

1A

01069
6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL ESPACIO EN LA NOVELA MEXICANA REALISTA
HACIA EL FINAL DEL SIGLO XIX:
LO ABIERTO Y LO CERRADO.
UN ESTUDIO DE *LA RUMBA Y TOMÓCHIC*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



ASESORA: DOCTORA BELEM CLARK DE LARA

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Yliana Rodríguez

MÉXICO, D.F. González

FECHA: 6 de mayo de 2003

SIGNA: Yliana R.

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1

A mi pequeña familia
A mis amigos queridos
A Iván, mi amor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2

ÍNDICE

Introducción	3
1. Marco histórico	
1.1. Porfiriato: 1888-1910	11
1.2. Acerca del realismo en México	22
1.3. Ángel de Campo (Micrós) y <i>La Rumba</i>	29
1.4. Heriberto Frías y <i>Tomóchic</i>	45
2. Tiempo narrativo	
2.1. Tiempo textual y tiempo argumental	60
2.2. <i>La Rumba</i>	64
2.3. <i>Tomóchic</i>	80
3. Espacio narrativo	
3.1. Espacio	99
3.2. Espacio dual: abierto/cerrado. Fuera/dentro. Arriba/abajo. Público/privado	104
3.3. Cerrado, dentro, abajo, privado: lo interno en <i>La Rumba</i>	106
3.4. Cerrado, dentro, abajo, privado: lo interno en <i>Tomóchic</i>	116
3.5. Abierto, fuera, arriba: lo externo en <i>La Rumba</i>	123
3.6. Abierto, fuera, arriba: lo externo en <i>Tomóchic</i>	131
3.7. Los espacios recurrentes	
La iglesia	135
La cantina	142
La cárcel	147
El frente de guerra	152
Conclusiones	156
Bibliografía	165

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

El jueves 23 de octubre de 1890, en la página 2 del diario *El Nacional*, se inició la publicación de un texto titulado *La Rumba* (Fragmentos). Era un relato que se ofrecería a los lectores del diario en veinte entregas regulares, todos los jueves y domingos de octubre, noviembre y diciembre de 1890. La última de estas entregas, el capítulo 17, apareció el jueves 1° de enero de 1891. La obra llevó la signatura de *Micrós*. Dos años más tarde, el martes 14 de marzo de 1893, comenzó a aparecer en el periódico *El Demócrata* un texto titulado *¡Tomochic!* Episodios de campaña (Relación escrita por un testigo), conformado por veintiún entregas, que se leyeron de martes a sábado, durante los meses de marzo y abril de 1893¹. La última se dio el viernes 14 de abril de 1893, con el capítulo 17. El texto no llevó rúbrica.

Con apenas tres años de distancia entre ambos, los dos relatos que acabo de mencionar parecen hablar de lo mismo. Leídos ahora, más de cien años después de ver la luz, las similitudes entre ellos me parecen claras: ambos narran la lucha por la supervivencia de eso que podemos llamar identidad grupal, de un modo de vida colectiva hasta ese momento inalterable.

Los autores detectan un peligro que viene del exterior, una amenaza, y hablan de eso en sus textos. Los dos escriben en el pleno apogeo del realismo, movimiento literario que como comúnmente se acepta tuvo sus mejores representantes entre 1880 y 1910, y que era una corriente de base estructuralista que funcionaba en virtud de contrastes (bueno/malo, provincia/ciudad, etc.). Ambos relatos se escribieron durante la última década del siglo XIX, una época de relativa estabilidad previa a la crisis de los primeros años del siglo XX; consciente o inconscientemente

¹Debido a un proceso judicial al que estuvo sometido el diario y sus redactores, las entregas de *Tomochic* se suspendieron durante los días jueves 30 y viernes 31 de marzo y el sábado 1° de abril de 1893.

describían un estado de cosas (la descomposición social, el advenimiento de la modernidad, el fin de un ciclo, el fin de un siglo) y polemizaban al respecto; se puede decir que acabaron por anunciar (de manera impensada, por supuesto) la revuelta mayor: la Revolución.

Cada uno de estos textos representa un modelo único y nuevo de novelística finisecular mexicana; relatan la lucha de la que hablo, por la pervivencia de un reducto de identidad grupal, una lucha que se refleja en una pugna espacial fundamentada en dos entidades contrarias: lo abierto y lo cerrado. Durante la lectura de estas novelas me pareció notorio que, en algún momento, establecen la existencia de un espacio cerrado y que el accecho de lo externo, lo abierto, es inminente, casi insalvable. El espacio cerrado, siguiendo a Gaston Bachelard, se puede corresponder con la imagen de la casa, cuyos significado y valor son diversos, y representa "nuestro primer universo. Es realmente un cosmos". La casa es entonces el lazo antropocósmico, el bien primero².

Las novelas que estudio refuerzan las bondades del cierre; en ellas, la alternativa es la clausura y el silencio finales. En estos textos encontramos entonces dos entidades puras y adversas: el cierre y la apertura; es así como decidí ubicar el presente estudio entre estos espacios. El propósito es establecer la relación entre ambas fuerzas y, de acuerdo con la afirmación de Jüri M. Lotman, donde señala que "el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad"³, mi acercamiento a *La Rumba* y *Tomóchic* partirá de considerar que lo espacial tiene un contenido no espacial; es ahí donde los contrastes,

²Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 34.

³Jüri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 271.



los espacios opuestos: abierto/cerrado, arriba/abajo, adentro/afuera que se enfrentan de manera necesaria, adquieren sentido al interior de los textos.

Encontraremos así que en los relatos que me ocupan se cumple el presupuesto de Bachelard, quien afirma que "con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera toma toda su fuerza"⁴. En *Tomóchic*, por ejemplo, el pueblo heroico crea un espacio ceñido en el que se protege; este espacio se enfrenta al de los soldados federales que se mueven, por el contrario, en la inmensidad. Lo externo es adverso a lo interno; lo externo se fortalece y su poder se hace desmedido, ilimitado; lo interno, al contrario, se disminuye y se debilita. Es innegable que lo abierto destruye lo cerrado.

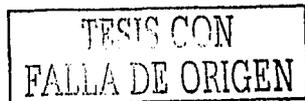
Para afinar el estudio, esta dialéctica tendría que considerar, indudablemente, el valor y nivel de poder que estos espacios detentan, ya que, como Paul Claval afirma:

El espacio es uno de los soportes privilegiados de la actividad simbólica. Lo perciben y valoran diversamente quienes lo habitan y le dan valor: a la extensión que ocupan, recorren y utilizan, se superpone, en su espíritu, la que conocen, aman y que es para ellos signo de seguridad, motivo de orgullo y fuente de apego. El espacio vive así bajo la forma de imágenes mentales que son tan importantes para comprender la configuración de los grupos y las fuerzas que los excitan, como las cualidades reales del territorio que ocupan⁵.

En los espacios hostiles, el hombre abandona su calidad de ser entreabierto y, en espera de ganar o ceder, habita uno de dos espacios únicamente. En *Tomóchic*, esto es palpable, el pueblo se inmola frente a un poder situado en el exterior que dirige las acciones de un grupo de hombres ignorantes del significado de su participación –o bien conscientes, pero impotentes. Los soldados se desenvuelven en la apertura; el espacio de combate en el que viven es eminentemente adverso.

⁴G. Bachelard, *op. cit.*, p. 268.

⁵Paul Claval, *Espacio y poder*, pp. 24-25.



En esta novela, las contiendas se dirimen en el exterior, mientras que en el interior se planean y organizan (pienso en la imagen de Porfirio Díaz ordenando desde su oficina la inútil masacre en Tomóchic, por ejemplo). Por su parte, en *La Rumba* la circularidad de la trama obliga a la “muerte” de su protagonista por encierro.

La metrópoli, en este caso el exterior en *La Rumba*, representa el centro de la tentación; en ella están el desarrollo y la vida. El barrio de la Rumba, el interior, es un reducto de vida casi feudal, amenazado por la “modernidad” de la ciudad que al crecer inicia un proceso violento de incorporación. Se trata de una novela urbana; su importancia radica en una idea de determinismo impuesto por el origen donde los personajes huyen de su entorno en un afán por escapar a ese determinismo, en un movimiento idéntico al de otros textos de la época⁶: van, en este caso no de la provincia, pero sí del barrio a la metrópoli, y en la apertura resultan disminuidos. Vuelven, ya sea purificados por el sufrimiento y la “conciencia”, o bien mueren. La imagen es clara: el grupo social, la familia, la comunidad original, pertenece al espacio primero, es en y por él; una vez fuera, exterminados los símbolos que recordaban el lazo primigenio, se pierden la herencia y la identidad. Se entiende entonces que la apertura devasta, distorsiona y debilita el carácter impreso por el cierre.

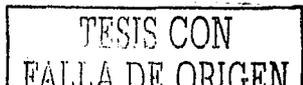
El desplazamiento del barrio, el pueblo o la ciudad de provincia hacia la metrópoli resulta siempre en la imposibilidad de movilidad social que privó durante el Porfiriato. El desarrollo económico y los grandes avances tecnológicos que ostentaba la ciudad en la época eran, sin duda, el fruto de la tentación, y el pecado se pagaba con el retorno al origen. El tema es común en las

⁶Pienso, por ejemplo, en *Los parientes ricos* de Rafael Delgado, o en las cuatro novelitas de Emilio Rabasa, *La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* y *Moneda falsa*.

novelas de la época: algunos personajes volvían, apagada su llama de vida y ambición, otros, conscientes de su poca valía y perdidos los seres amados. José Luis Martínez opina al respecto: "La parábola que aprendemos... no nos llama, sin embargo... a un retorno a los orígenes; su lección es amarga y negativa: los horrores de «la bola», la corrupción de la política y el periodismo, los peligros de la ciudad"⁷. En fin, como parece proponer Micrós, los lugares son reflejo vivo de sus habitantes y pertenecen y *son* gracias a ellos, a pesar suyo.

El análisis del espacio en la novelística mexicana finisecular resulta, por muchas razones, fundamental; apunto ahora dos: primero, es instrumento útil en manos del narrador para desarrollar sus habilidades artísticas, señal no solamente de su capacidad narrativa sino clave para desentrañar los derroteros de su obra y la de sus contemporáneos. Segundo, el espacio habla de contenidos que, como ya mencioné, no son exclusivamente espaciales y que pueden auxiliar al trabajo hermenéutico. Se trata, pues, de una noción manipulable, que genera un sentido único al interior de la novela y un impacto singular en el lector, pues la coordenada formada por el espacio y el tiempo adquiere un significado subordinado a la acción que el personaje realiza en ella y las posibilidades de acción que ella ofrece al personaje. El análisis es más productivo si además pensamos que se establece, gracias a esta manipulación, una línea directa entre el narrador y el lector y que el espacio no es sólo el que el primero ha descrito (o algún personaje ha trazado), sino también el real, al que se alude en las novelas, que se ha referido y recreado y que el lector tiene en mente cuando lee, sin olvidar, además, la carga ideológica que esos espacios detentan porque en ellos se combinan tres entidades: la carga del narrador, la del lector y la del espacio

⁷Refiriéndose a *La bola* de Emilio Rabasa, José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 311.



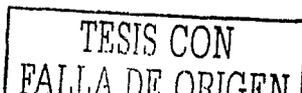
real/descrito. Más allá, el estudio del espacio revelará lo que José Amezcuza llama la base ideológica de la sociedad en la que se producen los textos, de la que se puede partir para encontrar particularidades de los autores, alejamientos y cercanías, transgresiones incluso⁸. El valor que los espacios adquieren en la novela se establecerá a partir del análisis; encontraremos no sólo un armazón narrativo firme, lo cual es importante, sino también la existencia de intención por parte del escritor a la hora de manipular este elemento estructural. Por lo pronto, se prevé riqueza espacial (en consecuencia ideológica) y muy diversas maneras de aprovechamiento.

Para el estudio que sugiero, en primera instancia habré de determinar un marco histórico mínimo y suficiente que me permita situar los textos. También es necesario ubicar las novelas que estudio en la obra conocida de sus autores (Ángel de Campo y Heriberto Frías) y reconocer el clima literario en que fueron compuestas.

El segundo capítulo está dedicado a la dimensión temporal de los textos que someto a análisis, debido a que considero, siguiendo en esto a Bajtin, que el espacio existe en y gracias al tiempo, y aunque su análisis no sea tan productivo en la novela realista, porque sus autores suelen jugar poco con esta categoría (sus relatos son lineales, generalmente, y los saltos hacia atrás o hacia adelante responden a una necesidad de información y a la obligada tensión dramática, y no tanto a un juego estructural innovador), es indispensable.

Una vez clara la estructura temporal de los relatos, podré tratar, en el tercer capítulo, el estudio espacial y determinar lo meramente físico y la interacción que existe entre personaje, narrador, lector y lugar, así como la percepción que de este espacio tienen los personajes (en

⁸Cf. José Amezcuza, *Lectura ideológica de Calderón. "El médico de su honra"*, pp. 23-46.



algunos casos, incluso, la fusión con el espacio en el que actúan). La importancia de un lugar, su naturaleza y carga significativa no espacial están dadas en virtud de la acción que en él se realiza, y la que deliberadamente le otorga el escritor, de manera que será posible hacer explícitas las particularidades y transgresiones de los autores que estudio. Las categorías que reviso, cerrado/abierto, se enriquecerán con la correspondencia en otras como interno/externo, dentro/fuera, abajo/arriba, privado/público. De todas ellas daré cuenta en las novelas que trato. Finalmente, hablaré de los espacios recurrentes, en un afán por abarcar, si esto es posible, la diversidad espacial que los relatos ofrecen y el significado no espacial que se puede obtener con la lectura atenta de las claves.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.1. PORFIRIATO: 1888-1910

11

En la Ciudad de México, el 23 de octubre de 1890 se inició la publicación por entregas en el periódico *El Nacional* de una novela de Ángel de Campo, *La Rumba*. Tres años más tarde, un 14 de marzo, *El Demócrata* ofreció la primera de veintidós entregas de una novela que hasta 1911 tuvo cuatro ediciones más (1894, 1899, 1906 y 1911), tiempo en el que se transformó en la que ahora conocemos como *Tomóchic*, de Heriberto Frías. Corre entre la primera versión de *La Rumba* y la última versión de *Tomóchic* un lapso de veintidós años que transcurren en un período específico de la historia mexicana: el Porfiriato. Veintidós años en los que la vida de la nación se alteró drásticamente.

Para nadie es un secreto que muchos de los problemas que afloraron durante el Porfiriato habían sido arrastrados desde tiempos de la Reforma⁹, y que un mantenimiento demasiado largo de la descomposición provocó sin duda el creciente descontento que culminó en la Revolución Mexicana. Para Jesús Silva Herzog la causa principal que desencadenó la revuelta fue la existencia de esquemas feudales en cada una de las enormes haciendas que formaban el país¹⁰. Para él entonces el problema es más antiguo, data de la Conquista.

La Reforma y el Segundo Imperio, a decir de Silvio Zavala, nacieron gracias a la desaparición del dictador Antonio López de Santa Anna del horizonte político mexicano. Zavala

⁹J. S. Brushwood apunta al respecto: "...la provocación más inmediata de los problemas de la época de Díaz debe encontrarse en el hecho de que el movimiento de Reforma había llamado la atención sobre esos mismos males prometiendo remedios que nunca llegaron a ponerse en práctica" ("La novela mexicana frente al porfirismo", *Historia Mexicana*, 7, 1958, p. 369).

¹⁰Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. No es raro entonces que Silva Herzog comience su historia "diseñando un esquema de la concentración de la tierra en México" (p. 7). En cambio, Luis González sostiene que ese calificativo le conviene sólo a medias (cf. "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, t. 2, p. 1005).



afirma que ello facilitó el acceso al poder de los abogados y políticos liberales que, por otro lado, impulsaron las ideas de Reforma, aplazadas desde los tiempos de Gómez Farfás¹¹. La desamortización de los bienes clericales (1856) y la idea de nación descrita en la Constitución de 1857 son resultado inmediato de la acción liberal en el gobierno.

La desamortización provocó un cese de relaciones con el Vaticano y la final libertad de cultos en 1860. Las ideas liberales dieron un vuelco durante estos años: no fue –como dice Luis González– una época de oro para el proletariado en cuanto trabajador, pero sí, en cambio, en cuanto hombre de fe¹². Siguen a estos acontecimientos la intervención europea y la defensa republicana (1862). En 1864, Maximiliano llegó al país y en 1867, tomado preso, fue fusilado finalmente un 19 de junio. Juárez se reafirmó en el poder.

Para 1871, un año antes de la muerte de Benito Juárez, Porfirio Díaz se distinguía al rebelarse en contra del gobierno con el plan de la Noria, promulgado en noviembre de ese año¹³. Su plan “democrático” –como lo califica Zavala– fracasó ante la muerte de Juárez y el posterior mandato de Lerdo de Tejada. Una vez más, por calificar como ilegal la estadía de Lerdo en el gobierno, es decir su reelección, Díaz se levantó con el Plan de Tuxtepec, en marzo de 1876 –insurrección que de acuerdo con François-Xavier Guerra emprendió en nombre de la Constitución

¹¹Silvio Zavala, *Apuntes de historia nacional 1808-1974*, p. 96.

¹²Luis González, art. cit., pp. 976.

¹³Debe recordarse que, hasta ese momento, Díaz era considerado héroe nacional. Había combatido en la famosa batalla del 5 de mayo. Además, después de haber caído preso un par de ocasiones en manos de los franceses y haber escapado hábilmente la misma cantidad de veces, Díaz reconquistaba Puebla el 2 de abril de 1867 (cf. Luis González, art. cit., p. 932).



de 1857¹⁴-, y después de su triunfo en Teacoac y del resultado de las elecciones subió constitucionalmente a la presidencia en mayo de 1877. Díaz fue

reelegido en 1884, después de un intermedio de cuatro años, en el que fue reemplazado por uno de sus fieles, el general Manuel González. Constantemente reelegido a partir de entonces -lo cual precisó de numerosas revisiones constitucionales-, su poder en 1900 es exclusivo y las elecciones que constantemente lo confirman en su cargo son completamente ficticias (*id.*).

A partir de 1877, según González, la consigna pública será pacificación y orden, progreso económico y "libertades políticas siempre y cuando fueran compatibles con las ideas de disciplina y desarrollo":

De 1877 a 1887 el México urbano modifica notoriamente su conducta. En el orden político asume una monarquía republicana, un neoiturbidismo solapado. A eso se le llamó orden y también paz. En lo económico pone en marcha la construcción de un mercado nacional, una industria fabril para el consumo interno, una minería extractora de metales industriales para el consumo externo y una capitalización desde fuera. A esto se le llamó libertad. En el México campesino, en el 80 por ciento de la sociedad mexicana, sólo se produce un cambio de atmósfera, casi no de vida. Se transita del constante ¡Jesús! en la boca a un sueño relativamente tranquilo que no a una vigilia dichosa¹⁵.

La paz, el orden y el progreso harán caer al sistema finalmente. "Habitado como ha estado a decenios de paz, el régimen de Díaz caerá por haber olvidado la fuerza que podían tener estos actores sociales si la red que los mantenía unidos llegaba a desgarrarse. Nacido de la paz, el régimen de Díaz perecerá a causa de la paz"¹⁶.

No puede decirse, en rigor, que el Porfiriato haya sido una época positivista, aunque buena

¹⁴Cf. François-Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, t. 1, p. 29. Todavía más, "cualquier reflexión sobre el régimen de Díaz, ya sea hecha por sus adversarios o por sus partidarios, se refiere siempre a este texto, que, sin embargo, se sabe que es constantemente violado" (*id.*)

¹⁵L. González, art. cit., p. 951.

