estrategias autorreflexivas de sus novelas inician su replanteamiento.

Registro de fuentes

- ALACID GARCÍA, JESÚS, *La narrativa de Agustín Gómez-Arcos*, Almería: Universidad de Almería, 2016.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS, "Estructura de sentido, representación textual semántico-intencional y tópico textual", *Anales de la Universidad de Murcia*, 43, 1984-1985, 265-284.
- ALLEGRA, GIOVANNI, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- ÁLVARO ESTRAMIANA, JOSÉ LUIS (ED.), *Fundamentos sociales del comportamiento humano*, Barcelona: Editorial UOC, 2003.
- APA, *Diccionario conciso de Psicología*. México: Manual Moderno, 2009.
- ARIAS GONZÁLEZ, LUIS, "Salvador Quevedo y Zubieta. La vida de un emigrado", *El fulgor y la flama. Estudios sobre escritores de Jalisco*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2016.
- ARISTÓTELES, HORACIO, *Artes poéticas*, Madrid: Visor, 2003.
- , *Retórica*, México: UNAM, 2002.
- AZUELA, MARIANO, *Los de abajo*, ed. crítica coordinada por Jorge Ruffinelli, Madrid: CSIC, 1988.
- BAJTIN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1998.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires: Alianza, 1987.
- BARTHES, ROLAND, *Essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- , *S/Z*, México: Siglo XXI, 1980.
- , *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1993.
- , *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1994.
- BATALLA, MARTÍN y BRUNSTEIN, JUDITH, *La escritura incesante. Historia, ciencia, literatura: el caso ejemplar de Galileo*, Buenos Aires: Biblos, 2003.
- BEUCHOT, MAURICIO, "La filosofía en México en el siglo XIX", *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, México: UNAM, 2008, 181-189.
- , *El ser y la poesía, El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México: Universidad Iberoamericana, 2003.
- BLANCO ABARCA, AMALIO, "Paternidades y filiaciones en la psicología social", *Psicothema*, 5, 1993, 13-29.
- BOLAÑOS MARTÍNEZ, RAÚL, *Historia patria*, México: Ediciones Pedagógicas S.A. de C.V., 1994.
- BOURDIEU, PIERRE, "Campo intelectual y proyecto creador", *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1971, 135-182.
- , "Pero, ¿quién creó a los creadores?", *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo, 2003, 205-219.
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Ediciones Universitarias de Buenos Aires, 2007.

- BUTLER, JUDITH, "Problemas de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico", *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México: UNAM, 2000.
- CAAMAÑO MORÚA, CARMEN Y CONSTANZA RANGEL, ANA, *Maternidad, Feminidad y Muerte. La mirada de los otros frente a la mujer acusada de infanticidio*, San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica,
- CAMARERO, JESÚS, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos, 2004.
- CARBALLIDO, EMILIO, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Universidad de Guadalajara, 1991.
- CARBALLO, EMMANUEL, "La revolución y la novela de la revolución", *Revista de la Universidad de México*, 75, 2010, 20-29.
- , *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, México: UNAM, 1988.
- CASTRO LEE, CECILIA, *En torno a la violencia en Colombia*, Cali: Universidad del Valle, 2005.
- CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS, *Antología. Poesía moderna y contemporánea en lengua española*, México: UNAM, 1971
- COCKROFT, JAMES D., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, México: Siglo XXI, 2005.
- COMPAGNON, ANTOINE, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- CUVARDIC GARCÍA, DORDE, *El flâneur en las prácticas culturales*, Saint-Denis, Editions Publibook Université, 2012.
- DARÍO, RUBÉN, *Los raros*, Barcelona: Maucci, 1905.
- DARWIN, CHARLES, *El origen del hombre*, Valencia: F. Sempere y Ca. Editores, 2009.
- DAUSTER, FRANK N., *Historia del teatro hispanoamericano*, México: Ediciones Andrea, 1973.
- DE CERTEAU, MICHEL, "Andar en la ciudad", *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 7, 2008, 1-17.
- , *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- DE ITA, FERNANDO, "Un rostro para el teatro mexicano", *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Madrid: FCE, 1991, 11-77.
- DE LA FUENTE VÁZQUEZ, MARÍA, *Poder y feminismo*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, impreso.
- DE LOS ÁNGELES CALERO FERNÁNDEZ, MARÍA, "El mundo de la prostitución en el refranero español", *Paremia*, 2, 1993, 245-256.
- DE MARÍA Y CAMPOS, ARMANDO, *Teatro de género dramático de la Revolución Mexicana*, México: INEHRM, 1956.
- DEL RÍO REYES, MARCELA, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México: FCE, 1997.
- DÍAZ DE LEÓN, F. y WHITE, SANTIAGO (EDS.), *El renacimiento: periódico literario, Volumen2*, México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869.
- DÍAZ Y DE OVANDO, CLEMENTINA, *La Escuela Nacional Preparatoria Los Afanes Y Los Días 1867-1910*, UNAM, 2006.