¹⁶F.-X. Guerra, *op. cit.*, t. 1, p. 219.



parte se explicó por esta doctrina porque, como Abelardo Villegas afirma, “el positivismo se introdujo en México como filosofía, como sistema educativo y como arma política”¹⁷. François-Xavier Guerra apunta al respecto:

El positivismo mexicano, antes de ser la ideología de una facción política del Porfiriato, es la de la generación estudiante de la “República Restaurada”. Sus miembros están unidos por relaciones personales asiduas y a menudo por la amistad. Aun antes de ser una ideología, con todo lo que la palabra comporta de reflexión y de coherencia, el positivismo corresponde al cambio de sensibilidad de los liberales victoriosos... se podría decir que el positivismo es “la etapa reconstructora” de la revolución liberal. Pues aunque el comitismo aparece como una mutación profunda del pensamiento moderno, es una mutación que se coloca evidentemente en el universo del pensamiento liberal: el comitismo es una de sus evoluciones posibles... que, conservando la imagen de una sociedad formada por mónadas individuales, pone el acento en el conjunto y en las leyes que deben asegurar su estabilidad... [en la etapa positivista] la educación y la ciencia permitirían asegurar la cohesión del país y su modernización¹⁸.

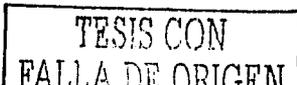
En 1867, Gabino Barrera pronunció su famosa “Oración cívica” en Guanajuato en la que expuso la doctrina positiva, fundamentalmente las ideas de Augusto Comte¹⁹. Juárez, más tarde, lo invitó a incorporarse a una comisión encargada de la reorganización educativa del país, pues las ideas planteadas en aquel discurso encajaban en la directriz de la lucha liberal. A los liberales entonces les convenía la sustitución de la religión católica por la positiva para separarse de un sistema colonial con el que discrepaban rotundamente y que seguía vigente en las ideas del partido conservador. Las máximas del positivismo entonces eran orden y progreso, aunque

Gabino Barrera alteraría la divisa comtiana *Amor, Orden y Progreso*, o simplemente *Orden y Progreso*, diciendo “*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base, y el progreso como fin”. *Libertad* era la categoría con la que Barrera alteraba la divisa comtiana. En esta categoría expresaba Barrera el ideal liberal. La ideología de

¹⁷Abelardo Villegas, *Positivismo y porfirismo*, p. 12.

¹⁸F.-X. Guerra, *op. cit.*, p. 382.

¹⁹Cf. Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, pp. 55-72.



los liberales mexicanos quedaba recogida en la divisa adoptada por Barreda. En torno a este concepto habrían de enfrentarse liberales y positivistas²⁰.

Para 1914 los positivistas eran acusados de un uso inmoral de la doctrina: "Resultará paradójico advertir que sus iniciadores fundaron sus esperanzas en la posibilidad de una paz que se abría con perspectivas indefinidas, en tanto que sus epígonos admitieron la necesidad de una nueva lucha como paso ineludible del progreso"²¹. Se trataba ya, en el Porfiriato -como dice Daniel Cosío Villegas- de una caricatura de la filosofía original²². Para entonces "La paz y el orden fueron, no las características naturales de este período histórico, sino las condiciones necesarias, e impuestas por la fuerza, para que la clase media pudiera seguir mejorando su posición económica"²³. El individualismo, con sus ventajas, sí, pero también con sus enormes errores, limitó la acción y la responsabilidad del Estado hasta llegar al punto de "crear condiciones propicias a una acción privada fecunda, a la que se confía el progreso general del país"²⁴.

Durante su primer período, el discurso político de Díaz se afirmó en la defensa de la democracia liberal, el sufragio y la no reelección. A medida que Díaz permanecía en la silla presidencial, el carácter liberal de sus discursos fue cambiando en favor de uno más conservador

²⁰*Ibid.*, p. 69, las cursivas son del autor. Es interesante recordar que Barreda era al fin y al cabo liberal y que el cambio de la consigna comitiana respondía más a este hecho: "Antes de ser positivistas siguen siendo, pues, liberales. Y no fue sólo por razones de oportunismo por lo que Barreda había modificado la divisa comitiana... Más fiel, quizás, que su maestro a una visión lineal de la historia y a las raíces liberales de la doctrina, Barreda manifestaba bien, de esta manera, el partido al que pertenecía" (F.-X. Guerra, *op. cit.*, p. 386).

²¹A. Villegas, *op. cit.*, p. 37.

²²*Vid.* D. Cosío Villegas, "El Porfiriato, era de consolidación", *Historia Mexicana*, 13 (1963), 53-87.

²³J. S. Brushwood, art. cit., p. 379.

²⁴D. Cosío Villegas, *Historia moderna de México. El porfiriato*, t. 3: *La vida social*, p. xix.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que demostraba que su –probablemente ilegal– permanencia en el poder provenía de la voluntad popular:

Para acomodar la ley a la realidad, cuando concluyó el segundo periodo del gobierno de Díaz en 1887, se reformó de nuevo la Constitución, admitiéndose la reelección inmediata del presidente por otros cuatro años. En 1892 se aprobó la reelección indefinida, y desde 1904 los periodos presidenciales se ampliaron de cuatro años a seis años. Al fin de los treinta años de dictadura no existía ninguna institución política independiente²⁵.

González insiste en la distinción entre Porfirismo y Porfiriato: uno, el primero, llamado así por la adhesión popular a Porfirio; el otro, por la adhesión de Porfirio a la silla²⁶.

La ley y las instituciones jurídicas eran burladas. Para Díaz la ley no tenía espíritu, la concebía como letra muerta, de modo que el *hecho* –léase poder y fuerza– se convertía en el arma para el cambio. Aquí es donde los liberales de la Reforma y Díaz se separaron fatalmente: aquéllos con la esperanza de que la sociedad creciera para alcanzar las leyes, éste desconociéndolas plenamente y ubicando “la vida política nacional en el nivel más bajo posible”²⁷.

El problema de injusticia y desigualdad era ya patente. Una disimulada discriminación racial heredada de siglos primaba en el ambiente y se consideraba gente decente a quienes vestían bien, eran ricos y no demasiado morenos²⁸. Se puede decir que Díaz pensó que la riqueza del país, manejada por manos extranjeras, tendría mejores frutos²⁹; estaba convencido de la idea de la pureza de raza.

²⁵S. Zavala, *op. cit.*, pp. 117-118.

²⁶Luis González, *art. cit.*, pp. 924-925.

²⁷*Cf.* Daniel Cosío Villegas, “El Porfiriato, era de consolidación”, pp. 86-87.

²⁸*Cf.* J. Silva Herzog, *op. cit.*, p. 40.

²⁹*Cf.* Luis González, *art. cit.*, p. 100.

Durante este régimen, en el que en apariencia no hubo libertad política ni de pensamiento y cuya divisa era “poca política y mucha administración”, floreció, de manera paradójica, un ejercicio crítico muy agudo:

El estudio de los hechos y el empleo del método experimental en el estudio de la sociedad que había preconizado el positivismo producen así análisis sociales notables. Raramente se les ha igualado desde entonces, aunque son bastante más acertados en su parte crítica que en las soluciones que proponen. El positivismo mexicano... fue, desde el punto de vista intelectual, una obra de desmitificación saludable... Paradójicamente, entre las primeras tendencias políticas porfiristas, fueron, sobre todo, los positivistas los que lucharon por hacer evolucionar al régimen de un poder puramente personal a un régimen de democracia, ciertamente restringida, pero regida por la ley³⁰.

En este período, también, las persecuciones contra obreros inconformes –y contra cualquier inconforme– fueron, a decir de Silva Herzog, encarnizadas, innecesarias y brutales. La libertad, en ese momento, “como virtud política no era otra cosa que la paz... La paz... era el mayor logro de México, como también la suprema libertad alcanzada: estar libre de la violencia y la incertidumbre”³¹.

Con la aparición de *La sucesión presidencial* de Francisco I. Madero en 1908, entre otros factores, la estabilidad del gobierno de Díaz se vino abajo. Díaz era muy viejo, su gabinete también. En balde intentó renovarlo con sangre joven, aunque sólo en puestos menores. Madero, al igual que Díaz en 1871, se rebeló en contra de la reelección y a favor del respeto al sufragio

³⁰F.-X. Guerra, *op. cit.*, p. 386. Justo Sierra promueve, al lado de otros intelectuales durante la Convención liberal de 1892, la idea de una última reelección del general Díaz para dar paso a una “sana renovación”. F.-X. Guerra afirma: “Es difícil encontrar en la época... fuera de una muy pequeña minoría de liberales puros que se oponen a Díaz, otras demandas tan claras de libertad, de democracia y de renovación del personal político... Estas tesis no son por lo demás una veleidat transitoria de los positivistas, sino uno de los rasgos constantes de su pensamiento desde 1892” (p. 389).

³¹Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, p. 18.



popular. Propuso la creación de un partido de oposición y llamó a nuevas elecciones. Ante la derrota, Madero desconoció al dictador y llamó a un levantamiento en armas general para el 20 de noviembre de 1910. Díaz reconoció su debilidad –apurada por las acciones diplomáticas de los Estados Unidos en el conflicto–, dejó la presidencia y se desterró en 1911. Francisco León de la Barra se hizo cargo provisionalmente del poder hasta que Madero lo tomó, después de las elecciones, el 6 de noviembre de ese año. Los movimientos armados que nacieron antes de las elecciones de 1911 permanecieron ante los desacuerdos mayúsculos de sus caudillos. Madero murió durante la decena trágica (1913), episodio provocado por esos desacuerdos, la tremenda ignorancia y corta visión política de casi todo el país, y a partir de entonces y hasta la toma del poder por Álvaro Obregón, caudillos, ideas, planes, convenciones –pasando por la promulgación de la Constitución de 1917– y revueltas se suceden unos tras otros cubriendo más de diez años de la historia de México.

A pesar de lo dicho, no todo fue negativo durante el régimen de Díaz; ya hemos señalado, por ejemplo, el clima crítico intelectual y político de estos años. González piensa que en este período se plantaron las semillas de la modernización y el nacionalismo de las que surgieron algunos brotes en otras administraciones. En el orden económico hay modernización y un ligero crecimiento proveniente de la política económica de Limantour dirigida a alentar el capital extranjero; pero en la estructura social lo que se observa es el estancamiento y tradicionalismo³².

Daniel Cosío Villegas nos ofrece un panorama general de la época:

En cuanto a si hay una diferencia señalada entre la vida social moderna de México y la contemporánea, la que se inicia con la Revolución Mexicana, basta apuntar una, que es

³²Vid. Carmen Ramos, *Historia y literatura. Encuentros y relaciones en el México porfiriano*, p. 10.

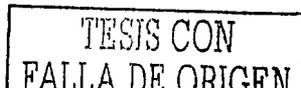
fundamental: la sensibilidad para advertir las cuestiones sociales, el reconocimiento de que no hay, ni puede haber, barrera teórica ninguna para resolverlas, y que son ellas los verdaderos problemas de México, cambian tan radicalmente, que diez años después de haberse desplomado el Porfiriato se siente que México vive en un mundo tan nuevo que cuesta trabajo imaginar cómo pudo haber existido otro distinto. De hecho, la Revolución Mexicana puede reclamar el título de haber sido el primer gran movimiento que pone en duda las bases del liberalismo a la siglo XIX³³.

Decía al principio de este capítulo que entre la aparición de *La Rumba* y la última versión de *Tomóchic* mediaban veintiún años. Hemos visto, de manera muy concentrada, lo que en esos años sucedía, pues una revisión exhaustiva cae fuera de la naturaleza de este trabajo. Sin embargo, *Tomóchic* tiene un trasfondo histórico que es necesario revisar aunque sea también brevemente.

La rebelión de Tomóchic (1891-1892) tiene dos vertientes. Algunos estudiosos sostienen que su motivo fundamental fue religioso; otros, que fue una rebelión de carácter social y político. El ingrediente religioso, consideran, fue importante como elemento de cohesión, como una suerte de significado profundo que permitía la integración social, como resorte. No se trataba entonces de un movimiento religioso puro³⁴. Los tomochitecos luchaban por liberarse de un orden social impuesto; para mantener la estructura tradicional que los había soportado desde siempre les pareció indispensable crear una forma autónoma de gobierno. Se trató, por tanto, de una rebelión de tipo periférico que respondía a imposiciones políticas y económicas de la época. Los campesinos serranos o periféricos no lucharon por la tierra que les habían quitado. Su lucha fue "de carácter autonomista"; lo que ellos querían era recuperar espacios "para su forma tradicional de vida". Y ese tipo de rebeliones, "las serranas autonomistas del estado de Chihuahua

³³D. Cosío Villegas, *op. cit.*, p. xxix.

³⁴Vid. Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, pp. 232-233.



promovieron el movimiento revolucionario de 1910³⁵, porque “los esfuerzos de los campesinos por seguir siendo tradicionalistas [son] los que los convierten en revolucionarios”³⁶. Para 1890, el régimen había transformado su política con respecto a la población del campo estableciendo un

control creciente por parte del ejecutivo de los Estados sobre la vida política local. El régimen de Díaz, que debió avenirse, primero, con los caudillos regionales, ha logrado en esta época eliminarlos y reemplazarlos por gobernadores fieles. Llega el momento de extender este control político hasta los escalones más bajos. Como en la época reformista de la segunda mitad del siglo XVIII, la Ilustración se conjuga con la intervención creciente del Estado sobre de la sociedad. La modernización porfirista está muy cerca del despotismo ilustrado³⁷.

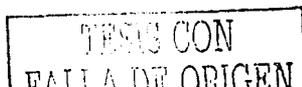
La idea del autogobierno era un proyecto utópico heredado por aquellos tarahumaras que se negaron a vivir reducidos en las misiones jesuitas en el siglo XVII en Chihuahua. Desde entonces el problema no se explicaba exclusivamente por el fanatismo³⁸; pero lo que importa es

³⁵Cf. Lilián Illades Aguiar, *La rebelión de Tomóchic 1891-1892*, pp. 95 y 96.

³⁶Eric Wolf, *Las luchas campesinas del siglo XX*, apud L. Illades Aguiar, *op. cit.*, p. 99.

³⁷L. Illades Aguiar, *op. cit.*, p. 283.

³⁸Hay que anotar algo con respecto a la figura de la Santa de Cabora, que desempeña un papel importante en la novela. En el capítulo dedicado a ella, el 38, Miguel reflexiona en torno a este personaje: de ella dice: “¿No era acaso un instrumento finísimo, un cristal, manejado en la sombra por ocultas manos, para que a través de sus facetas y de sus aristas los hombres incultos y fuertes... perpetuasen en los baluartes inexpugnables de sus montes una guerra horrenda de mexicanos contra mexicanos, en el santo nombre de Dios...?” (*Tomóchic*, p. 137). Es obvio que Frías también pudo ver, en este episodio, la unión de la disidencia política y el misticismo, que “determinó el carácter particular del descontento” (Estudio preliminar de Silvia L. Cuesy a *Tomóchic*, p. 28), pero su insistencia en la idolatría y heroicidad son muy obvias para dejarse de lado.—La Santa de Cabora es una figura fundamental en el levantamiento de Tomóchic (lo mismo que el “Santo Cristo de Choqueque”, acusado de incitar a Cruz Chávez en la rebelión contra el gobierno). Ambos personajes sostenían, por la fe, la lucha contra el gobierno. Teresa Urrea, la Santa de Cabora, una joven mujer de 18 años, sufría ataques catalépticos y, después de una supuesta resurrección, se le atribuyeron tales poderes curativos y milagrosos que fue bautizada Santa. Su popularidad en la región creció desmesadamente y su influencia fue poderosísima. De acuerdo con Mario Gill (“Teresa Urrea, la Santa de Cabora”, *Historia Mexicana*, 6, 1957, núm. 4, 626-644), el gobierno de Díaz envió a Teresa al exilio, primero a Cócorit y después a Estados Unidos, señalada por animar la rebelión; desde allí, sin embargo, insistió en sus afanes “libertarios” para los pueblos del norte: “toda la frontera vivía en estado de alarma. Teresita Urrea tenía nuevamente en jaque al terrible dictador. Las noticias de que se intentaba



que Heriberto Frías se inclinó por él.

la extradición de la muchacha llegaron hasta ella... Para burlar la persecución porfiriana, Teresa solicitó su nacionalización norteamericana y, respetuosa de ella, al parecer, se abstuvo en lo sucesivo de organizar revoluciones antiporfiricas, pero formaba parte de las redacciones de los periódicos de oposición que se publicaban de aquel lado de la frontera... sus fieles fueron batidos por el gobierno con sadismo increíble o deportados a Oaxaca y Yucatán. Teresa no volvió más a México. Murió en Clifton (Arizona) el 12 de febrero de 1906 a la edad de Cristo al ser crucificado" (p. 644). Debemos repetir que la asonada de Tomóchic, de acuerdo con algunos historiadores, es señal de la creciente tensión regional, extendida por el norte del país, y provocada por una idea de unificación centralista que el gobierno de Díaz propugnaba (para un análisis más detallado de este episodio, que queda fuera del tema de esta tesis, remito, entre muchos otros, a las páginas que Friedrich Katz dedicó al tema en su *Pancho Villa*, Era, México, 1998 y al libro de José C. Valadés, *Porfirio Díaz contra el gran poder de Dios. Las rebeliones de Tomóchic y Tesamóchic*, Leega-Júcar, México, 1985).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2. ACERCA DEL REALISMO EN MÉXICO

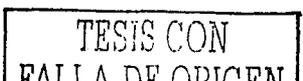
La mayor parte de los críticos están de acuerdo en afirmar que los mejores representantes del realismo en México aparecieron durante el Porfiriato: Pedro Castera, José Rivera Río, Emilio Rabasa, José López Portillo, Rafael Delgado, y Ángel de Campo, entre otros. John Brushwood afirma que en los años que siguieron a 1867 aumentó la aceptación de las corrientes realistas en México, pero se pregunta si ese ingrediente básico del realismo, la crítica social, emergió realmente en los escritores de la época³⁹. De acuerdo con Joaquina Navarro, la novela realista en México primó de 1880 a 1910 (es decir tres décadas). A la sazón en Francia, donde tuvo su origen, cumplía treinta años. En España, veinte y para 1886 "el escritor realista mexicano tenía ya ante su vista la completa evolución del estilo en Francia y los ejemplos más importantes de las variantes que se produjeron en España"⁴⁰. Por su parte, Carmen Ramos subraya la correspondencia de la novela realista con la orientación política y económica del período: "la aparición de un estilo literario es producto de una evolución interna, en el caso de México, las formas culturales frecuentemente se importan y modifican para adaptarse a las circunstancias específicas de tiempo y lugar"⁴¹. No es raro entonces que la novela realista en México mantuviera el tono moralizante y el énfasis en las costumbres locales.

Para Brushwood, algunos escritores realistas del Porfiriato criticaron al régimen más en su obra periodística que en la literaria; tal es el caso de Ireneo Paz, por ejemplo. No es que no se ocuparan -a decir de Brushwood- de los aspectos desagradables de la sociedad; lo hicieron, pero

³⁹J. S. Brushwood, "La novela mexicana frente al porfirismo", *Historia Mexicana*, 7 (1958), p. 373.

⁴⁰Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 22.

⁴¹Carmen Ramos, *Historia y literatura: encuentros y relaciones en el México porfiriano*, p. 15.



su esperanza de cambio estaba fincada en la no violencia. Como miembros de un grupo relativamente privilegiado tenían que el cambio alterara su posición. “Desde luego, la experiencia de muchos años de historia mexicana no era muy apta para hacer pensar razonablemente a estos hombres que una revolución traería los cambios que tanto urgen⁴². Los hombres, ellos lo sabían, no cambiarían en esencia.

Ahora, en cuanto a los orígenes, Brushwood opina que el realismo se alimentaba de dos fuentes:

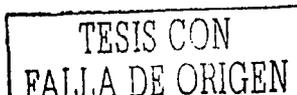
se insertaba en una tradición de las letras mexicanas y españolas que se complacía en exhibir los hechos de la vida cotidiana y que cargaba el acento, de manera particular, sobre las flaquezas humanas existentes en toda sociedad. La segunda fuente... fue el realismo francés, bajo cuya influencia los novelistas se enseñaron a mirar con objetividad la realidad que se desplegaba ante su vista, y a estudiar la causa y efecto de la situaciones tratadas en sus obras⁴³.

La novela realista abandonó, a decir de María Teresa Zubiaurre, la aventura y se “quedó en casa”, donde exploró el espacio doméstico. Para Bruno Hillebrand, ese viaje hacia el interior fue reacción a la excesiva apertura del Renacimiento: “El realismo constituye una respuesta a esa sensación de desguarecimiento, una rememoración nostálgica de ese sistema cerrado que es la concepción medieval del mundo”⁴⁴. Su afán fue ordenar el mundo: “Se trata de hacerlo abarcable, de apropiarse, mediante un complicado proceso de interiorización y de «domesticación», de la

⁴²J. S. Brushwood, art. cit., p. 402.

⁴³*Ibid.*, pp. 373-374.

⁴⁴Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane, Winkler*, Verlag, München, 1971, p. 30 *apud* María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 93.



realidad exterior"⁴⁵, y es que no hay que olvidar que el realismo es una corriente "rígidamente estructuralista", construida con base en oposiciones. Se trata, en fin, de un binarismo repetido, dictatorial, con fuerte carga semántica e ideológica⁴⁶.

Joaquina Navarro, por su parte, caracteriza al realismo en doce puntos fundamentales, no todos necesariamente presentes en cada una de las novelas. De la labor del novelista dice que deberá mostrar hasta donde le sea posible los sucesos comunes de la existencia humana; el amor no ocupará el lugar principal; nada se resistirá a la necesidad, o a la pasión, por el dinero y el interés por él bastará para explicar situaciones, sin necesidad de poner en juego las emociones; las observaciones y su funcionamiento, elaboradas desde un punto de vista materialista, se dirigirán a todo aquello que es tangible o fácilmente comprobable; se harán analogías entre sociedad y naturaleza, se estudiarán todas las especies sociales; los personajes elegidos serán los tipos (modelos) de una especie y valdrán para representar a los individuos de esa especie; el novelista determinará las leyes que rigen la sociedad y hará crítica de las instituciones, gobiernos y clases dirigentes; al final de la novela deberán deducirse importantes conclusiones; se dará importancia a la documentación científica de los hechos; se dará preponderancia a la veracidad documental sobre la moral cuando esta última sea obstáculo para presentar aquélla; la novela realista buscará una verdad más "eficaz" como documento: escogerá "casos" sobresalientes y abandonará la observación de la existencia mediocre. Navarro señala, además, que

a estos rasgos agregaron los autores que escribieron en español una fuerte tendencia al regionalismo, una gran resistencia a analizar al hombre desde un punto de vista únicamente

⁴⁵M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁶*Ibid.*, pp. 186-187.



materialista y una marcada aversión por los temas en pugna con la moral... hay que añadir un punto importante... la antigua tradición de gusto por el realismo que tiene la literatura española y las diferencias profundas que hay en su actitud frente a la tradición racionalista que muestra el realismo en Francia⁴⁷.

Como se ve, las características de la novela realista en México son difusas. El realismo según definición de Guadalupe García Barragán "es una estética literaria que se propone describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta, liberándose tanto como es posible de las influencias subjetivas de la sensibilidad y de la imaginación del escritor"⁴⁸. Sin embargo, las novelas consideradas realistas no se apegan estrictamente a esta definición porque no están exentas de la influencia sensible o imaginativa del escritor:

Más preocupada por la descripción del ser de la sociedad antes que de establecer el deber ser de la misma, la novela realista frecuentemente está cargada de un cierto contenido de objetividad; al mismo tiempo, es necesario tener presente que en la descripción "realista" hay una preocupación testimonial, que implica una cierta percepción de la realidad, y que inevitablemente acentúa la "no objetividad"⁴⁹.

El deseo de reflejar la realidad se conjugó con la potencialidad de la novela realista de hacerlo. Fue un intento plausible (e imposible), pero un intento al fin, "condicionado, claro está, por una ideología"⁵⁰. No cabe duda de que "el disfrute de detectar en el universo fictivo huellas inconfundibles del mundo real viene acompañado necesariamente de ese otro disfrute que procura el extrañamiento"⁵¹ y, si seguimos a José Ortega y Gasset, diremos que el lector se aleja de la

⁴⁷J. Navarro, *op. cit.*, pp. 29-31.

⁴⁸Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*, p. 31.

⁴⁹C. Ramos Escandón, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 86.

⁵¹*Ibid.*, p. 89.

realidad desde el mismo acto de leer, “de la misma forma en que el acto de escribir levantó un muro entre el escritor y el mundo”⁵².

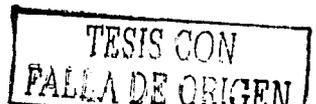
Más allá, estos textos enfrentaban un problema mayor; en su entorno convivían diversas corrientes literarias: realismo, naturalismo, costumbrismo, romanticismo y modernismo. Esto, como dice Carmen Ramos, correspondía al hecho de que en la realidad histórica convivieran diversas estructuras económicas: la hacienda y formas capitalistas de explotación⁵³, por ejemplo. La naturaleza casi amorfa del realismo no es más que un reflejo del contexto social. El caso del naturalismo es interesante en este sentido. Con Zola, el realismo avanza un grado más, pero no es, en rigor, un nuevo estilo que reacciona frente al inmediatamente anterior. Se trata más bien de una “intensificación del realismo” –como la califica Andrés Amorós– que pone el acento en los ángulos menos favorecidos de la sociedad⁵⁴. Los estilos que conviven a un tiempo otorgan al realismo una naturaleza particular –ya costumbrista, ya romántica, ya naturalista– que lo hace menos radical y más complejo.

Con respecto al realismo Ángel de Campo tuvo una posición que es necesario considerar y que se desprende de una reseña que hiciera de la novela *La Calandria* de Rafael Delgado. En ella considera que el autor fue un adepto del realismo “sin que demos a esta frase [advierde] la errónea significación que se le atribuye haciéndola seudónimo de pornografía. Delgado es realista, sí; pero un realista decente”. Dice más: “el realista estudia una pasión como una enfermedad, y

⁵²Ortega y Gasset en palabras de M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 89.

⁵³C. Ramos, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴Cf. Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 28.



aplica un método individual para hacerla desaparecer"⁵⁵. Los atributos más destacables en la novela, a su parecer, son el acentuado color local, la verba de los personajes exacta y natural, el talento descriptivo del autor, un fácil estilo y un profundo conocimiento del idioma. En otro lugar, De Campo dedicó algunas palabras a esta escuela literaria. Para él, el realismo representaba el resultado natural de una evolución (y es la característica que más pondera); se trata de una reacción frente a los defectos del romanticismo y pintura de lo que existe, de lo que se ve: "La belleza no es romántica ni realista, se desprende del hecho, y el crepúsculo no deja de ser hermoso porque lo pinte un realista"⁵⁶.

Benito Pérez Galdós, uno de los mayores representantes del realismo español, ofreció también una definición de novela que puede iluminar nuestro tema:

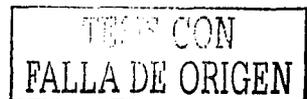
Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de la familia y la vestidura, que diseña los últimos trazos extremos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción⁵⁷.

Heriberto Frías y Ángel de Campo pueden situarse en el esquema que describo. Calificados como moralistas o ambiguos (sobre todo Frías en las primeras versiones de su *Tomóchic*), lo cierto es que su afán descriptivo, sus deseos de reflejar un estado de cosas y mostrarlo al lector como

⁵⁵Ángel de Campo, "La Calandria", en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1863-1894)*, p. 130.

⁵⁶Ángel de Campo, "La escuela realista", *El Nacional*, 19 de noviembre de 1891, p. 2, *apud* M. C. Ruiz Castañeda, "Micrós, 1868/1968", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 11 de diciembre de 1968, núm. 356, p. iv.

⁵⁷Benito Pérez Galdós, *Discurso leído ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897, pp. 11-12, *apud* A. Amorós, *op. cit.*, pp. 35-36.



un testimonio los ubica cerca de sus contemporáneos declaradamente realistas. Frías, considerado precursor de la novela de la Revolución, encontró su valor, y lo veremos adelante con detalle, no en que anunciara un estilo que primaría en los siguientes años, sino en lo que él representó dentro de la escuela en la que escribe. Testigos ambos de un fin de siglo (y sin saberlo) de un fin de régimen, Frías y De Campo mostraron, paradójicamente en su relativa objetividad, una estrecha relación con los usos de la escuela realista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.3. ÁNGEL DE CAMPO (MICRÓS) Y LA RUMBA

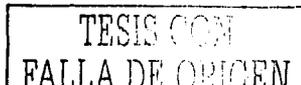
Ángel Efrén de Campo y Valle (*Micrós, Tick Tack*, y con Federico Gamboa, *Bouvard et Pécuchet*) nació en la Ciudad de México el 9 de julio de 1868 y murió, a causa del tifo, el 8 de febrero de 1908. Periodista, catedrático en la Escuela Nacional Preparatoria y empleado público en el Ministerio de Hacienda, la vida de Ángel de Campo siempre se ha narrado en tonos dramáticos (Carlos González Peña llegó a decir que su vida era una vida sin historia). La idea viene de Luis G. Urbina y Antonio Fernández del Castillo, que lo pintaron con un matiz melancólico; Rubén M. Campos, en cambio, habló de él en conceptos más vivos. Al describir una de las sesiones del Liceo Altamirano, dijo:

Ángel de Campo (Micrós), el pequeño gnomo que conocía y pintaba la vida mexicana mejor que nadie, con los ojos radiantes de inteligencia tras de sus espejuelos de cristal y oro, leía capítulos de su novela inédita *La sombra de Medrano*, que hacía desternillar de risa al cóncilave mientras digería plácidamente jugosas viandas al calor de ricos vinos y entre el humo amoroso de los vegueros⁵⁸.

Huérfano de padre desde muy pequeño, Micrós vivió gracias a la generosidad de un tío político, Francisco Fernández del Castillo y López. En 1890, tras un año de estudios en la Escuela de Medicina, murió su madre; abandonó entonces la carrera de Medicina (por la que en realidad se sabe que no tenía una gran inclinación) y comenzó la de empleado público y profesor (su labor periodística tenía ya cinco años de antigüedad); a sus 22 años debía hacerse cargo de sus tres hermanos. Se casó, sí, en 1904, y de ese matrimonio hubo un hijo que murió al nacer. Alumno de Altamirano y, probablemente discípulo predilecto⁵⁹, formó parte del Liceo Mexicano Científico

⁵⁸Rubén M. Campos, *El Bar*, p. 182.

⁵⁹“Con Luis González Obregón y Ezequiel A. Chávez forma la «trinidad predilecta» del maestro Ignacio Manuel Altamirano” (María del Carmen Ruiz Castañeda, “Micrós, 1868/1968”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 11 de diciembre de 1968, núm. 356, p. ii). Altamirano, a decir de Carlos González Peña, “acuñó el seudónimo que habría de hacer célebre al discípulo: *Micrós*: pequeñito” (“Micrós y la ciudad”, en *El Universal*, 20 de diciembre de 1934, p. 1, citado por M. del C. Ruiz Castañeda, art. cit.,



y Literario, más tarde, Liceo Altamirano. Colaboró hasta unos días antes de su muerte en diversas publicaciones periódicas (*El Liceo Mexicano*, *El Partido Liberal*, *El Mundo Ilustrado*, *Revista de México*, *Revista Azul*, *El Imparcial*, *El Nacional* y *El Universal*) y fue ciertamente conocido y leído en su momento. Vio publicados tres libros suyos: *Ocios y apuntes* en 1890, *Cosas vistas* en 1894 y *Cartones* en 1897⁶⁰.

La Rumba apareció publicada por entregas en *El Nacional*, periódico de origen católico liberal de larga historia, entre octubre de 1890 y enero de 1891 y no vio la luz en forma de libro sino hasta 1951. Si seguimos la versión de Victoriano Salado Álvarez, el afán perfeccionista y el respeto con que Micrós enfrentó la novela como género le impidieron editarla: "Es posible que tampoco hubiera autorizado que *La Rumba* saliera en forma de libro sin una previa y cuidadosa revisión"⁶¹. Para Mauricio Magdaleno la otra razón fue la "faena diaria" que lo ahogó al punto de impedirle ver publicadas sus novelas. Dice más: "¡Apenas a la vuelta de treinta y tantos años,

p. ii).

⁶⁰*Ocios y apuntes*, pról. Luis González Obregón, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1890; *Cosas vistas*, Tip. de "El Nacional", México, 1894, 2ª ed., Morelia, Mich., 1905; *Cartones*, ilus. Julio Ruelas, Imp. de la Librería Madrileña, México, 1897. De las recopilaciones, y reediciones, puedo citar: *Ángel de Campo. Micrós o Tick-Tack*, pról. Luis G. Urbina, Imprenta Victoria, México, 1916. Algo más de su obra se ha recopilado en recientes ediciones: *Pueblo y canto*, pról. y sel. Mauricio Magdaleno, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939; *Cuentos y crónicas*, introd. y sel. de Alf Chumacero, Secretaría de Educación Pública, México, 1944; "Micrós", *Ángel de Campo. El drama de su vida. Poesías y prosa selecta*, ensayo biográfico, revisión y sel. Antonio Fernández del Castillo, Nueva Cúltura, México, 1946; *La Rumba*, ed. Elizabeth Helen Miller, México, 1951; *Ocios y apuntes y La Rumba*, pról. María del Carmen Millán, Porrúa, México, 1958; *Cosas vistas y Cartones*, ed. y pról. M. del C. Millán, Porrúa, México, 1958; *Crónicas y relatos inéditos*, introd. y recop. Silvia Garduño Rivera, Ateneo, México, 1968; *Apuntes sobre Perico Vera y otros cartones de azul*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Premia, México, 1984; *Las Rulfo y otros chismes de barrio*, sel. y pres. Fernando Tola de Habich, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985; *La semana alegre: Tick-Tack*, introd. y recop. Miguel Ángel Castro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

⁶¹Vid. María del Carmen Millán, Prólogo a *Ocios y apuntes y La Rumba*, p. xv.



resulta inédito lo que ocupó espacio y tinta en las columnas de un periódico!⁶²; Mariano Azuela, en cambio, sostiene que es necio lamentarse de no contar con una novela de Micrós –que en el momento de escribir su ensayo no conoce como libro–; hacerlo equivaldría a negar que entre ambos géneros existe una diferencia fundamental: “Los encantos que nos maravillan en un cuento breve se tornarían fatigosos e insoportables en doscientas o más cuartillas de lectura. Llegaría a ser inaudible como el chorro de agua que borbota de una fuente con todo y su pureza y su frescura”⁶³. Vale la pena citar, al respecto, las palabras de Micrós en un artículo suyo del 26 de marzo de 1905, que corroboran algunas de estas teorías: “Que hubiera público lector y demanda de libros, y papel barato, y editores verdaderamente progresistas, y estímulo, y compañerismo, y prensa culta, y modo de encerrarse a escribir, y tendríamos (hasta los más insignificantes del Distrito) material, no digo para toda una novela, para toda una Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig”⁶⁴. Sin embargo, María del Consuelo Ceballos Escartin afirma, en su trabajo de tesis, que existió impresión de *La Rumba* en 1890 y anexa como prueba copia fotostática de la portada⁶⁵; esta afirmación se apoya en otra de Federico Gamboa: “Cuatro libros impresos testó *Micrós... Ocios y apuntes, Cosas vistas, Cartones...* y su novela *La Rumba*”⁶⁶; de cualquier manera, la primera

⁶²Mauricio Magdaleno, Prólogo a *Pueblo y canto*, pp. v y xv.

⁶³Mariano Azuela, “Micrós”, en “Divagaciones literarias”, *Obras completas*, t. 3, p. 749.

⁶⁴Ángel de Campo, “De la novela nacional”, *Pueblo y canto*, ed. cit., p. 139.

⁶⁵María del Consuelo Ceballos Escartin, “*Las semanas alegres*” de Micrós. *Reflejo de México de principios del siglo XX*, p. 30.

⁶⁶Federico Gamboa, *La novela mexicana*, p. 25. Gamboa aduce una polémica con un grupo de escritores “progresistas” como causa del desistimiento de Micrós de cultivar la novela: “Así me enteré él mismo cierta vez, de su resolución inflexible de truncar para siempre su producción literaria [...] ¿Causas? La terca y sistemática tarea de deturparlo en que dieron unos cuantos jovencuelos petulantes y todavía sin enjundia, y aun dos o tres talluditos, por supuesto «plumitivos» todos ellos, que, como escritores, no le



edición (o en su defecto reedición) en forma de libro que conocemos hasta ahora es la de Elizabeth Helen Miller de 1951, corregida años más tarde por Marfa del Carmen Millán (a la que los estudiosos acuden).

La Rumba es, para la mayoría de los críticos, ensayo de novela, el único conocido porque, se ha repetido hasta el cansancio, de *La sombra de Medrano*, su otra novela que apareció en un único capítulo en *El Imparcial* el 7 de octubre de 1906, sólo se conserva ese fragmento ("Juanito Lavalle se examina, cínicamente, de Primer Curso de Matemáticas"), que Mauricio Magdaleno recogió en una recopilación de la obra microsiana⁶⁷.

La Rumba ha tenido si no ninguno, muy pocos comentaristas que la tomen en cuenta de manera extensa. La mayor parte del análisis de esta novela se encuentra en prólogos o presentaciones y mucho de él repite lo dicho por sus contemporáneos. Entre ellos (y los estudiosos posteriores) se citan las palabras que Gamboa le dedicó en su conferencia "La novela mexicana":

El abolengo literario de *Micrós*... desciende derechamente de Carlos Dickens y Alfonso Daudet; posee los defectos y excelencias que singularizan al novelista de Landport y al novelista de Nimes, su minuciosidad y conmiseración hacia los desgraciados y hacia los animales... puede reprochársele que su estilo no llegue a clásico, que a las veces sea vulgar

llegaban a la suela de sus zapatos... Sólo continuaría en el periódico, porque el periódico paga al contado y él, *Micrós*, no podía renunciar a esos ingresos" (*Mi diario IV (1905-1908)*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*, p. 149).

⁶⁷Cf. ed. cit., pp. 99-109. De esa novela dieron cuenta Federico Gamboa y Victoriano Salado Álvarez; este último apuntó: "*La sombra de Medrano* no es nada por el argumento. Se trata de un chico vástago de la portera de casa rica y noble que se cree hijo de uno de los señores Medranos, de la famosa estirpe de ese nombre. Se descubre al fin la identidad del sujeto, y llega a averiguarse que el muchacho es producto de los amores de una madre liviana con su cochero de buen ver. El interesado se aflige, y su aflicción da motivo a una serie de chistosas aventuras, que *Micrós* cuenta con muy buena sombra, y a la discusión de una multitud de tipos regocijadísimos. -Casasús pretendió hacer la edición, pero Campo nunca estuvo conforme con su libro y pretendía siempre perfeccionarlo. Yo lo tuve en mi poder mucho tiempo, díj que para limar el estilo, y cada día me admiraba más. En la tarea del pulimento lo sorprendió la muerte" (Victoriano Salado Álvarez, *Memorias II. Tiempo Nuevo*, p. 84).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

aunque ampliamente compensado por lo exacto y pintoresco de la expresión; y como el autor de "Sapho", una sensibilidad indiscreta de cuando en cuando, estilo inquieto y febril, falta de equilibrio y plenitud, hasta de regularidad gramatical... *Micrós* no sabe ver colectividades, ni multitudes, su campo de observación es reducido, individual... la verdadera causa del eclipse de *Micrós*... está en la despiadada campaña que el grupo modernista inició contra Ángel de Campo y algunos más. Ellos, los modernistas dentro de sus preciosismos y truculencias, salvo la poda sanitaria consumada para desterrar los vulgarismos ya naturalizados en nuestra habla, nada dejaron, digo, sí, nos dejaron sin las muchas más joyas con las que holgadamente habría enriquecido *Micrós* la novelística nacional⁶⁸.

Los juicios de Luis G. Urbina, como los de Gamboa, sobre la obra de *Micrós* aparecen aquí y allá:

Ángel de Campo es el primer escritor festivo de nuestros tiempos. La espontaneidad de su verba intencionada, las fórmulas originales de que se valió para reproducir la vida, la potencia plástica de sus descripciones, que eran evocadoras y sugestivas como la fascinación de un mago, son únicas en nuestra literatura... un aspecto peculiar de *Micrós*... el de la ternura, el de la piedad, el de la misericordia⁶⁹.