- , *Un enigma de los cerros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, UNAM, 1994.
- DICKENS, CHARLES, *Historia de dos ciudades*, México: Porrúa, 1995.
- DUMAS, CLAUDE, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912*, Volumen 1, México: UNAM, 1986.
- DURKHEIM, EMILE, *Las reglas del método sociológico*, México: FCE, 2001.
- FERRERAS, JACQUELINE, "El Cid caballero cortesano (la actualización de una figura)", *Estudios Románicos*, 13-14, 2001-02, 87-98.
- FOUCAULT, MICHELLE, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Dits et Écrits*, Paris: Gallimard, 1994.
- FUENTES, CARLOS, "La Ilíada descalza", liminar a Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. crítica coordinada por Jorge Ruffinelli, Madrid: CSIC, 1988.
- GARCÍA ALBADIZ, KARINA, "Rol del intelectual en la modernidad y en la posmodernidad: desde Simón Rodríguez a Ángel Rama", *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig*, Buenos Aires: Colihue, 2009, 97-102.
- GARCIADIEGO, JAVIER, *Textos de la Revolución Mexicana*, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2010.
- GENETTE, GERARD, *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001.
- GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J. (COORD.), *Anthropos. Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*, 208, 2006.
- GIL LACRUZ, MARTA, *Psicología Social: Un compromiso aplicado a la salud*, Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza, 2007.
- GRAUMANN, CARL, "Introducción a una historia de la psicología social", Morales Domínguez (coord.), *Introducción a la psicología social: una perspectiva europea*. Barcelona: Ariel, 1992.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras IX. Periodismo y literatura: artículos y ensayos (1877-1894)*, México: UNAM, 2002.
- , *Marfil, seda y oro: una antología general*. México: FCE, 2014.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL, "Travestismos femeninos: escritura y mujer frente al poder patriarcal", *Actas XVI Congreso AIH*. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_341.pdf [consultado el 5 de septiembre de 2015]
- GUZMÁN MUÑOZ, MARÍA DEL SOCORRO, "La Alianza Literaria. Una revista tapatía del siglo XIX", *Sincronía*, No. 30, primavera 2004. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/primavera04.htm> [consultada en septiembre de 2013]
- GUZMÁN PÉREZ, MOISÉS, "Mujeres de amor y de guerra: roles femeninos en la Independencia de México", *Mujeres insurgentes*, México: Siglo XXI, 2010.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, AZUCENA, "Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato", *Literatura Mexicana*, Vol. 25, No. 1, 2014, 25-55.
- HUTCHEON, LINDA, "Historiographic metafiction: Parody and the Intertextuality of History", *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, 3-32.