Costumbrista también para Urbina, tiene "cualidades de miniaturista" (p. 60). Afirmo, además: "Día llegará, en un futuro no remoto, en que se consulte a *Micrós* para saber cómo se existía en esta buena México, y hasta dónde habíamos llegado en hábitos, en pensamiento y en léxico" (*id.*). En otro texto que Urbina dedica a *Ocios y apuntes*, señala que en *Micrós* hay "serenidad plácida", ternura de "adolescente enamorado" y, "derramados en todo el libro, sarcasmos finamente punzantes, ironías que hacen sonreír, observaciones delicadas"⁷⁰. Pariente cercano del Duque Job, a su parecer, le falta, sin embargo, conocer "las minuciosidades, los últimos detalles de nuestra hermosa lengua" (p. 144). Para Salado Álvarez no existe parentesco

⁶⁸F. Gamboa, *La novela mexicana*, pp. 24-25.

⁶⁹Luis G. Urbina, "Micrós", *Prosas*, pp. 58-59.

⁷⁰L. G. Urbina, "Ocios y apuntes de *Micrós*", en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*, pp. 142-143.



entre Cuéllar y Campo, porque simplemente este último lo sobrepasa. Frente a un Cuéllar risueño y poco profundo hay un Campo estudioso y sabio que “sólo daba la pincelada cuando conocía el efecto que iba a causar”⁷¹.

Antonio Fernández del Castillo, primero que ofreció datos biográficos originales y publicó una buena cantidad de poemas no recogidos antes, consideró que Micrós fue el mejor amigo que tuvieron los pobres, “escritor festivo, observador de lo pequeño”⁷². Mauricio Magdaleno apuntó que sus novelas (inéditas en ese momento) serían una “porción más del alma de la ciudad, cuya poesía hizo chasquear... «Micrós»”⁷³. Sobresalen en De Campo, según su juicio, ternura, piedad y comprensión; su trabajo, más allá del de “topógrafo del mundo capitalino”, es de trascendencia social. “El mundo que saca a la luz está enfermo” (p. 408), y el estilo burlesco y espontáneo esconde un carácter subversivo: “Dentro de un estricto orden ético –social ya no tanto–, con idéntica potencia combustible que «La sucesión presidencial de 1910» o el Plan de San Luis Potosí” (*id.*). Para él, por supuesto, es “intérprete del prólogo del drama revolucionario” (p. 409). Afirma, incluso, que “El día que haya que buscar a los auténticos promotores del sentimiento popular de cuyos jugos nació el convulso estallido de la revolución de 1910, el primero de todos que saldrá de lo hondo del pretérito será Ángel de Campo, entrañable voz de redención humana”⁷⁴. Con Urbina, piensa que su estilo es algo descuidado porque escribía para el periódico.

⁷¹V. Salado Álvarez, *op. cit.*, p. 80.

⁷²Antonio Fernández del Castillo, *op. cit.*, p. 49.

⁷³Mauricio Magdaleno, “El sentido de lo mexicano en «Micrós»”, *El Libro y el Pueblo*, noviembre de 1933, núm. 11, p. 407.

⁷⁴M. Magdaleno, Prólogo a la ed. cit., p. xvii.



Manuel Pedro González habla exclusivamente de su obra cuentística. Opina: "Escribía con la despreocupación y el apresuramiento del periodista. Pero observaba con sagacidad y era fiel en la pintura"⁷⁵. En contra de lo que afirma Gamboa, declara:

No ha menester la modestísima labor de "Micrós" de tales linajes para merecer un lugar distinguido en la historia de las letras mexicanas. En él se continúa la tradición costumbrista autóctona que se inicia con Lizardi y ni remotamente sugiere su obra la posibilidad de un cotejo con la de Dickens o Daudet: Más se aproxima a los costumbristas nativos, en particular a Guillermo Prieto y a "Facundo" que a ninguna figura europea... sería interesante dilucidar la posible influencia de "El Duque Job" sobre Ángel de Campo. Sin haberla investigado, a mí se me antoja muy probable y mucho más eficaz (p. 79).

Más allá, opina: "«Micrós» es más un valor histórico que actual, y lo mismo puede decirse de todos sus colegas del siglo anterior. Nada nos dicen a nuestra sensibilidad y a nuestras preocupaciones. Para gozarlos hay que leerlos con sentido histórico y de época" (*id.*).

En 1953, Ralph Warner no conoce *La Rumba* y dice de Micrós en nota a pie: "Se habla de una novela suya, *La sombra de Medrano*, que posiblemente no pasó de proyecto. Por la fineza de mi amigo Paul C. McRill, sé que una parte de su novela, *La Rumba*, obra un tanto sensacional, apareció en *El Nacional* desde el 23 de octubre de 1890 hasta el primero de enero del año siguiente. No he tenido oportunidad de examinarla"⁷⁶. Azuela, por su parte, juzga que Micrós supera "la claudicante escuela naturalista de cansadas enumeraciones estadísticas y de catálogo, manteniéndose en un realismo superiormente entendido"⁷⁷. Con respecto al estilo le parece que la literatura de Micrós es "sana, sencilla, ingenua, tal como la necesita un pueblo que se está formando, que apenas comienza a tener conciencia de sí" (p. 744). "Buceador de almas", le llama,

⁷⁵Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, p. 78.

⁷⁶Ralph Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, p. 111.

⁷⁷M. Azuela, art. cit., p. 742.



y este calificativo le queda a la medida. El México que Micrós describe está “en plena posesión de sí... se conoce y se da gráfica y plásticamente con fidelidad” (p. 748).

María del Carmen Millán, en 1958, edita la novela para Porrúa y publica con ella un prólogo valioso. Cree que a la novela “le hace falta el retoque final, hay desequilibrio en los elementos novelescos y... algunas de sus partes son como un esbozo que no llegó a su cabal desarrollo”⁷⁸. En *La Rumba*, dice, “pueden encontrarse la fidelidad fotográfica del realismo, el cuidadoso análisis naturalista y el subjetivismo dramático del romanticismo” (p. xix). Lo mismo que otros críticos acepta su cercanía con Lizardi y Cuéllar; pero añade la de Rafael Delgado y Federico Gamboa, contemporáneos suyos. Afirma que hay crítica social expresa o implícita en su obra y una “interpretación científica de las actitudes de sus personajes” (p. xix). Determinismo puro heredado del naturalismo. Ese mismo año, Millán reedita *Cosas vistas y cartones*, y en el prólogo señala las notas que a su juicio distinguen a un De Campo plenamente costumbrista de otros nacionales: “El lenguaje acorde con el tema, la emoción vívida y tierna, el tono mesurado y discretamente irónico, la rebeldía punzante, el pesimismo inveterado y el calor de piedad humana”⁷⁹.

Joaquina Navarro, por su parte, incluye un análisis de la obra de Micrós en el capítulo que dedica a Delgado; lo considera, pues, seguidor suyo. Navarro observa que en *La Rumba*,

[el] nombre de una tienda, el edificio de una iglesia, casi en ruinas, sirve al autor de base para la descripción de una vieja plaza de México. Con extraordinaria fuerza le hace vivir las distintas horas del día con los tipos y actividades que la pueblan. Es un mundo miserable e indiferente. En la niña Remedios, el autor sintetiza el problema: la sociedad

⁷⁸M. del C. Millán, Prólogo a ed. cit., pp. xv-xvi.

⁷⁹M. del C. Millán, Prólogo a *Cosas vistas...*, p. xvii.



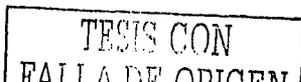
abandonada de una ciudad rica que sonríe más allá de aquellas paredes. Es un buen esbozo de novela; el lugar, los tipos, el movimiento y las conversaciones están logrados con mucho acierto⁸⁰.

El modo de elaboración que Navarro deduce de los textos es exacto: hay una combinación entre realismo y tristeza "intencionadamente social"; las cosas –y por cosas se refiere a lugares y objetos– tienen vida propia: "Su sistema es personalizarlos y de dicha personalización llevar a la descripción el rasgo que de una manera más impresionista acuse la vida que cada objeto tiene (p. 141); y destaca dos principios: "la luz y el sonido... elementos que A. de Campo recoge con más acierto en sus páginas descriptivas" (p. 142). Es de notar que Navarro observa una característica de estilo básica: los rasgos de carácter sobrepasan en interés a los físicos cuando realiza un estudio de personaje; el caso de Remedios es casi único en su obra. Navarro despliega un estudio detenido de la obra de De Campo y observa acerca de la crítica social en *La Rumba*: "De la pobreza también salen los grandes rebeldes, los caracteres anárquicos y violentos (*La Rumba*)" (p. 148). Brushwood disiente de Navarro en algún sentido. Para él, los cuentos microsianos (no hace alusión a *La Rumba*) "no contienen ideas revolucionarias alarmantes, lo que hay en ellos es un deseo suavemente expresado, pero constante e impaciente, de mejor educación y de mejores condiciones económicas para los habitantes de la capital"⁸¹. En 1959 Brushwood estima que Ángel de Campo observó y estudió la Ciudad de México de tal forma que "México llegó a ser un personaje literario completamente identificado con el autor"⁸². En *La Rumba* "imperan las cualidades particulares del autor y.. la novela, aun siendo realista, evita la

⁸⁰Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 139.

⁸¹J. S. Brushwood, "La novela en el porfirismo", *Historia Mexicana*, 7 (1958), p. 382.

⁸²John. S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 47.



objetividad convencional del realismo sin caer por esto víctima del sentimentalismo romántico” (*id.*). El contenido de la novela –afirma– es mucho más que la historia del sacrificio del honor de una muchacha ambiciosa, es “un cuadro del barrio en que vive la joven, y está pintado en tal forma que reproduce un realismo no externo sino que el autor se proyecta en la trama” (*id.*). Lo considera un costumbrista.

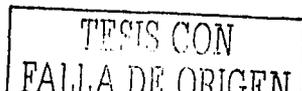
Aparece, sí, en las historias de la literatura mexicana y sólo merece breves comentarios. Francisco Monterde apunta: “parte, en esta única novela, de un rincón de arrabal metropolitano, para recoger otros aspectos del México de fines del siglo XIX. Las minuciosas descripciones del medio y los personajes están logradas con imágenes justas y el conjunto se equilibra en ágiles diálogos que reproducen, con los giros cotidianos, el modo de hablar del pueblo”⁸³. Iguñiz lo considera cuentista, aunque da razón de su novela con las palabras de Gamboa⁸⁴. Zum Felde lo compara con la pintura mural mexicana:

une la fuerte pintura costumbrista, de rasgos generalmente crudos, violentos, y que es su elemento intuitivo, específicamente artístico, y la aguda crítica sociológica, su elemento intelectual, más o menos entrelazado con el otro, según los casos, en gama que va de extremo a extremo, vale decir, de lo predominantemente ideológico (sociología novelada) hasta aquello cuyo fuerte trasunto pictórico está apenas movido por un vientecillo tendencioso. De todos modos pertenece, en general, a un tipo de neorealismo tan crudamente trazado como el viejo realismo zoliano, pero de procedimientos formales más sintéticos y estilizados, cuyo ideal estético –al que la literatura aún no ha llegado– es la propia gran pintura mexicana contemporánea de Rivera, Orozco, ya famosos creadores de una escuela pictórica mural, de originalidad autóctona⁸⁵.

⁸³Francisco Monterde, *Historia de la literatura española [e] historia de la literatura mexicana*, p. 597.

⁸⁴Juan B. Iguñiz, *Bibliografía de novelista mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, p. 54.

⁸⁵Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, p. 212.



Luis Leal opina de *Micrós* que “es el mejor cuentista de su generación. Confluyen en él las corrientes modernistas de Gutiérrez Nájera y los escritores franceses, por una parte, y las tendencias nacionalistas de Altamirano y Cuéllar por otra... participa de las características de los costumbristas, los modernistas y los realistas... El principal mérito... reside en haber sabido crear un mundo –o más bien un microcosmos– en el cual los seres (y aun los animales) viven, aman, y, sobre todo, sufren”⁸⁶. Carlos González Peña estima la ascendencia de Campo: Lizardi, “Fidel”, “Facundo”, y sin embargo señala:

hay que descartar en *Micrós* como directa toda influencia literaria extraña, pues fue él, antes que todo, un producto espontáneo del medio; así también su ascendencia o parentesco con nuestros anteriores costumbristas no le veda tener una personalidad aparte, genuina, distinta, y aun en algunos aspectos, opuesta a la de aquéllos. A diferencia de Fernández de Lizardi es artista; contrariamente a Prieto tiene gusto ponderado y fino; al revés de Cuéllar el humorismo jamás le hace tocar los límites de lo caricaturesco... Juntamente con el humorista había... un poeta; su ternura se manifiesta en favor de los humildes y de los que sufren... En sus pequeños cuadros de la vida nacional revélase *Micrós* tanto como psicólogo que, burla burlando, escudriña almas, pintor acucioso que sabe “ver” y transmitir su visión del espectáculo circunstante... conocía a fondo al pueblo bajo; aunque sus preferencias de costumbrista estaban por la clase media mexicana. De uno y otra nos dejó tipos y escenas de maravilloso verismo. Y si su estilo dista de ser correcto y puro, en cambio, aparece vivo y pintoresco, preciso y sobrio en la descripción, fidelísimo en la reproducción del habla común, intencionado en la ironía⁸⁷.

Enrique Anderson Imbert, por su parte, cree que en *La Rumba* “volcó montones y montones de detalles naturalistas sobre una historia dolorosa. *Cosas vistas* es el título de una de las colecciones de sus páginas, título que anuncia una objetividad que «*Micrós*» no tenía. Cuando no hacía caricaturas o desplegaba su ironía, se mostraba como un sentimental. Sentía ternura,

⁸⁶Luis Leal, *El cuento mexicano: de los orígenes al modernismo*, p. 108.

⁸⁷Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana; desde los orígenes hasta nuestros días*, pp. 223-224.



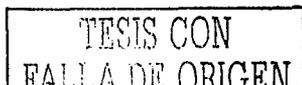
piedad por toda vida humilde, pobre, desamparada o enferma... De su simpatía a los que sufren nacían sus críticas morales, a veces enconadas"⁸⁸. Para Fernando Alegría, Micrós es precursor del realismo moderno mexicano. Las cosas, dice, son la médula del mundo microsiano: "antes que hacer vivir a sus personajes Micrós hace vivir a La Rumba, la plazoleta miserable y tenebrosa... para dar vida a sus personajes... le bastan los rasgos agudos, a veces brutales de la caricatura"⁸⁹. Él, siguiendo a Urbina, encuentra en Micrós ironía y fuertes cargas de ternura esta última, por encima de la otra, "salva a Micrós y le consagra entre los buenos narradores mexicanos del siglo XIX" (p. 61).

En el centenario del nacimiento de Micrós, María del Carmen Ruiz Castañeda publicó un trabajo dedicado a la obra del autor. En él encuentra algún contagio estilístico y temático con los modernistas, gracias al que "sus dotes de miniaturista y su sentido del color se afinan considerablemente. Pero Micrós es ante todo un narrador, por lo cual se deja arrastrar por la anécdota y recae en el cuento" (p. v). Continúa, a su juicio, la línea satírica de Guillermo Prieto y José Tomás de Cuéllar, "sus maestros indudables. Él es consciente de su procedencia y la proclama; pero su antecedente inmediato no está sino en Enrique Chávarri, quien calzó el seudónimo de *Juvenal*" (p. vi). El hallazgo de esta herencia es notable y original y enriquece la lectura de la obra microsiana.

Carlos Monsiváis, por su lado, opina que uno de los grandes méritos de Micrós es que logró *mexicanizar* al lector, pues la novela del siglo XIX mexicano, a partir de las ideas de

⁸⁸Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, p. 371.

⁸⁹Fernando Alegría, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, pp. 60-61.



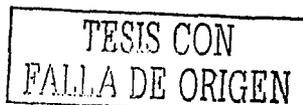
Altamirano, debía hacer consciente al lector de “las posibilidades literarias de los paisajes, las vidas y las costumbres que lo rodean y definen”⁹⁰. No encuentra en Micrós las fábulas encantadoras ni al escritor festivo y le parece prácticamente inexistente cualquier semejanza con Daudet y Dickens. Monsiváis sostiene que Micrós, aunque incidentalmente costumbrista, es realista, pero con un estilo peculiar abonado por la crónica. Afirma que el tono dominante es la “poderosa *sinceridad literaria*, él no escribe nunca por el placer de generar textos hermosos sino al servicio dual de la literatura y la visión crítica (no la denuncia social)” (p. xv). Dice más: “fenómeno insólito en el porfirismo, [Micrós es] un escritor del *establishment* dedicado al enfrentamiento (taimado) con la moral dominante y que intenta la reivindicación –la comprensión– entonces imposible: la de la plebe” (p. xvi).

Al igual que Brushwood, Felipe Garrido considera que *La Rumba* tiene un “protagonista colectivo”: “Para De Campo la vida diaria de un grupo de personas en sí mismas insignificantes estaba cargada de sentido, porque constituía una fuerza que podía llegar a ser explosiva. Aunque... no hay ninguna alusión a la posibilidad de una rebelión armada como la Revolución, la novela muestra cómo y dónde se cultiva el descontento de una sociedad”⁹¹.

Fernando Tola de Habich lamenta la ausencia de textos dedicados al estudio serio y profundo de la obra de Micrós y cree que el texto de Urbina inaugura, y sobre él se ha construido, casi todo lo dicho de Micrós. Insiste en el hecho de que la mayor parte de la obra del autor permanece inédita, y que poco o nada se puede decir de un autor al que apenas conocemos. Niega,

⁹⁰Carlos Monsiváis, Prólogo a *Ocios y apuntes. La Rumba*, p. viii.

⁹¹Felipe Garrido, Prefacio a *La Rumba*, p. 8.



y esto es importante, el carácter subversivo que muchos autores han querido ver en Micrós: "estos intentos... no se sostienen por sí mismos, ni aun amparándose en los textos conocidos de su obra"⁹². Emmanuel Carballo considera a Micrós continuador de Lizardi y Cuéllar, "comparado con ellos [opina] se distingue por ser más sintético, más poeta y menos pedagogo"⁹³; encuentra en él rasgos de costumbrista, sobre todo en sus inicios, "que mezcla, con fortuna, la temática realista y aun naturalista... con un estilo que hace suyas las aportaciones de Rafael Delgado y Gutiérrez Nájera" (p. 85). Para María Guadalupe García Barragán, Micrós es naturalista, pero de un naturalismo mexicanísimo y original que guarda cierta semejanza con el de Alphonse Daudet⁹⁴. Es *La Rumba* la "primera valiosa novela con que cuenta el naturalismo nacional" (p. 58) y halla en ella, de haber ampliado el enfoque del cuadro popular decimonónico, una posible rivalidad con *L'assommoir* de Zola. Celina Márquez, al contrario de Brushwood, sostiene que en *La Rumba* no existe un personaje colectivo, y que hay personajes muy definidos como Remedios, Napoleón, Mauricio y el padre Milicua. El realismo microsiano, apunta, es impresionista con influencias del naturalismo, opuesto al romanticismo. Además, al contrario de Tola, le parece que la denuncia y la crítica social son clarísimas⁹⁵.

Algunos trabajos de tesis se han dedicado al autor de manera extensa, sorprendentemente

⁹²Fernando Tola de Habich, Presentación de la ed. cit., p. 23. En este punto entra en polémica con C. Monsiváis, *vid.* nota 26.

⁹³Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas del siglo XIX*, p. 85.

⁹⁴María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*, p. 57.

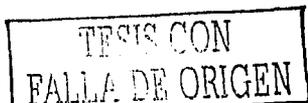
⁹⁵Cf. "La estética realista en *La Rumba* de Ángel de Campo, *Micrós*", *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre de 1996, núm. 99, 163-173.



no muchos. Destaco cuatro: el de Sylvia Garduño, el de Miguel Ángel Castro, el de Blanca Esthela Treviño y el de Marcela Valdés Gómez⁹⁶. Garduño rastrea trabajo disperso de De Campo en periódicos de la época. Castro ordena la obra en prosa e intenta clasificarla; además, dedica un capítulo a la crítica sobre *Micrós* y ofrece un estudio biobibliográfico que cubre con éxito casi todo lo que se ha dicho sobre el autor; ambos, Garduño y Castro, están de acuerdo en que, salvo honrosas excepciones, la mayoría de los críticos suelen repetir los juicios que sus contemporáneos hicieron los primeros, juicios que tenían más de anecdótico y sentimental que de crítico y análisis serio y detenido. Otro mérito del trabajo de Castro es que rescata la crítica hemerográfica contemporánea a De Campo y establece un catálogo descriptivo útil. Por lo que toca al trabajo de Treviño se estudian textos no reunidos antes; su valor estriba en ese hecho y en que durante el análisis se toca el fenómeno cinematográfico apenas naciente. Y Valdés, por su parte, estudia *La Rumba* desde aspectos no explorados antes: carácter del narrador, paralelismo, prosopopeya, estrategias del discurso.

Realista, romántico, costumbrista por juicio mayoritario, naturalista, impresionista, y modernista para algunos más, Ángel de Campo no es autor de corriente pura. Cultivó la novela porque en él había algo que la anunciaba siempre; un deseo, quizás, de trabajar más detenidamente un carácter en apariencia insignificante, de mostrar la riqueza que adivinaba en sus diferentes ángulos. Los críticos están de acuerdo en subrayar un tono irónico, una nota de humor invariable en *Micrós*, pero también la ternura y la compasión, mezcla afortunada, fecunda, sin duda, pero

⁹⁶S. Garduño, *Páginas inéditas de Ángel de Campo (Micrós)*; M. A. Castro Medina, *La prosa de Ángel de Campo (Micrós): ensayo de una clasificación genética y estudio bibliográfico*; B. E. Treviño, *Kinetoscopio: las crónicas de Ángel de Campo "Micrós"*, en "El Universal" (1896) y M. Valdés Gómez, *Los rumbos de "La Rumba" de Ángel de Campo*.



en esencia compleja, casi imposible. De Campo poseía un manejo del lenguaje hábil, al contrario de lo que algunos opinaron en su época, cercano, sí, al estilo periodístico, pero no descuidado, muy rico, muy fluido y muy original. Después de esta revisión, y sobre todo de la lectura de su obra, no es un mérito descubrir que el estilo variado, por la diversidad de temas y géneros que cultivó Micrós, produjo una novela ardua, en su aparente sencillez, fértil y sugerente, pero hay que decirlo porque es cierto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

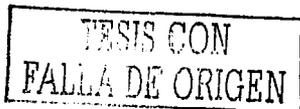
1.4. HERIBERTO FRÍAS Y *TOMÓCHIC*

Tomóchic apareció en una primera versión en *El Demócrata*, periódico claramente opositorista y de muy corta vida, del 14 de marzo al 14 de abril de 1893. La novela pasará por cuatro versiones (en forma de libro), la última, en 1911. De *Tomóchic* se ha dicho que es "la" novela de Frías⁹⁷ y tal vez es imposible hablar de Heriberto Frías sin aludir a *Tomóchic*, así como es inevitable referir el proceso seguido al autor a raíz de su publicación. Pero aunque Frías no es sólo eso, desgraciadamente y a pesar suyo, difícilmente hubiera logrado la popularidad que tiene en las letras nacionales sin *Tomóchic*.

Frías nació en Querétaro en 1870⁹⁸ y murió en 1925. Su historia ha sido contada un buen número de veces en los mismos términos (en los suyos, porque sus novelas son de esencia autobiográfica): después de su paso por la Preparatoria ingresó al Colegio Militar. Años antes la muerte de su padre lo había obligado a trabajar en diversos oficios (repartió periódicos en la librería N. Budín y vendió boletos de teatro); años después la pobreza de su familia le exigió abandonar sus estudios en el Colegio y unirse al servicio activo como subteniente de infantería en el Noveno Batallón, un subteniente, según él mismo, poco comedido. Muy joven estuvo en Belem, ocho meses, acusado por un robo sin importancia; después, como periodista de oposición al régimen porfirista, visitó Belem, de nuevo, ocho meses otra vez. Participó en la campaña de *Tomóchic*, de ahí que escribiera la novela que aquí nos interesa. Su publicación fue motivo

⁹⁷Para Christopher Domínguez, sin embargo, *¿Águila o sol?*, última novela de Frías publicada en 1923, es ejemplar, "única en el periodo, obra de un rebelde que no se contentó con oponerse a la dictadura y sufrir prisiones... Frías es el primero que se atreve a reírse de la Revolución Mexicana" (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 34).

⁹⁸De acuerdo con María Isabel Huerta Ochoa, Heriberto Frías nació el 15 de marzo de 1870 y no el 13 de mayo y el nombre que aparece en el acta de nacimiento —de la que su trabajo ostenta una copia— es Longinos Eriberto Frías (*Génesis de "Tomóchic" de Heriberto Frías*).

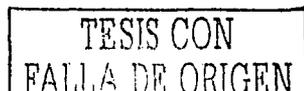


suficiente –y pretexto ideal– para que el gobierno cerrara el periódico opositor, encarcelara a sus redactores –Joaquín Clausell, Querido Moheno, José Ferrel– y procesara al soldado que traicionaba las leyes castrenses con su crónica (fue acusado de revelación de secretos de campaña). Salvado por Clausell, quien se hizo cargo de la paternidad de la novela, Frías fue dado de baja y desde ese momento se dedicó al periodismo. Morfinómano, alcohólico, se ganó la vida escribiendo para diversas publicaciones (*El Imparcial*, *El Correo de la Tarde*, *El Mundo Ilustrado*, *El Combate*, *Revista Moderna*), vivió una suerte de destierro en Mazatlán, participó en la Convención de Aguascalientes, fue perseguido por Carranza y, tiempo después, durante el mandato de Obregón, viajó a Cádiz en calidad de cónsul de México. Allí escribió, casi ciego, su última novela. Murió en México.

Sin duda, después de James W. Brown, quien realizó la edición más importante de *Tomóchic* donde contrastó las cinco versiones que Frías publicó⁹⁹, Antonio Saborit es el especialista que más atención ha puesto a la figura de Heriberto Frías¹⁰⁰. En realidad, como escritor, ha sido poco atendido. Autor de seis novelas (dos más inconclusas e inéditas), poeta y

⁹⁹James W. Brown, *Tomóchic*, Porrúa, México, 1968; además de un artículo que publicara en *Hispania*: “Heriberto Frías, a Mexican Zola”, 50 (1967), 467-471 y que trataré adelante.

¹⁰⁰Me refiero a *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*. Seis años después, en *El Ángel (Revista cultural de Reforma*, 5 de noviembre de 2000), Saborit publica una carta que Heriberto Frías envió a Federico Gamboa (una de las pocas que se conocen, según dice) desde su destierro en el puerto de Mazatlán para saludar su más reciente obra: *Reconquista*. Saborit se pregunta “¿Dónde quedaron los papeles personales de Frías? ¿Su biblioteca? ¿Los manuscritos de sus obras? Vanas preguntas cuando los cuentos, novelas y crónicas de Frías siguen en espera de compilación. Preguntas vanas mas no ociosas. Vaya este apunte para recordar los 75 años de la muerte de Frías, joven clásico de nuestras letras –como todos nuestros clásicos” (p. 6).



cuentista, compuso alrededor de quince obras¹⁰¹, y es conocido casi únicamente por la primera, *Tomóchic*, de 1893.

Germán List Arzubide afirma que para 1934 nadie leía *Tomóchic* y que, cuando apareció, “Los artistas de la pluma encerraron el libro acusador en un silencio cómplice. Después quedó olvidado entre todo lo que representó la lucha del pueblo antes de 1910”¹⁰². Sin embargo, se sabe

¹⁰¹ Las referencias a sus obras se encuentran completas en Aurora Ocampo (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX, desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días: Tomóchic*, en *El Demócrata*, México, D.F., 1892; *Tomóchic*, Episodios de la Campaña de Chihuahua, 1892; Relación escrita por un testigo presencial, 2ª ed., cuidadosamente corregida y aumentada con detalles históricos, Imp. de Jesús T. Recio, Rio Grande City, Texas, 1894; Maucci Hnos., 1899; Casa edit. de Valadés, Mazatlán, Sin., 1906, precedida de “La novela nacional”, crítica del licenciado José Ferrel; Libr. de la Vda. de Ch. Bouret, Paris-México, 1911; *Naufragio*, novela, 1895; reimpresión en Mazatlán bajo el título de *El amor de las sirenas. Los destripados*, Valadés, 1908; *El último duelo*, novela social de costumbres mexicanas, Imp. de la Revista Militar, México, 1896; *¡No llores, hombre!* (monólogo), Imp. Popular de Aguilar y Cía., Orizaba, Ver., 1899; *Leyendas históricas mexicanas* (que incluye sus “Cuentos históricos nacionales”), Maucci Hnos., Barcelona, 1899; *Episodios militares mexicanos*, Vda. de Ch. Bouret, Paris-México, 1901; *El triunfo de Sancho Panza*, novela de crítica social mexicana, continuación de *Tomóchic*, Imp. de Luis Herrera, México, 1911; *Misericordias de México*, novela autobiográfica, Andrés Botas y Miguel, editores, México, 1916; *La vida de Juan Soldado*, leyenda de la antigua gleba militar mexicana, Imp. Franco-Mexicana, 1918; *¿Águila o sol?*, novela histórica mexicana, Imp. Franco-Mexicana, 1923; *Álbum histórico popular de la Ciudad de México*, 1925, hecho en colaboración con Rafael Martínez; *El diluvio mexicano* (inconclusa); *Piratas del boulevard*, Andrés Botas y Miguel, editores, México, s/a; *Mariposas occidentales* (cuentos para niños); se menciona como inédita *La noche y el alba*. Estas referencias aumentan las que da Juan B. Iguíniz en su *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, pp. 134-137. De acuerdo con la cronología que ofrece Álvaro Matute en su prólogo a *Tomóchic* (pp. xx-xxviii), *El diluvio mexicano* y *La noche y el alba* son novelas inconclusas que formarían una trilogía con *¿Águila o sol?* Según J. W. Brown, en *El diluvio de México* (aquí hay una evidente confusión en el título) Frías critica a Carranza, y ésa es la razón por la que el texto nunca ve la luz y por la que el autor huye, aunque al final es capturado, presentado ante consejo de guerra y condenado a muerte (sentencia conmutada por la de ocho meses de prisión). Con estas tres novelas –dice Brown– “Frías pensaba resucitar su novela, prohibida y perdida en tiempos de Venustiano Carranza” (*op. cit.*, pp. xv-xvi).

¹⁰² Germán List Arzubide, “*Tomóchic* y los usurpadores revolucionarios”, *El Libro y el Pueblo*, diciembre de 1934, núm. 12, p. 613. Es importante señalar que en este artículo, List Arzubide hace una apología de Frías en oposición –velada–, porque no lo identifica, al “viejo escribidor”, sin contacto con el dolor de su pueblo, solo, lleno de miedo, dice.

TRÁS CON
FALLA DE ORIGEN

que *Tomóchic* se reseñó bien pronto por sus contemporáneos: comentarios de José Juan Tablada¹⁰³, Rubén M. Campos¹⁰⁴ y José Ferrel¹⁰⁵ ubicaron la novela en el realismo y hallaron correspondencias generacionales que arrojan luz sobre la lectura decimonónica del texto¹⁰⁶. Álvaro Matute piensa, al contrario de List Arzubide, que *Tomóchic* representó para el momento en que se escribió “testimonio de la carta de ingreso a la edad adulta de un joven oficial y... relato de las calamidades de la guerra”¹⁰⁷, y que, por una parte, el paso del tiempo y, por otra, Francisco I. Madero, con la mención que hace de Frías en *La sucesión presidencial en 1910*, “otorgaron a la novela de Frías su carácter opositorista” (p. xviii). Con respecto a la referencia de Madero —hecha por Matute—, hay que decir que, como observa Saborit, aunque ya se conocía el nombre del autor de *Tomóchic*¹⁰⁸, Madero no lo consignó:

Un valiente y pundonoroso oficial, pensador, escritor notable, indignado de las torpezas de sus superiores y por las infamias que les hicieron cometer llevándolos a exterminar a sus hermanos, escribe un bellissimo libro denunciando esos atentados; pero la voz varonil

¹⁰³Artículo que Antonio Saborit publicó en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 13 de noviembre de 1985, núm. 1690, pp. 47-49.

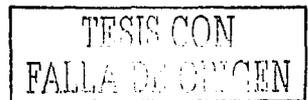
¹⁰⁴Se trata de Rubén M. Campos, “La literatura realista mexicana. III. *Tomóchic*, *Naufragio*, *El último duelo* de Heriberto Frías”, *El Nacional*, 18 de abril de 1897, pp. 2-3, *apud* A. Saborit en su prólogo a *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*, p. xii, nota 6.

¹⁰⁵Artículo de J. Ferrel que apareciera antecediendo la última edición (1911) de *Tomóchic*. Novela histórica mexicana, bajo el título de “La novela nacional”. Para la referencia completa, *vid.*, *supra* nota 93.

¹⁰⁶Para esta idea, *vid. Los doblados de Tomóchic*, pp. 176-178 y la presentación que Saborit hace a *Tomóchic*, p. 12.

¹⁰⁷Álvaro Matute, Prólogo a *Tomóchic*, ed. cit., p. xix.

¹⁰⁸El 3 de enero de 1895, *El Demócrata* reprodujo una crítica anónima dedicada a *Tomóchic* (la primera que recibió) y agregó una nota en la que descubrió la identidad de su autor: “*El Tiempo* es el primer periódico que hace un elogio cumplido de *Tomóchic*, novela tan buena, por lo menos, como la mejor de Rahasa, que es, en nuestro concepto, el primer novelista mexicano, por lo que de mexicano tienen sus novelas” (citado por María Elena Allera de Morris, *Heriberto Frías*, p. 24).



de los hombres de corazón nunca es grata a los déspotas de la tierra y ese oficial pundonoroso fue dado de baja y procesado¹⁰⁹.

Frías recibió un ejemplar de parte de Madero, pues Madero quería obtener de Frías un comentario que, además, este último ofreció¹¹⁰.

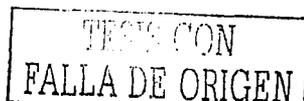
Considerado, como veremos en la mayor parte de los estudios literarios, precursor de la novela de la Revolución, e incluso en un caso más singular, influencia significativa en *Los de abajo* de Mariano Azuela¹¹¹, Frías fue, por encima de todo, periodista. La mayor parte de los críticos desdeñan el resto de su obra novelística (y qué decir de sus relatos, poesías y crónicas) y en cuanto a *Tomóchic* pocos son los que la estudian desde el punto de vista literario. *Tomóchic* parece, a esta luz, más un documento del que se sirven los historiadores que un clásico de nuestra literatura.

Las opiniones, se verá, son más o menos similares. Para Carlos González Peña, Heriberto Frías es figura de menor importancia -frente a Rabasa, López Portillo, Campo y Delgado, por ejemplo- que "entre otras novelas de carácter histórico, compuso una sobre episodios de la

¹⁰⁹Francisco I. Madero, *La sucesión presidencial en 1910. El partido nacional democrático*, p. 186.

¹¹⁰Cf. Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia moderna de México*, t. 10: *La vida política interior*, p. 873.

¹¹¹Mariano Azuela relata este episodio: "Ocurrió que un periodista norteamericano, Carleton Beals, que vivió muchos años en México y se ufana de conocerlo mejor que nosotros mismos, escribió un libro sobre nuestro país. Ocupándose de nuestra producción novelística alude mi novela *Los de abajo*, cuya edición en inglés él mismo prologó, afirmando que plagió a Heriberto Frías. Su aseveración me hizo reír como antes había reído cuando en el prólogo de *The under dogs* contó que mis horas de descanso como médico las dedico a la cría de gallinas y conejos, seguramente porque el día que me hizo una entrevista oyó cantar un gallo y no supo dónde; pero, por otra parte, me despertó el interés por conocer la novela que yo plagió. Y bien -lo digo con sinceridad y satisfacción- después de haberla leído, me sentí envanecido de que el ingenuo reportero yanqui hubiera asociado mi nombre al de Heriberto Frías" (*Cien años de novela mexicana*, en *Obras completas*, t. 3, p. 659). Para Manuel Pedro González, la influencia sobre Azuela es posible, ya que "por aquellos mismos años comenzaba a planear sus primeras obras" (*Trayectoria de la novela en México*, p. 80).



sublevación del Yaqui: *Tomóchic* (1894)¹¹². Manuel Pedro González lo considera efectivamente precursor de la nueva novela: “punto de enlace entre la modalidad que fenecía con don Porfirio y la que ya alboreaba con Azuela a la cabeza”¹¹³. A su juicio era “periodista de profesión y mediocre en extremo como novelista” (p. 80); el mérito de *Tomóchic* radica en “la viveza y el realismo con que describió el heroísmo de los sublevados” y en levantar el velo que cubría las injusticias del Porfiriato. Ralph Warner apunta con respecto a *Tomóchic*: “La obra es un reportaje novelado en que las dotes de observador exacto y el sentimiento humano del autor son los grandes méritos. Cuando trata Frías de hacer literatura, emplea un estilo afectado que borra el efecto realista de su narración... la novela es el documento social más lleno de viveza de la época”¹¹⁴. Brushwood estima que *Tomóchic* fue la primera novela que alcanzó, con justicia, el título de “revolucionaria”; sin embargo, aclara: “No es ésta una novela revolucionaria en el sentido de que recomiende la revuelta, pero expresa dos ideas que eran peligrosas para la dictadura: primera, que algunos mexicanos no pertenecientes a la clase dominante, estaban dispuestos a defender sus derechos; y segunda, que la revolución era una posibilidad práctica”¹¹⁵.

Para María del Carmen Millán, Frías es, sobre todo, “periodista de combate. Su labor ayudó de manera eficaz en la preparación de la lucha revolucionaria que transformaría al país. De sus seis novelas, la más conocida es *Tomóchic*, interesante por el testimonio histórico que ofrece

¹¹²Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, p. 227.

¹¹³M. P. González, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁴Ralph Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, p. 113.

¹¹⁵J. S. Brushwood, “La novela mexicana frente al porfirismo”, p. 389.

y por la valentía e intensidad con que retrata los cuadros de la campaña en que fue testigo”¹¹⁶. Azuela opina que el encanto de *Tomóchic* está en la naturalidad y sencillez del relato. Afirmo que, al igual que con *Astucia*, el lector advierte “la pobreza y vulgaridad del estilo... pero la impresión general que dejan se ajusta tanto a la verdad que se pasa por alto el defecto señalado y se les prefiere a tanto merengue empalagoso con que a diario se nos aflige... Frías... tiene la más potente pupila estética, el exclusivismo más mexicano, la fuerza de creación más extensa y la facultad de exactitud más completa”¹¹⁷. Max Aub considera que en Frías se dan las características de lo que será la narrativa de la Revolución, que resume en testimonio y autobiografía: “De ambos tienen sus libros”, dice, pero “ninguno tan sorprendente como el primero”¹¹⁸. Frías, a su parecer, fue el novelista que “marcó la senda por la que habría de discurrir la narrativa de la Revolución Mexicana” (p. 15).

Joaquina Navarro piensa que Frías está más cercano, en su carácter de “histórico”, al período de la Revolución y agrega: “se añade a la razón anterior el hecho de que algunas de sus obras sean en sí como especie de avanzadillas de la Revolución que se preparaba”¹¹⁹. Alf Chumacero continúa en esta línea y señala, con respecto a *Tomóchic*, que se trata de una obra solitaria, alejada por varias décadas de lo que se conocería como novela de la Revolución: “Ni

¹¹⁶M. del C. Millán, *Literatura mexicana. Con notas de literatura hispanoamericana y antología*, p. 190. De él antologa el famoso capítulo 31 de *Tomóchic*, “Los perros de Tomóchic” que apareciera como relato en la *Revista Moderna* en 1900 antes de ser incluido en la novela en las ediciones de 1906 y 1911 (cf. ed. cit. de J. W. Brown, p. 109, nota).