- , *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- IBÁÑEZ GRACIA, TOMÁS (COORD.) *Introducción a la psicología social*, Barcelona: UOC, 2000.
- JAGGAR, ALISON M. y ROTHENBERG, PAULA S., *Feminist frameworks: alternative theoretical accounts of relations between women and men*, New York: McGraw-Hill, 1983.
- KRAUZE, ENRIQUE, *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)* (19ª ed.), México: Tusquets, 2001.
- KUNDERA, MILAN, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristes trópicos*, Barcelona: Paidós, 2006.
- LIE, RICO, "Comprender la hibridación: hacia un estudio de los espacios de comunicación intercultural", *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88, 2009, 43-52.
- LÓPEZ ALZATE, YASMÍN, *La instancia metaficcional y la subjetividad en Pastoral Americana de Philipp Roth, Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 17:3, 2012, 273-284.
- LÓPEZ MANZANEDO, FAUSTINO MANUEL, *La imaginación en la crítica del fin de siglo: (aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- LÓPEZ TORRES, ALEXANDRA, "La biografía «Histórica» de Carleton Beals a través de sus lectores", *TZINTZUN, Revista de Estudios Históricos*, 40, 2004, 107-134.
- LOTMAN, IURI M., *La semiófera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid: Cátedra, 1996.
- LUKÁCS, GEORGE, *La novela histórica*, México: Era, 1966.
- MACIEL, DAVID R., "Cultura, ideología y política en México, 1867-1876", *Relaciones Estudios de historia y Sociedad*, vol. 19, 1984, 95-121.
- MARCUSE, HERBERT y NEWMAN, FRANZ, "Una historia de la doctrina del cambio social", *Guerra, tecnología y fascismo. Textos inéditos*. Medellín: Universidad de Antioquía, 2001.
- MARGULIS, MARIO, "La ciudad y sus signos", *Estudios Sociológicos*, 20:3, 2002, 515-536.
- MARTÍN ALEGRE, SARA, *La literatura*, Barcelona: UOC, 2009.
- MARTÍNEZ ANDRADE, MARINA, *De orden suprema: la literatura de viajes de Guillermo Prieto*, Tesis UAM-Iztapalapa, 2006.
- MARTÍNEZ MARTÍN, "Una visión tragicómica de la Revolución: 'En tierra de sangre y broma' de Salvador Quevedo y Zubieta", Antonio Lorente Medina y Javier de Navascués y Martín (coords.), *Narrativa de la revolución mexicana: realidad histórica y ficción*, Madrid: Verbum, 2011.
- MONSIVÁIS, CARLOS, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 1981, 1377-1428.
- MUKAROVSKY, JAN, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- MUÑOZ, RAFAEL F., *Se llevaron el cañón para Bachimba*, Madrid: Espasa Calpe, 1941.
- MYERS, DAVID, *Psicología social*, México: McGraw-Hill, 2003.

- NAVALLES GÓMEZ, JAHIR, "Andanzas de la psicología social en México: historia, orígenes, recuerdos", *Polis*, vol. 6, no. 1, 2010, 43-69.
- NAVARRO SALAZAR, MA. TERESA, *Novela histórica europea*, Madrid: UNED, 2012.
- OLEA FRANCO, RAFAEL, "La novela de la Revolución Mexicana", *Nueva revista de Filología Hispánica*, 60:2, 2012, 479-514.
- PALOU, PEDRO ÁNGEL, *Lectura sociocrítica de la poesía de los Contemporáneos*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997.
- , "Tolstoi y la historia", *Revista de la Universidad de México*, No. 77, 2010, 79-80.
- PATIÑO GUTIÉRREZ, CARLOS, "Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho", *Tejuelo*, núm. 18., 2013, 76-100.
- PÉREZ MARTÍNEZ, HERÓN, *Refranero Mexicano*, México: FCE, 2004.
- PIQUERAS, BELÉN, "An Interview with William Gass", San Luis (MO), USA, 1995. [Entrevista sin publicarse citada en Piqueras, B., "Formalismo y metaficción", *Odisea: Revista de estudios ingleses*, 10, 2009, 155-165.
- PORTAL, MARÍA, "Una «desconocida» novela mexicana de la Revolución y un prólogo mexicanista de Castelar", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9:10, Univ. Complutense, 1981, 201-211.
- POZUELO YVANCOS, "Canon e historiografía literaria", *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI, 2006, 17-28.
- , "Parodiar rev(b)elar", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parodiar-revbelar-0/html/> [consultada en septiembre de 2015].
- PULGARÍN, AMALIA, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica*, Caracas: Fundamentos, 1995.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, SALVADOR (ED.), *Revue Exotique*, 1, 2 y 3, 1887.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, SALVADOR, *L'étudiante, notes d'un carabin*, Paris: C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1888.
- , *Récits mexicains; suivi de Dialogues parisiens*, Paris: Nouvelle Librairie Parisienne, 1888.
- , *El caudillo*, México: C. Bouret, 1909.
- , *Huerta*, México: Andrés Botas, 1916.
- , *Narraciones mexicanas*, prólogo de Pedro Ángel Palou, Guadalajara: Campo Raso, 2002.
- , *Porfirio Díaz: ensayo de Psicología Histórica*, México: C. Bouret, 1906.
- , *Las ensabanadas*, México: Ediciones Botas, 1934.
- , *La ley de la sábana*, México: Ediciones Botas, 1935.
- , *Recuerdos de un emigrado*, París: Bouret, 1888.
- , *En tierra de sangre y broma*, México: G. Sisniega y Hn., Editores, 1921.
- , *La camada*, México: Librería de Ch. Bouret, 1912.
- , *México marimacho; novela histórica revolucionaria*, México: Botas, 1933.
- RAMÍREZ HUELVAS, CARLOS ALBERTO, *La patria imaginada de la lengua española: la fundación del México literario en el Madrid finisecular*, Memoria para optar por el grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2012, impreso.