¹¹⁷M. Azuela, *op. cit.*, p. 660.

¹¹⁸Max Aub, *Narradores de la Revolución mexicana*, p. 31.

¹¹⁹J. Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 37.



Orizaba ni Cananca contaron con un Heriberto Frías que, a tiempo, hiciera el puente entre *Tomóchic* y la copiosa producción que, años después de asesinado Francisco I. Madero, propició la madurez del género¹²⁰. Para Julia Hernández, Frías “Muere, sin haber dejado la raya significativa que *Tomóchic* trazó a su destino”¹²¹. Acepta, sin embargo, que presentarlo como novelista de la Revolución es ciertamente temerario y le parece que su “valentía al captar los acontecimientos de que era testigo, sentaba un precedente que rompía de una vez por todas con los convencionalismos de forma y estilo impuestos por nuestra natural dependencia de la cultura europea... nuestra literatura... tuvo que nacer sustentada feliz y únicamente por la evocación” (p. 22). Para Emmanuel Carballo, Frías es precursor del cuento de la Revolución y periodista, antes que escritor; sus cuentos, opina, “son reportajes escritos con simpatía hacia los personajes, conocimiento de las circunstancias en que éstos viven y estructurados en la forma más sencilla y a veces simple... De este modo, atando reportajes consigue armar su obra más conocida, *Tomóchic*”¹²². Sus méritos se hallan, a su parecer, en la viveza del relato y el realismo en la descripción.

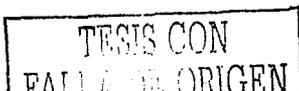
El juicio que impera en la mayor parte de los estudiosos es que *Tomóchic* es superior en muchos sentidos al resto de su obra. Se puede afirmar que, con algunas excepciones¹²³, los

¹²⁰Alf Chumacero, *Los momentos críticos*, p. 238.

¹²¹Julia Hernández, *Novelistas y cuentistas de la Revolución*, p. 21.

¹²²Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 112.

¹²³Me refiero, entre otros, al trabajo de M. E. Allera de Morris (*op. cit.*), que da una visión general de la obra de Frías, habla de sus novelas (aunque es verdad que se detiene para tratar *Tomóchic* en particular), cuentos, leyendas, artículos de costumbres y de crítica social y poesía. La tesis está bien documentada, pero adolece de faltas graves de ortografía y de impresión; ostenta documentos provenientes del juicio (estudiados probablemente por primera vez) y da una semblanza biográfica. Hay poco de crítica



comentarios críticos relacionados con esta parte de su trabajo se dan como referencias¹²⁴, o breves opiniones en prólogos (como el de Brown a *Tomóchic* y el de Saborit a *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*). No existe todavía el gran estudio dedicado a Frías como creador. Y en 1996 Domínguez Michael lo atestigua al considerarlo autor de *antología* y no sólo por *Tomóchic*, sino porque

...Frías no sólo fue el precursor literario de los hermanos Flores Magón, sino el antecedente de Mariano Azuela y el excitante satírico de *Los piratas del Boulevard*. Asistió a la convención de Aguascalientes, combatió a Carranza y dos años antes de su muerte publicó *¿Águila o sol?*, la más solitaria y extravagante de las novelas de esos días. La pasión por el lenguaje y sus juegos, la indudable influencia de Valle-Inclán y un desprecio profundo por las ilusiones de su tiempo lo impulsaron a escribir esta alegoría esperpéntica... Increíble la mordacidad, el humor y el talento de este escritor hasta ahora condenado a nombrar una calle¹²⁵.

De *¿Águila o sol?*, Max Aub piensa que aunque “muy lejana naturalmente del genio idiomático de Valle-Inclán, es un «esperpento», anterior en tres años a *Tirano Banderas*” (p. 32), que no es poco decir. *¿Águila o sol?*, obra de madurez de Frías –autor para el que su novela de juventud se convirtió en un clásico–, es notable por muchas razones. Hay un singular cuidado en el estilo, que es muy original, y la intención crítica –invariable en Frías– es menos desaliñada.

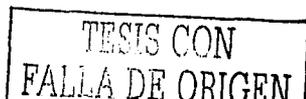
García Barragán se refiere a *El último duelo, novela social de costumbres mexicanas* (1896) en los siguientes términos, que de algún modo resumen el sentir de otros críticos:

aunque no es de gran calidad literaria, hay en ella aspectos interesantes, entre otros, la

y de análisis y mucho de transcripción en este trabajo, pero el valor está justamente en que copia textos desconocidos hasta ese momento o dispersos en periódicos de difícil acceso lo que da una imagen clara de la recepción de *Tomóchic*, por ejemplo. En definitiva, el único estudio dedicado íntegramente a Frías como escritor, independientemente de *Tomóchic*.

¹²⁴Por ejemplo, la de M. G. García Barragán, *El naturalismo literario en México*, pp. 58-59 y 86-87.

¹²⁵C. Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 184.



caracterización de algunos personajes. Por desgracia, las numerosas obras de Frías son todas semi-autobiografías novelescas, o novelas no enteramente logradas –incluyendo la última, *¿Águila o sol?*, que posee rasgos estimables–, en la que el autor figura casi siempre con el nombre de Miguel Mercado, repitiendo hasta el cansancio los mismos desahogos, las mismas consideraciones sobre sus desventuras, sobre su accidentada existencia, sobre sus vicios y virtudes¹²⁶.

Con *El último duelo* Frías empezaba a afinar la intención de su crítica y esta novela descuelta por esa razón.

Brushwood asegura que el resto de su producción se distingue de *Tomóchic* de manera muy clara: “Las novelas de Frías revelan la esterilidad de su búsqueda de honradez y justicia... constituyen un grupo bastante uniforme. Su finalidad es la crítica social, que el autor emprende de manera abierta e intencional. Los ambientes son siempre urbanos y los comentarios se refieren a problemas sociales sintomáticos más bien que a las cuestiones fundamentales”¹²⁷. En otro texto¹²⁸, el crítico hace algunas observaciones sobre sus novelas más importantes y señala que el punto de vista social del autor no varió en su producción posterior a 1910. Ésta es una característica que revela un carácter literario definido.

De *Naufragio* –que más tarde reeditará bajo el título de *El amor de las sirenas. Los destripados* y de acuerdo con Allera Morris con diverso final y algunos capítulos de más– se puede decir que tiene rasgos de interés para comenzar a fijar una personalidad literaria¹²⁹. La cautela con

¹²⁶G. García Barragán, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁷J. S. Brushwood, art. cit., p. 389.

¹²⁸J. S. Brushwood, y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 63.

¹²⁹“Once años después, en 1908 –dice Allera de Morris– cuando Frías vivía en Mazatlán, la casa editorial de Valades y Cía. publicaba otra novela de este escritor llamada *El amor de las sirenas*, con un subtítulo *Los destripados*. Esta novela no es sino una segunda edición de *Naufragio*, con unos capítulos de más y un desenlace distinto. –En *Naufragio* Pedro no llega a enviarse tanto como en *El amor de las sirenas*

la que advierte al lector de sus intenciones rompe con la estructura y verosimilitud del texto (y el epígrafe que abre es buen ejemplo: "Creo en la redención por el dolor, el trabajo y el hogar"¹³⁰). Sin embargo, su evolución como novelista es notoria si se comparan *El amor de las sirenas* y *¿Águila o sol?*: no hay contacto entre ambas en cuanto a tono, estilo y propósito; la última es muy superior.

La técnica de Frías en general es duramente criticada; Brushwood lo juzga escritor pedestre:

es más atractivo –opina– cuando se confía en su propia técnica –o falta de técnica–, de relato sin adornos, pero el efecto de esta llaneza de estilo varía mucho, en proporción con la hondura de sentimiento que haya en el autor. Ni su prosa ni sus ideas nos ofrecen muchos kilates de belleza, y las últimas novelas que escribió carecen de la calidad épica que con tanta naturalidad reluce en *Tomóchic*. En sus novelas reaparecen el tema de la prensa, el de la pobreza y el de la cárcel, pero son asuntos efectistas más bien que preocupaciones profundas. Lo que hacen todas las críticas concretas y menudas es contribuir al tema principal, al más importante de la obra de este novelista: la desilusión resultante de la falta de auténtica honradez en el hombre. Frías nos ofrece, sin duda alguna, el cuadro de una época. Pero, por sincero y demoledor que sea, el lector siente que no llegó hasta el meollo del asunto en ninguna de las novelas posteriores a *Tomóchic*¹³¹.

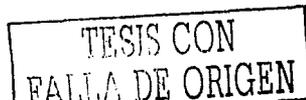
Sin embargo, el crítico dedica un estudio a un tema toral casi como la figura de Mercado: la mujer redentora. El asunto da para fundamentar una tesis sugestiva y es que los papeles que juegan hombres y mujeres en sus novelas simbolizan, en algún sentido y por paradójico que parezca, la estabilidad social que Frías ansiaba¹³².

y Lupe dedica su vida a redimirlo. El pobre y desdichado Argüellitos se suicida al saber que Lupe nunca será su esposa. En cambio, en *El amor de las sirenas* Lupe, convencida de la falsedad de Pedro, accede a casarse con Argüellitos, quien le ofrece un amor sin límites" (*op. cit.*, p. 36).

¹³⁰Vid. *El amor de las sirenas*..., portada.

¹³¹J. S. Brushwood, art. cit., p. 390.

¹³²Cf. "Heriberto Frías on social behavior and redemptive woman", *Hispania*, 45 (1962), p. 253.



Los rasgos naturalistas en Frías son evidentes. No está de más decir que la influencia de Zola por medio de *La débâcle* fue consignada durante el juicio que se le siguió a causa de la publicación de *Tomóchic*¹³³. Esta influencia aparece, según Brown, en otras obras:

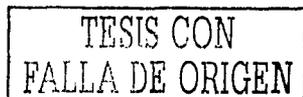
Frías did not write of his admiration for Zola... but left two clues to show that he was a conscious and eager follower of the French master's literary movement. First, he authored in 1895 a series of articles for *El Demócrata* entitled "Tintas", signing them with the pseudonym "Germinal", after Zola's famous novel. Secondly, in that same year he published a poem, "Sara", which purported to be a naturalistic poem. Accompanied by an article of Rubén M. Campos, which lauds the triumph of naturalism, the poem relates a story of seduction and degradation, a versified *Nana*¹³⁴.

Se puede afirmar, con Brown, que la comparación entre Zola y Frías se da sólo en perspectiva, y que, aunque parezca injusta, las similitudes existen "and in the really important phase of their work, that of stirring the sleeping conscience of a complacent society, both men are brothers"¹³⁵. Para Sandoval, la influencia de Zola en *Tomóchic* es patente. Está, en principio, en las descripciones de corte naturalista, es decir en la forma, pero también la observa en el fondo, en la exploración, por parte de estos autores, de las causas y razones de la guerra, en la crítica a los mandos militares, en una visión de los soldados, que ambos comparten, como seres reducidos

¹³³Se dice que entre las pertenencias de Frías se encontró un ejemplar de *La débâcle* y un soldado que fungió como testigo afirmó haber oído de los labios de Frías declarar que quería escribir algo al estilo de *La débâcle* de Zola. Clausell sostiene esa idea cuando se atribuye la paternidad de la novela. De acuerdo con los datos que ofrece Adriana Sandoval, "desde mediados de 1892, en *El Diario del Hogar* empezó a circular en México, por entregas, la penúltima de las novelas del ciclo de los Rougon-Macquart de Émile Zola: *La débâcle*, traducida como *El desastre*... La novela había sido ofrecida al público francés por entregas, en el periódico *La Vie Populaire*, a partir del 21 de febrero de 1892, sin que Zola la hubiera concluido; se continuó hasta el 21 de julio. El 24 de junio del mismo año apareció en forma de libro, bajo la firma de Charpentier-Frasquelle" ("*Tomóchic* a la luz de *La débâcle* de Émile Zola", *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco, p. 266).

¹³⁴J. W. Brown, "Heriberto Frías, a Mexican Zola", p. 467.

¹³⁵*Ibid.*, p. 471.



“a sus más elementales necesidades, al rango de bestias humanas”¹³⁶, en el hecho de que, frente a los personajes protagónicos, pesa la figura de grupos anónimos y, en una nota final de optimismo, muy vaga en *Tomóchic*, pero similar a la que, más contundente, aparece en *La débâcle*.

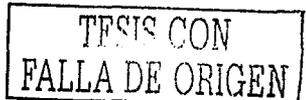
De los relatos a los que dedicó parte de su vida, las *Leyendas históricas mexicanas* son producto de su labor periodística (“el periodismo –señala Saborit con razón– empezaba a tragarse a Frías”¹³⁷). Azuela llegó a decir que a raíz de la lectura de estas leyendas lo consideró escritor “latoso”; Brushwood, en cambio, hace notar que las tradiciones indígenas que presenta Frías están expresadas de manera tan elevada que “Read lo asocia con los Modernistas”¹³⁸. Para Saborit, editor de las leyendas y cuentos históricos nacionales que Frías publicó en *El Imparcial* entre 1897 y 1898, aquéllas salieron “a desafiar el anacronismo entre un clima que era propicio únicamente a otras novedades”. Como Azuela –dice–, Frías decidió refugiarse en el México viejo antes que ahogarse en el lodo en el que México se hundía¹³⁹. Los muchos textos históricos que compuso cumplieron una función muy parecida en Frías y son esencialmente didácticos. Fueron y son instrumentos de estudio (*La guerra contra los gringos*, *Episodios militares mexicanos*, *Morelos en Cuautla*, etc.), pero probablemente sólo eso. La capacidad de escribir novelas abandonó a Frías, opinan algunos; en el conjunto de su obra, a esta luz, esos textos son resultado (lo mismo que las leyendas) de un modo de vida que devoró su tiempo y consumió su energía creadora.

¹³⁶A. Sandoval, art. cit., p. 272.

¹³⁷A. Saborit, Prólogo a *Leyendas históricas mexicanas...*, p. xxi.

¹³⁸J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁹A. Saborit, Prólogo a *Leyendas históricas mexicanas...*, p. xxiv.



Es verdad que en sus novelas revivió la gloria de *Tomóchic* –en su “afán” por dejar testimonio de una verdad propia y en su recurrencia en el personaje de Miguel Mercado–, porque existía una urgencia por establecer la identidad del autor del valioso objeto. La ambigüedad, que sin duda marcó a *Tomóchic*, acaso pesó muchos años en la mente de Frías y lo hizo volver al tema de manera indirecta y perseverante, casi obsesiva. Y es que la incierta atribución de su *Tomóchic*, al hacerse cargo Clausell de su paternidad, lo convirtió en su testigo, su protagonista, su lector y su crítico. Su obra es la historia de su historia y la crítica de su crítica. Frías escribió, en el prólogo a *Misérias de México*: “Aquí hay poca literatura y mucha verdad, la verdad apenas velada pudorosamente por la forma novelesca como por una gasa que oculta, alegrando un poco, la miseria del fondo”. Y éste parece ser su mejor juicio.

TFCS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 2
TIEMPO NARRATIVO

2.1. TIEMPO TEXTUAL Y TIEMPO ARGUMENTAL

A partir de Mijaíl Bajtín y su concepto del cronotopo, el estudio del espacio en la novela no puede separarse del análisis del tiempo, porque “sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable. Éste es sin duda el gran acierto de Bajtín y de su teoría del cronotopo como la materialización del tiempo en el espacio”¹⁴⁰. En el cronotop¹⁴¹, afirma el teórico, el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible; el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia, “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”¹⁴².

La novela, lo mismo que la música, es un arte temporal (como han apuntado, entre otros, Butor¹⁴³), y su realización se condiciona a este hecho. El tiempo estructura y da un orden y un sentido al discurso literario con respecto al lector, pues “la disposición sintáctica del tiempo altera las posibilidades de tensión, de dramatismo, de interés, etc., del relato en su captación por el

¹⁴⁰María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, pp. 17-18.

¹⁴¹En sus “Ensayos de poética histórica”, Bajtín declara: “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura... El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (“Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 237-238). Aquí Bajtín señala un tercer elemento al que, indisolublemente, se une esta pareja: la creación verbal, pues es por medio del lenguaje que ella se expresa. No sólo eso; esta figura, ahora constituida por tres elementos, actúa a nivel formal y de contenido y –esto es de enorme importancia para Bajtín–, define el modo en el que se representa al hombre en la literatura.

¹⁴²Mijaíl Bajtín, “El cronotopo”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, p. 63.

¹⁴³“Hace ya varios años que la crítica empieza a reconocer el valor privilegiado del trabajo novelesco en la exploración de la dimensión temporal, la estrecha relación de este arte con otro que se desarrolla fundamentalmente en el tiempo: la música” (M. Butor, “El espacio de la novela”, *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963*, p. 51).



lector"¹⁴⁴. Los verbos, entre otros elementos, otorgan temporalidad al discurso, que a su vez dota de dimensión temporal a la historia¹⁴⁵; no olvidemos que Gérard Genette apunta que es legítimo pensar en la novela como el desarrollo, si se quiere monstruoso, de una forma verbal; en el sentido gramatical del término: "the expansion of a verb"¹⁴⁶. Pero más allá, definen su naturaleza artística.

Ante la imposibilidad de decirlo todo, algunos novelistas recurrieron a una variedad de procedimientos textuales que les ayudaron a seleccionar el material narrativo¹⁴⁷; otros, en cambio, como Fielding, proclamaron como su propósito esa selección. Pero fue Thomas Mann quien inició de algún modo, a partir de una observación suya sobre el acto de narrar ("narrar es dejar de lado"), el estudio comparado del tiempo narrativo. Si narrar es "elegir y excluir a la vez... se deben someter a una investigación científica las modalidades de plegamiento (*Raffung*), en virtud de las cuales el tiempo de narrar se distancia del tiempo narrado"¹⁴⁸. El novelista debe elegir "la porción de realidad que considera y la transformación artística a que la somete"¹⁴⁹.

Para el estudio del tiempo en la novela, al que me he referido como tiempo narrativo, Genette -basado a su vez en las teorías de Günter Müller- elaboró un análisis comparado de dos tiempos en permanente tensión: el tiempo textual y el argumental; llamados por Müller *Erzählzeit*

¹⁴⁴María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, p. 161.

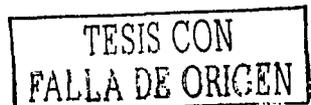
¹⁴⁵Cf. Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, p. 96.

¹⁴⁶Gérard Genette, *Narrative discourse*, p. 30.

¹⁴⁷Cf. Roland Bourneuf, y Réal Ouellet, *La novela*, pp. 149-150.

¹⁴⁸Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. 2: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 495.

¹⁴⁹Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 26.



y *erzählte Zeit*; y por otros estudiosos como “narrative time” y “story time”; enunciación y enunciado; tiempo cronológicamente mostrado y tiempo cronológicamente narrado; tiempo del narrar y tiempo narrado; tiempo de la narración y tiempo de la ficción; tiempo cronológico y tiempo literario. Estas distinciones, sin embargo, aparecían ya en los formalistas rusos, sólo que en términos diversos: la fábula como el “conjunto de hechos relacionados entre sí según un orden natural, es decir, «causal y cronológico» (tiempo de la ficción), y la «trama», «el orden de aparición» en la obra de esos mismos hechos... (tiempo de la narración)”¹⁵⁰. La relevancia de cada tiempo proviene precisamente del cotejo entre ambos, donde nace lo que Günther Müller denominó “tiempo *poïetico*”: “Esta creación temporal es precisamente el reto de la estructuración del tiempo, que, a su vez, tiene lugar entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado”¹⁵¹. Se intenta medir, pues, el tiempo de la historia que se narra y el de la narración que lo expresa, así como el vínculo que se establece entre ellos.

En el tiempo textual se comprime el tiempo del argumento¹⁵²; es un tiempo de lectura que se calcula en número de páginas y líneas y no corresponde al tiempo destinado a componer la obra: “El número de páginas y de líneas ¿de qué tiempo es el equivalente? De un tiempo de lectura convencional, que es difícil de distinguir del tiempo variable de la lectura real. Este último es una interpretación del tiempo empleado en narrar, comparable a la interpretación que tal o cual director de orquesta da del tiempo teórico de ejecución de una partitura musical” (p. 496). El tiempo argumental, en cambio, se mide en años, meses, días, horas, minutos. Para Germán

¹⁵⁰R. Borneuf, y R. Ouellet, *op. cit.*, p. 158, nota.

¹⁵¹P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 500.

¹⁵²Cf. H. Beristáin, *op. cit.*, p. 97.

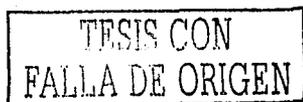
Gullón, el tiempo textual tiene una lógica propia y forzosa que permite la inteligibilidad del conjunto, mientras que el tiempo del argumento es flexible: “cabén saltos del siglo XVIII al presente en un párrafo”¹⁵³. Lo que se compara, estima Paul Ricoeur, son “duraciones” de tiempo de los dos lados que deben hacerse mensurables, y del cotejo nace lo que Genette llama anacronfas, la distancia entre ambos. Genette explica, por ejemplo, que si en la novela hay una indicación como “Tres meses antes...”, tenemos que entender que esta escena viene *después* en el tiempo textual y *antes* en el argumental: “the relationship between them (of contrast or of dissonance), is basic to the narrative text, an suppressing this relationship by eliminating one of its memebers is not only not sticking to the text, but is quite simply killing it”¹⁵⁴.

La idea de un final en la obra literaria, propuesta por Lotman, como exigencia para el sentido y el establecimiento de límites en el texto literario, concibe el discurso literario abierto semánticamente y cerrado formalmente: “El texto literario, pues, es abierto y polivalente desde un punto de vista semántico y tiene unos límites que lo cierran y le dan autonomía desde el punto de vista formal”¹⁵⁵. Formalmente y semánticamente la manipulación del tiempo es el armazón del discurso y también su productor. Con el estudio del tiempo narrativo se puede llegar a dibujar, justamente, lo que Ricoeur llama “la *Gestalt* de la narración”.

¹⁵³Germán Gullón, “Espacio y tiempo”, en *Creación de una realidad ficticia: “Las novelas de Torquemada” de Pérez Galdós*, p. 54.

¹⁵⁴G. Genette, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁵M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 13.



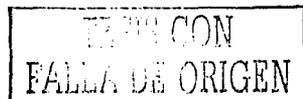
2.2. LA RUMBA

64

Como he dicho ya, se trata de una novela por entregas¹⁵⁶ que apareció en *El Nacional* durante tres meses aproximadamente (de finales de octubre de 1890 a principios de enero de 1891). Cada entrega tuvo una amplitud similar, pues la estructura es regular¹⁵⁷. Los capítulos no iban titulados. La novela cuenta la historia de Remedios Vena, "La Rumba", quien ambiciona un destino diverso al que le deparaban su barrio y la herrería de su padre, y que se escapa con un hombre, Napoleón (conocido como Cornichón), con una promesa de matrimonio que nunca llega. En una riña provocada por celos infundados y el alcoholismo de su pareja, Remedios dispara accidentalmente contra su amante y lo hiere de muerte; se le enjuicia y absuelve y regresa a su lugar original, La Rumba, para enterrarse en vida en la casa del padre Milicua. La novela narra, básicamente, nueve días específicos, no consecutivos, y algunos más que no detalla. Las elipsis, es decir los saltos en el tiempo, regularmente, se resuelven, de manera que hay un uso adecuado de la pausa.

¹⁵⁶En este caso, y en el de *Tomóchic*, como veremos, se trata sin duda de "novelas por entregas". El éxito de este sistema editorial –afirman Pilar Aparicio e Isabel Gimeno– "llevará a publicar por entregas a novelistas prestigiosos... que no por ello son novelistas de «folletín», por mucha influencia que tengan de este tipo de novela" (*Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín 1840-1870*, t. I, p. xi). Con respecto a la novela por entregas, vale la pena recordar lo que Wolfgang Iser propuso en "La estructura apelativa de los textos". Iser, al referirse a la necesaria indeterminación del texto literario, afirma que la novela por entregas hace un uso muy especial de este recurso, porque ofrece al lector pequeñas dosis del texto; en este tipo de novelas se "trabaja con una técnica de corte... Cortar o arrastrar la tensión forma la condición fundamental para este corte. Pero tal efecto de suspenso provoca que tratemos de imaginarnos la información, de la que carecemos en ese momento, sobre el desarrollo del acontecimiento. ¿Cómo continuará? Al realizar esta pregunta y otras similares, aumentamos nuestra participación en la ejecución del suceso. Dickens ya sabía de esta relación de cosas; sus lectores se convirtieron en «co-autores»" (en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, comp. D. Rall, p. 108).

¹⁵⁷La novela en el periódico tuvo diecisiete capítulos, que se ofrecieron todos los jueves y domingos (salvo el jueves 11 de diciembre). Apareció siempre en la página 2, y sólo en la 1 y 2 el domingo 28 de diciembre, una fecha antes del último capítulo. Ocupaba, regularmente, de una y media a dos columnas, y casi siempre presentaba un capítulo por entrega. Tuvo sus excepciones: el capítulo 2 se dividió en dos entregas; el 6 se numeró como 5; 10 y 11 fueron en una sola entrega; el 12 ocupó tres entregas, una de ellas sin número. Iba firmada por *Micrós*. En forma de libro tiene diecinueve capítulos (son los mismos corregidas las omisiones y errores en la numeración) entre seis y once páginas cada uno, la extensión total es de 150 páginas, de acuerdo con la edición de María del Carmen Millán, Porrúa, México, 1986, por la que cito.



El primer capítulo es muestra clara del uso del tiempo microsiano. Se trata del trazo de la pintura de un modo de vida. La protagonista, Remedios, se ubica en este punto, una vez que se ha caracterizado su espacio, La Rumba, y en un tiempo: el de la juventud (es una niña que crece muy pronto). Por ello, observamos que el tiempo de Remedios es un tiempo acelerado. El narrador relata un día común en el barrio y elabora la breve historia de Remedios. Hay ambigüedad en el caso de la narración de su "niñez":

Había una muchacha, sería entre aquellas, una rapazuela que no jugaba ni al *pan y al queso*, ni al *San Miguelito*, ni a las *vistas*... Prometía ser una mujer de aspecto varonil; rasgaban casi su estrecho vestido las formas precozmente desarrolladas, con enérgicas curvas. Era muy niña; pero en sus ojos de dulzura infantil, cruzaban a veces esos relámpagos elocuentes, esas miradas de mujer que en nada se parecen al candor... Era muy niña; pero ya el cura la detenía en el confesionario más tiempo que a las otras muchachas de la doctrina (pp. 192-193).

Nunca se señala cuántos años tiene Remedios (si es que es aún muy niña podrían ser trece, catorce o quince, incluso) ni cuánto tiempo pasa entre el primer capítulo y el segundo, cuando ella trabaja como costurera en la ciudad y conoce a Napoléon. Sin embargo, el relato no suelta ningún cabo: para que ella llegue a ser costurera en la ciudad se habla, en dos o tres líneas, de sus viajes al centro y de una amiga costurera, Guadalupe, que aparecerá más tarde. En este primer capítulo hay escenas y descripciones cuya función no es situar la acción en un tiempo y lugar específicos, ni tampoco provocar una pausa obligada, sino dar una sensación de atemporalidad que remita a una repetición fatal: la Iglesia siempre "estaba cerrada por falta de culto" (p. 185) o "En las noches lóbregas nadie cruzaba la Rumba" o "En las noches de lluvia se hacía un lago de la inmensa Rumba" (p. 189). La introducción del personaje se retarda en la descripción pormenorizada de hechos periódicos cuya única narración vale para deducir su frecuencia (sus



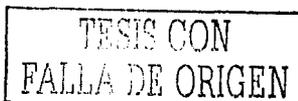
panoramas se valen de lo que se conoce como "iteración"¹⁵⁸). En el diálogo, que es frecuentísimo, hay un acercamiento al lector, pues a él le toca adivinar

intenciones ocultas, los rencores, las torpezas... Y de esta exigencia que le es impuesta, el lector extrae la sensación de *penetrar* en un mundo que no es enteramente descifrable, un universo donde hay varios niveles de entendimiento del tema, donde persiste y se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida, con su espesor y su misterio¹⁵⁹.

En el segundo capítulo se establece un orden cronológico lineal que alcanza al capítulo 11. No se puede ignorar que el ritmo acelerado de los dos primeros capítulos frente a la desaceleración del resto responden no sólo a una necesidad formal, sino a una percepción del personaje protagónico. Es decir la velocidad va en relación directa con el "tiempo vivido" de Remedios; la

¹⁵⁸El tiempo narrativo, esta doble entidad (para Günter Müller triple), se estudia bajo tres aspectos: orden, frecuencia y duración. El orden busca el vínculo entre el tiempo argumental y el textual, esto es el orden en el que ocurren los hechos en el argumento y en el que se narran. Se proponen dos modos: analepsis (que Germán Gullón bautiza como regreso) y prolepsis (como anticipación, art. cit, p. 54; para una explicación clara y sucinta de los conceptos genettianos, pp. 54 y 55, n. 3), esta última poco frecuente. La duración mide la acción del argumento en el texto; es decir la velocidad de la narración que resulta de la relación entre duración del argumento, medido en segundos, minutos, y horas, y la longitud del texto medida en líneas y páginas. Genette llama a estas variaciones anisocronías, pero se les puede identificar mejor con el ritmo (cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 88). Para ello, propone dos conceptos: aceleración y desaceleración. En el primer caso el texto avanza a mayor velocidad que el argumento, es decir sintetiza en algunas líneas -o algunas palabras- un tiempo extenso; en el otro, el texto demora en narrar una experiencia que se puede calificar de momentánea. Genette considera que el rasgo importante es la velocidad del relato (y por ello preferiría llamar *Velocidades* al capítulo que tituló *Duración*, y no *Velocidad* porque, supone, ningún relato avanza con un paso absolutamente constante; *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, p. 25). Ciertos términos retóricos que se utilizan en este análisis son "panorama", cuando se abrevia el relato de una acción; "pausa", cuando se suspende el tiempo argumental; "elipsis", cuando se prescinde de información y "escena", cuando una acción se transmite como diálogo. La "frecuencia" mide la periodicidad con la que aparece narrado un hecho en el tiempo argumental y el textual; esto es, cuántas veces se narra una acción en el argumento y cuántas en el texto. Hay "acciones singulativas", que se dan una vez y se cuentan una vez; "acciones repetidas", que se dan una vez y se cuentan varias veces; "acciones iterativas", que se dan muchas veces y se narran una sola vez y "pseudo-iterativas", que se narran una sola vez, como si hubiera sucedido repetidamente, y sólo pudieron ocurrir una sola vez.

¹⁵⁹R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962, p. 207, *apud* Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, p. 58.



tarde del juicio es, sin duda, eterna¹⁶⁰. En ambos capítulos (1 y 2) el tiempo corre a una velocidad inusitada, al contrario de lo que sucede con los que representan el clímax y que, comúnmente, Micrós narra en forma de escenas.

Para el tercer capítulo Remedios se ha fugado con Napoleón, pero en su barrio todavía no lo saben. Hay entonces dos tiempos simultáneos. La narración, centrada en la vida en el barrio, recurre a la descripción de un estado de cosas común, regular (se traza un día habitual en el tenducho de Mauricio), apenas afectado por una variante que sólo Mauricio nota: Remedios no ha vuelto en el tranvía a la hora usual. Para la noche, Francisquillo llega con la noticia de la fuga de Remedios. Se trata del día dos. El tiempo de espera y angustia de Mauricio es denso. En *La Rumba*, estos espacios domésticos en los que se centra la descripción son “el reloj, el verdadero indicador temporal de la novela”¹⁶¹. Los cambios que sufrirá la tienda de Mauricio son señales del paso del tiempo, lo mismo que la imagen de la Iglesia en ruinas en el primer capítulo y, todavía más, la transformación de una herrería activa, la del padre de Remedios, a una muerta, estática.

¹⁶⁰Para Bobes Naves la manipulación del tiempo ficcional justifica el placer de la escritura, frente a la imposibilidad de intervención en el tiempo vital (cf. *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, p. 147). No se trata de un mero “juego con el tiempo” por parte del escritor, sino de explorar la experiencia de ficción (cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. 2: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, pp. 469-532, esp. pp. 509-513). Bobes añade entonces el concepto de tiempo subjetivo: “la posibilidad de medir las relaciones temporales en correspondencia con tiempos vividos y acoger así la flexible manera como la propia literatura ha subjetivizado a través de los personajes la valoración del tiempo, no limitable a un esquema de relación narración-historia” (apud José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, p. 266). El tiempo vivido, que de acuerdo con Ricoeur omite Genette, concede un acercamiento al concepto de finalidad, e intencionalidad y lleva el análisis más allá de un juego puramente retórico (P. Ricoeur. *op. cit.*, pp. 264-265). El tiempo subjetivo tiene además otros matices, por ejemplo éste que señala Mendilow: un momento pleno que se pudo vivir de manera veloz, a la hora de relatarlo puede adquirir una longitud desconunal. “The inner time that is measured by the succession of states of consciousness has a different value as it is lived an as it is remembered” (*Time and the novel*, p. 119).

¹⁶¹M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 275.



Son espacios dinámicos en el sentido en que “al aparecer varias veces a lo largo del transcurso narrativo, señala, con sutiles transformaciones, el paso del tiempo”¹⁶². La fragua, la fuente, la mesa, la cama un pedazo de tela, la botella

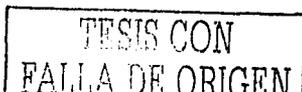
los objetos tienen una vida histórica correlativa a la de los personajes, porque el hombre no forma un todo por sí solo... A partir de la Revolución, los objetos cada vez adquieren más importancia porque en la inestabilidad social, en la gran transformación interior de los personajes, los objetos, y en particular los muebles, los objetos domésticos, son uno de los puntos de referencia más seguros¹⁶³.

El capítulo 4 adelanta, en dos líneas, un breve lapso después de la fuga, con lo que se crea una “minielipsis”, resuelta inmediatamente porque muy pronto se vuelve a la noche de angustia de Mauricio, la noche anterior. Se narra lo que Mauricio hizo esa noche, y este hecho se encadena con sus acciones del día posterior, el día tres, en el que se entrevista con la Gogol (la dueña del taller de costura en el que trabajaba Remedios) y el gendarme de la zona donde se situaba el taller; da noticia a la familia de Remedios que, para ese momento, ya conoce, gracias a Chito, más detalles sobre el suceso y ha decidido olvidar el caso. En este capítulo transcurren varios días, no se detallan cuántos, entre los malintencionados comentarios, las canciones a propósito y las burlas a Mauricio, hasta llegar al olvido: “Pasaron los días y lo que fue un drama, quedó poco a poco menos vivo en la memoria de los rumboños” (p. 222).

El capítulo 5 -que podemos llamar día cuatro, aunque propiamente no se ha especificado el tiempo transcurrido-, narra el día del asesinato. Ese día empieza con la visita de Gualupita a Remedios, la conversación entre ellas, y termina en el capítulo 9, cuando Remedios mata a

¹⁶²*Ibid.*, p. 331.

¹⁶³Michel Butor, “Filosofía del mobiliario”, en *Sobre literatura II. Ensayos y conferencias 1959-1963*, pp. 68-69.



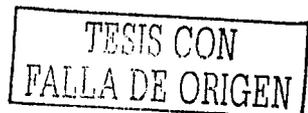
Cornichón. Todas estas escenas son simultáneas, pero se suceden en diversos capítulos. El 5 es un capítulo tejido esencialmente por diálogos directos, apenas interrumpido por los recuerdos y dejos de arrepentimiento por parte de Remedios. En ellos observamos un “viaje hacia atrás”, en algún sentido estéril, “ya que no conduce a ninguna parte... [en él] el tiempo se paraliza... el pasado... elude el presente”¹⁶⁴. El capítulo se construye en el presente por el diálogo y se escapa de él por el recuerdo. Gualupita queda en llevar un recado escrito, a sugerencia suya, por Remedios a Cornichón.

El capítulo 6 es una escena intercalada, una conversación entre el padre Milicua y doña Porfirita, madre de Remedios, que pudo darse simultáneamente o suceder antes, durante aquellos días que transcurren en el capítulo 4. El capítulo 7 retoma la escena que se abandonó en el 5 y expone la conversación entre Napoleón y Gualupita (al llevar esta última el recado de Remedios), y la pelea de Gualupita y Remedios cuando aquélla regresa a la *Casa de la preciosa sangre*. La novela está plagada de presagios y en este punto aparece uno fundamental. Si es verdad, como dice Gualupita, que Cornichón es casado, Remedios es “capaz de matarlo” (p. 244).

Episodio simultáneo interesante, en el capítulo 8, es éste en el que don Mauricio visita a Remedios. Su visita es infructuosa, pues no logra verla, pero deja señales suficientes. Aquí, una vez más se anuncia la desgracia para Mauricio; los vecinos la advierten en su actitud sospechosa, él mismo teme ante los presagios. Por lo tanto, se vive el tiempo de la visita y se adivina otro, fatal.

El capítulo 9 narra la noche del asesinato. Cornichón ha creído en las chanzas de Gualupita

¹⁶⁴M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 334.



y sospecha de la infidelidad de Remedios; los indicios apuntan positivamente y decide ser benévolo para después desenmascararla. Se trata de una escena entre Cornichón y Remedios. En este capítulo se marca una pausa en el tiempo con un asterisco, es decir hay marca tipográfica de un tiempo en espera, para después anunciar gritos y un disparo. Cuatro capítulos (5, 7, 8 y 9) se han dedicado a un solo día, y algunos más, durante el juicio, girarán en torno suyo.

El capítulo 10 relata lo sucedido un día después del asesinato –convengamos en que es el día cinco–, es de mañana. Se describe, otra vez de vuelta al barrio, un espacio y un tiempo estáticos, repetidos (“Nada había cambiado de aspecto en la plazuela de La Rumba”); el estado de las cosas en “La Rumba” es inmutable (o eso parece hasta el momento) y se introduce una escena (que se sitúa en tiempo presente) en la que unos oficiales se llevan preso a Mauricio.

Llega el capítulo 11 (día seis); a partir de este momento se inicia la crónica periódica que disloca el tiempo del discurso (y la voz del narrador); aquí, el tiempo adquiere un ritmo peculiar, pues el tiempo del argumento se extiende, lo que causa un desbalance; al contrario del panorama. Se repite el relato del asesinato (acción singular) más de una vez, pero en una versión poco confiable. El regreso constante al pasado para explicar el presente se une a la anticipación que signó la primera parte de la novela por medio de refranes y profecías. Se cierra el círculo. Aquí se dice, explícitamente, que Mauricio lleva un día y una noche en la cárcel de Belem.

Dos capítulos están señalados por la crónica, el 12 y el 15. El 12 se sitúa otra vez en el día del crimen; Remedios es claramente culpable a los ojos del *reporter*. Sigue el narrador, que habla en segunda persona e irrumpe para increpar; no relata entonces los detalles del crimen, porque dice desconocerlos, pero sí los sucesos que le siguieron; con ello cubre la elipsis del capítulo 9 marcada, tipográficamente, por un asterisco.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El capítulo 13 cuenta un día más, el siete. En él se relatan las novedades en "La Rumba" a raíz de los incidentes, y aquí hay otra vez iteración. Se narra el encuentro del padre Milicua con don Cosme, padre de la Rumba. En el barrio se extraña a Mauricio, que hacía un mes que se había ido preso; con el paso del tiempo, la historia de Remedios perdía vigencia; de hecho, a los dos días ya se había agotado.

El capítulo 14 es un día en la cárcel (día ocho), hay un claro empate entre el tiempo narrado y el de la narración en el ejercicio descriptivo del narrador:

el tiempo transcurre casi paralelamente a la lectura pues nunca se detiene para congelar una imagen. Las cosas que se describen sufren transformaciones conforme la luz las va matizando; el narrador describe los claroscuros de todas las circunstancias y pasamos del fantasmal aspecto nocturno de la cárcel a su fisonomía matutina, llena de movimiento¹⁶⁵.