- REAL LEDEZMA, JUAN, *Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara, Tomos del I al V*. Guadalajara: UDG, 2017.
- REED TORRES, LUIS Y RUIZ CASTAÑEDA, MARÍA DEL CARMEN. *El periodismo en México: 500 años de historia*. México: Edamex, 1995.
- REYES, ALFONSO, *El sendero entre la vida y la ficción*, Madrid: Instituto Cervantes, 2007.
- , *El deslinde: prologómenos a la teoría literaria*, México: FCE, 1944.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*, México: Siglo XXI, 2006.
- , *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- RODRÍGUEZ MONROY, AMALIA, *El saber del traductor*, Barcelona: Montesinos, 1999.
- RODRÍGUEZ PRECIADO, SALVADOR IVÁN, "Salvador Quevedo y Zubieta y la primera Psicología Social en México (1906-1935): ¿Rigor científico vs. licencia poética?" *Athenea digital*, 3, 2003, 1-16.
- , *Raíces y tradiciones de la psicología social en México. Un estudio historiográfico*, Guadalajara: ITESO, 2014.
- ROVIRA GASPAR, MA. DEL CARMEN, *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México, siglo XIX y principios del XX*, México: UNAM, 1997.
- RUIZ-ALFARO, SOFÍA, "A Threat to the Nation: *México Marimacho* and Female Masculinities in Postrevolutionary Mexico", *Hispanic Review*, Vol. 81, No. 1, Winter 2013, 41-62.
- SALVADOR JOFRE, Álvaro y MORALES ORTÍZ, Gracia, "Estudio introductorio", Rubén Darío, *Los raros y Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: UNED, 2017.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER, "Memoria y literatura: escribir desde el exilio", *Lectura y signo: revista de literatura*, No. 3, 1, 2008, 437-453.
- SCHMIDT-WELLE, FRIEDHELM, "Letrados e intelectuales en Argentina y México: algunas figuras emblemáticas", *La historia intelectual como historia literaria*. México: El Colegio de México / Cátedra Humboldt, 2014, 15-34.
- SEFCHOVICH, SARA, *México: país de ideas, país de novelas*, México: Grijalbo, 1988.
- SEIDMANN, SUSANA, *Historia de la psicología social*, Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA, 2000.
- SELDEN, RAMAN, *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal, 2010.
- SEVILLA, J. y CANTERA J., *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca, 2002.
- SIGAL, SILVIA, "México en los siglos XIX y XX", *Historia de la cultura y el arte*, México: Alhambra Mexicana, 1998, 215-221.
- SILVA-DÍAZ ORTEGA, MARÍA, *Libros que enseñan a leer. Álbumes metaficcionales y conocimiento literario*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4667> [consultada en noviembre de 2012]
- SONTAG, SUSAN, *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1984.
- STAPLES, ANNE, "El siglo XIX", *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México: El Colegio de México, 2010, 119-172.
- TAINÉ, HIPÓLITO, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid: La España Moderna, 1900.

- TIKHONOV SIGRIST, NATALIA. "Les femmes et l'université en France 1860-1914: Pour une historiographie comparée", *Histoire de l'éducation, L'enseignement supérieur: Bilan et perspectives historiographiques*, 122, 2009, 53-70.
- TORRES DE LA ROSA, DANAÉ, "Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstrucción", *Literatura mexicana*, vol.21, no.2, 2010, 171-196.
- VALLES CALATRAVA, JOSÉ R., *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana, 2000.
- VARELA, SOLEDAD, *Morfología léxica. La formación de palabras*, Madrid: Gredos, 2005.
- VIDAURRE, CARMEN, "Las propuestas narrativas de Salvador Quevedo y Zubieta", *Propuestas narrativas jaliscienses. Primera mitad del siglo XX*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2014, 15-87.
- VILA MATAS, ENRIQUE, "La metaliteratura no existe", *Letras libres*, 39, 2002. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/la-metaliteratura-no-existe> [consultada en octubre de 2012].
- VIU BOTINNI, ANTONIA, *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez/RiL, 2007.
- VON ZIEGLER, JORGE, "Novelistas o novela de la Revolución Mexicana", *La Palabra y el Hombre*, 53-54, 1985, 128-132.
- WAUGH, PATRICIA, *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction*, London: Methuen & Co Ltd., 1984.
- WHITE, HAYDN, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: FCE, 1992.
- ZOLA, ÉMILE, *El naturalismo*, Barcelona: Península, 1972.