Hay descripción indirecta y directa de la cárcel, y se introduce el tiempo presente:

Sentí una palmadita en el hombro.

-¿Qué hay amigo? ¿Qué hace usted por tan sospechoso lugar?

-Esperando los trenes de Tacubaya. ¿Y usted, insigne *reporter*?

-Vengo -me dijo... a ver si hay algo nuevo sobre... -y el *reporter* de crímenes pronunció el nombre de no sé qué reo.

-Hombre, ¿y usted conoce la cárcel?...

-¡Vaya!... ¿Nunca ha entrado usted?

-Nunca -respondí.

-Pues lo voy a meter... ¡véngase!

Previa la orden del alcaide y acompañados de un galero, *trepamos* una amplia escalera, *recorrimos* no sé qué largo corredor, *llamamos* a la puerta de la azotea y *henos aquí* en observación (p. 298)¹⁶⁶.

Los verbos remarcados son interesantes por varias razones: una, porque se trata de un corte entre una narración atemporal, es decir una descripción de algo que se reitera de manera más o

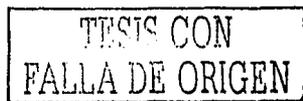
¹⁶⁵M. Valdés Gómez, *Los rumbos de "La Rumba" de Ángel de Campo*, p. 58.

¹⁶⁶Las cursivas son mías.

menos regular, y la inclusión de una escena en la que el tiempo del argumento empata con el del discurso. El tiempo presente instala al narrador en el lugar y momento exactos de la acción del relato, se crea un tiempo y un espacio de ficción que el lector puede compartir de manera simultánea. Ésa es la sensación que provoca: “si [el autor] quiere «mostrar», no «narrar», y sigue el presente, debe someterse al orden impuesto por la realidad convencional que describe”¹⁶⁷. El presente, además, “permite un enfoque próximo de los hechos, comunica a la expresión más viveza e inmediatez, consigue un mayor dramatismo en la relación de acciones al presentarlas escénicamente”¹⁶⁸. La figura del testigo se construye a partir de esta particular manipulación del tiempo. Es un presente muy diferente al que crea la sensación atemporal en otras descripciones. Revisemos por ejemplo esta parte, la del capítulo 14. Cito el inicio de los párrafos que dedica a la primera descripción para dar una idea general: “En las noches, el inmenso edificio *infunde* pavor”, “En las calles cercanas los vecinos *cierran* temprano sus habitaciones”, “Los trenes al pasar *arrojan* el reflejo de sus linternas”, “El silencioso sueño de la prisión *produce* no sé qué de pavoroso” (p. 295); “El alba, que en todas partes ríe, *entra* ahí avergonzada”, “En las mañanas *circula* un público curioso frente a Belén” (p. 296); “*Ronda* por ahí un escribiente ambulante”, “A cierta hora *desemboca* en la plazoleta una cuadrilla de presos” (p. 297). Adelante, cuando la descripción se da en un tono directo, usa el pasado (pretérito, copretérito, antecopretérito y antepresente o pretérito perfecto): “Acerqueme y espíe. En efecto, *era* un enorme patio rodeado de arcos”, “En los corredores *se paseaban* otros presos” (p. 298); “Todos *trabajaban* y se miraba

¹⁶⁷M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 158.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 160.



el suelo del patio tapizado por azules cajas de cerillos” (p. 299); “Éstas *cosfan* en los corredores, *se espulgaban* en el sol, *sacudían* sus petates”, “*Habla* una muy joven, cabizbaja, cosfa” (p. 300); “*Me persiguió* todo el día el sordo rumor de la criminal muchedumbre”, “¡Pobres! Y más pobres los que *han caído* allí” (p. 301). La narración en tiempo pasado es directa, más personal, mientras la que se hace en presente es absolutamente impersonal. El pretérito en el que se construye no representa pasado en un sentido estricto; no por lo menos en el de la acción pura sino en relación con “el momento de la enunciación”, por lo que la descripción se puede construir bajo este régimen pero con el concepto del presente¹⁶⁹. La diferencia estriba, pues, en la voz que narra, es decir el lugar desde el que se narra, y es importante porque la calidad de testigo es verosímil gracias a esta estructura.

El capítulo 15 relata un día más, día nueve, dedicado al proceso de Remedios. El narrador cede la palabra a Rebolledo, el *reporter*, para que describa la llegada de Remedios y Mauricio al

¹⁶⁹Cf. *ibid.*, pp. 170-171. Según Harald Weinrich –quien distingue entre los tiempos narrativos y los del comentario y quien dice, de la función de éste, que mientras dura el relato, el tiempo comentado en virtud del narrado pierde su validez– los tiempos verbales se pueden dividir en dos grupos que señalan la naturaleza del discurso marcando cualitativamente la situación comunicativa: “los tiempos presente e imperfecto... nos están informando más bien sobre el modo como tenemos que escuchar” (“Tiempo y verbo en la novela”, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, p. 95). Ricoeur justifica el uso del pretérito en el relato narrado porque éste se basa en la distancia que en verdad existe entre el discurso del narrador y el del personaje (que suele ser anterior al del narrador; cf. Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, pp. 27-29). Martín Jiménez explica que la preeminencia del pretérito como tiempo verbal básico de la narración se resuelve al desdoblarse la voz narrativa, es decir en discurso del enunciadore, al que se le atribuye un presente de narración, y del personaje, tiempo anterior al del narrador. Para Ricoeur, “el pretérito guarda su forma gramatical porque el lector comprende el presente de narración como *posterior* a la historia narrada: la historia narrada es el *pasado* de la voz narrativa”. La condición de la novela es, de acuerdo con Raúl H. Castagnino, fatalmente evocadora: “En su condición fatalmente vocativa, la épica articula presente, pasado y futuro: el relato de lo que sucede ahora, suceso que al narrarlo –y para poder narrarlo– ya pasó; el relato de lo que sucedió, que puede ser traído a un ideal presente, también evocado; el relato de lo que se preve y profetiza ha de suceder, pero para poder narrarlo, debe estar concluido como previsión o profecía, por el cual, como narración, también será forzosamente evocación” (*Tiempo y expresión literaria*, p. 49).

juicio. Se anuncia el inicio de la audiencia, es un tiempo presente. La narración del juicio demorará hasta el final de la novela (un capítulo antes del último). En el capítulo 19, después de absuelta, Remedios regresará a su barrio a enterrarse en vida en la Iglesia (o a redimirse en ella quizás). Son cinco capítulos extensos (15-19) que ocupan treinta y ocho páginas. La mayor parte de los capítulos 16, 17 y 18 están contruidos como escenas, en las que, lo sabemos ya, el tiempo argumental empata con el textual. En este caso el tiempo narrativo, en sus dos instancias, corre simultáneo. Hay que tener en cuenta que la figura que narra establece una relación con el lector en cuya percepción del tiempo puede incidir. Es así como la velocidad del tiempo en estos capítulos produce, en el lector, la experiencia de una lectura de nota roja, que comparte con los personajes en la novela; de ese modo, se crea un tiempo virtualmente simultáneo entre ambos:

Se trata de una narración casi en su totalidad de carácter simultáneo, ya que el lector acompaña por varios días al narrador; incluso los receptores internos comparten su periódico con el lector y la retrospectiva que hace el narrador es desde una visión externa, lo que sucedió en el cuarto entre Remedios y Cornichón sólo ellos lo saben, el narrador puede penetrar en los pensamientos de algunos de sus personajes pero no puede invadir el interior de los espacios físicos¹⁷⁰.

En el capítulo 16 el secretario lee la causa y por fin se toma declaración a Remedios. En este punto es posible llenar huecos de información que no habían sido resueltos, por medio de la narración que Remedios, obligada por el interrogatorio, hace del pasado. En el capítulo 17 se toma declaración a Mauricio, quien también ofrece información nueva. El tiempo de la sesión es muy largo –recuérdese la idea del tiempo subjetivo–; la información se repite declaración tras declaración y el narrador reflexiona en torno a la figura del jurado y de cómo, con esta experiencia, es posible engañar a la justicia. Son tres tiempos, entonces: el de la narración de los

¹⁷⁰M. Valdés Gómez, *op. cit.*, p. 60.



acusados, pretérito; el de la sesión, presente (y subjetivo por la atmósfera que lo abriga), y el de las reflexiones del narrador, que carece de dimensión temporal. El capítulo termina cuando el Ministerio Público toma la palabra.

Hemos dicho que no hay señales de días específicos (de fechas) en *La Rumba*, salvo en este capítulo en el que se interroga a Mauricio: “-Cuéntenos usted lo que hizo el día 23”. Como ya mencioné, no se trata, en rigor, de la narración de días consecutivos –o de una medida regular, un día o dos por capítulo, por ejemplo–; en realidad, como queda demostrado, la velocidad es variable: hay días cuya narración demora varios capítulos, hay días que no se narran.

En el capítulo 18 Correas toma la palabra; Guerra, el defensor, no es menos elocuente en su defensa por amor. El jurado delibera. El capítulo termina con el anuncio de la lectura de la sentencia, pero sólo el anuncio. Seguimos en un tiempo empatado en el presente. El 19 inicia con la muerte de la tarde, se ha obviado un tiempo, importante éste porque en él se conoce el veredicto. La tensión dura apenas unas líneas y en ellas se adivina la información elidida. Remedios mira pasar, desde el coche que la conduce de vuelta al barrio, una ciudad desmaquillada que antes la deslumbraba; el veredicto le fue favorable y ha sido absuelta. Por instancia de Mauricio y Borbolla, Remedios vivirá en casa del padre Milicua con la promesa de nunca más querer parecerse a las “rotas”. Está confundida, arrepentida y obsesionada con la idea de ser, efectivamente, una asesina.

Como hemos visto, Micrós hace uso de los recursos más comunes en el manejo del tiempo: pausa, escena, panorama, simultaneidad. El suspenso se logra con éxito: del capítulo 2 al 4, con una digresión en el 3 que describe la tienda de don Mauricio. Cuando don Mauricio alarga el cuello

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para mirar el tranvía esperando que baje Remedios instala la acción directa. Más explícita resulta esta señal cuando Chito avisa a don Mauricio que Porfiria lo busca porque Remedios se ha perdido (pp. 215-216). Otra pausa eficaz logra Micrós cuando va del noveno capítulo (el del asesinato, hecho que los lectores desconocen hasta ese momento) al décimo en el que, después de un panorama, vuelve a la acción en el momento en el que los oficiales se llevan preso a Mauricio. Un ejemplo más es el que se relaciona con el resultado del juicio que permanece en suspenso en el capítulo 19 hasta que se hace una alusión que parece formulada de paso: “¡*El Noticioso* con el jurado de *La Rumba!* Dos columnas de periódico, llenas de minuciosos detalles, firmadas por Rebolledo. Habían absuelto a Remedios y a don Mauricio y el *reporter* de crímenes decía que el público había juzgado como injusto aquel fallo” (p. 336). Hay otros capítulos que marcan un alto en la narración, 6 y 13 que remiten al padre Milicua en conversación uno, con doña Porfiria, el otro, con don Cosme.

La tensión funciona porque la protagonista tiene delante por lo menos dos posibilidades, y la narración se ofrece desde la perspectiva de un espectador, alguien que vive las acciones al tiempo que los personajes y provoca una sensación de incertidumbre ante el final: “El dramatismo que atrae el interés y que crea tensión exige un presente *in fieri* y un desenlace desconocido... La tensión procede de la existencia de varias alternativas para el desenlace... La tragedia no es tragedia por lo que sucede, sino por lo que pudo no suceder”¹⁷¹. Bobes Naves aclara este punto con más precisión: “No puede dudarse que el narrador conoce el final y, por tanto, el sentido que en cada momento tienen las anécdotas que se viven; sin embargo, al situarse convencionalmente

¹⁷¹M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 162.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a la par del tiempo de sus personajes, adopta la actitud del que asiste al proceso, no del que cuenta un pasado cerrado” (p. 169).

Los presagios en la novela son constantes. Es cierto, como he dicho, que el lector acepta la figura de un narrador en simultaneidad con los hechos que narra, pues

esta diferenciación está muy relacionada con el punto de vista narrativo, y más concretamente, con la pertenencia del narrador a la trama... un narrador externo a la trama puede sugerir la impresión de que los hechos no son definitivos, sino que van ocurriendo a medida que los presenta. Y esto es así independientemente de que el tiempo verbal empleado sea... el pretérito, cuya utilización en la narración responde a un simple reflejo del modo oral de contar una historia en la vida real, es decir, a la necesaria posterioridad del acto de contar unos hechos con respecto al momento en que se produjeron¹⁷².

Sin embargo, repito, está señalada por los presagios. Los anuncios reflejan, como veremos en el siguiente capítulo al tratar los refranes, un mundo momificado, circular, fatal. Y, además, están conectados con dos funciones estructurales fundamentales: el engarce de los capítulos y la tensión necesaria en la composición de una novela por entregas.

Es verdad que la composición de la novela está en relación directa con su naturaleza –hay un necesario juego de suspenso en cada entrega– y que su estructura regular y la tensión dramática que se sirve de recursos particulares, en este caso de los presagios, son obligados. Veamos algunos ejemplos para ilustrar la idea. En el final del capítulo 8 el narrador profetiza: “Mauricio se decía en la esquina: «¡Estoy de desgracia!» Y sí lo estaba” (p. 252). O este otro caso de unión entre capítulos, muy fino, que observó bien Valdés Gómez¹⁷³: los primeros versos de “Las golondrinas”, referente conocido para los lectores, cuyo mensaje permite esperar la fuga de

¹⁷²A. Martín Jiménez, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷³*Op. cit.*, pp. 53-54.

Remedios: “Y Aben Ahmed ed ed.../ A partir de Granaaa... da dá...” (p. 216). En la descripción del personaje protagónico se usa este recurso: “Prometía ser una mujer de aspecto varonil” (p. 193); o los más marcados: “Yo he de ser como las *rotas*...” (p. 195); “¿Es casado? ¡Miente! ¡Si es cierto soy capaz de matarlo” (p. 244) y “Si no es mala allí se volverá lo que no es” (p. 291).

Los encabalgamientos entre capítulos son estructuralmente regulares, pues sus recursos se reiteran. Muchos de ellos, lo hemos visto, anuncian lo que puede venir, y el inicio de los pasajes que siguen es un corte regularmente violento, para dar mayor dramatismo a la elipsis; otros se enlazan de manera natural, directa, como el capítulo 17: “Señor Presidente, señores Jurados:” para iniciar el 18 con: “A guisa de preámbulo dirigió Correas una mirada...”. En los capítulos en que se suprime información sin el anuncio de alguna posibilidad, el inicio de los siguientes siempre es descriptivo: “Se leyó la sentencia” (fin del capítulo 18), “Moría la tarde...” (inicio del 19); o “los vecinos despertaron sobresaltados por el estruendo de un disparo de revólver y el desesperado acento de una voz que gritaba: ¡Socorro!” (fin del capítulo 9) a “Nada había cambiado de aspecto en la plazuela de La Rumba” (inicio del 10).

La Rumba es una novela circular en la que las profecías se cumplen; la perspectiva del personaje se transforma y su acción modifica el espacio en un viaje casi vertiginoso por su tiempo vital. Algunos espacios se alteran; en otros casos, es la percepción de ellos la que se modifica. El tiempo individual no se repite (y el colectivo es fatalmente circular); no hay vuelta atrás salvo por medio del recurso de la memoria, de manera que el personaje transfigurado, como desecho de un grupo, está condenado a repetir un ciclo inevitable. No en balde las frases iniciales de augurio aparecen de nuevo al final de la novela como marca de destino: “-Ah señor Borbolla, nunca, nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*... Y la muchacha se perdió en las sombras del patio,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sombras quizá protectoras y no cómplices" (p. 341).

La ilusión de un texto en algún sentido abierto, por la novedosa técnica de inclusión de presente en la voz del testigo narrador en segunda persona y la perspectiva de posibilidades al final, a nivel argumental y formal, puede ser eso, una ilusión, como la de Remedios, o puede, a partir de un valor espacial (el de la Iglesia) trastrocarse en redención. La Remedios de la cárcel (y fuera de ella, en la casa del padre Millicua) no sueña más; su tiempo ya no puede eludir al presente: "El mundo [ahora...] se posee y, una vez poseído, el horizonte de la imaginación y de los sueños inevitablemente se cierra"¹⁷⁴.

Si bien la novela parodia la crónica policíaca, no es menos cierto que al reproducir sus temas y recursos de manera tan fiel provoque en el lector, inevitablemente, sensaciones similares a las que pone en duda, y termine por afirmarlas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁷⁴M. T. Zubiaurre, *op. cit.* p. 339.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

2.3. TOMÓCHIC

Como *La Rumba*, *Tomóchic* también apareció por entregas en la prensa, en *El Demócrata*, razón por la cual su extensión regular era necesaria¹⁷⁵, sólo que su duración fue menor, apenas de un mes, dividido entre mediados de marzo y mediados de abril de 1893. En esta novela se narra la historia de la sublevación de un pueblo enclavado en la sierra chihuahuense, salvajemente abatida por el ejército federal. La novela se cuenta desde la experiencia de Miguel Mercado, miembro del noveno batallón.

A diferencia de la novela de Micrós, Frías pone título a cada uno de sus capítulos. Convendremos en que esos encabezados juegan un papel metalingüístico: adelantan y resumen lo que el lector encontrará. Estos títulos no aparecieron en la novela original, de manera que son un recurso elaborado por el autor en sus varias versiones. Así, los títulos explicativos, pertenecientes a la tradición de la literatura medieval (heredándolos de ella la literatura novohispana con sus crónicas de viajes y la novela picaresca), pretenden crear una tensión dramática en el lector atrapándolo para leer el texto. Estamos hablando de un juego publicitario en el que, a partir de la tensión dramática, se crea en el lector el afán de continuar para alcanzar el desenlace de la obra,

¹⁷⁵En el periódico tuvo, como *La Rumba*, diecisiete capítulos, que se ofrecieron de martes a sábado, salvo del jueves 30 de marzo al domingo 2 de abril. Fueron veintidós entregas, así que muchos capítulos abarcaron de dos a tres de ellas (como el 14, 15 y 17), pero, en general, se dio un capítulo por entrega. Su extensión varió de dos a tres columnas y apareció en la p. 1, excepto por los dos primeros capítulos que se publicaron en la p. 2, y los caps. 10, una parte del 12 y otra del 15 que se dividieron entre la 1 y la 2. Los capítulos no iban subtítulos. El relato no llevaba firma y el título de la novela llevó, durante las tres primeras entregas, signos de admiración; en adelante se suprimieron. Una nota acompañó al relato a partir del capítulo 4: "*El Demócrata* se reserva la propiedad literaria de estos artículos". Durante los días que no se entregaron trozos de este relato el periódico estuvo envuelto en un proceso judicial, del que hizo relación pormenorizada; para el martes 11 de abril, el periódico anunció que una vez entregado el último episodio de *Tomóchic* se podría leer un reportaje dedicado al ataque a Tesamóchic y otro más sobre los hechos ocurridos en Papantla.-En forma de libro, está compuesta por cuarenta y dos capítulos entre dos y seis páginas cada uno, en promedio, cuatro; la extensión total de la novela es de 151 páginas. La edición que utilizo es la de James W. Brown, Porrúa, México, 1997, basada a su vez en la última que hiciera Frías en 1911. Por ella cito.

una obra “por entregas”. Para Mariano Baquero Goyanes, el folletínismo del siglo XIX gustó “de las muy expresivas y tremendas titulaciones de capítulos. A veces se amontonaban los epígrafes, se alargaban las cabeceras, en el deseo de abarcar con unos cuantos rotundos títulos, la crepitante materia argumental por ellos anunciada”¹⁷⁶.

Hay que tener en cuenta que las novelas que estudio no fueron concebidas, en un inicio, para aparecer en forma de libro. Su naturaleza les da una estructura en la que pausas y tensiones son, no una muestra sola de destreza retórica por parte del autor, sino obligación que imponía el medio que las hacía circular. Sólo cuando el autor las concebía para la imprenta en un volumen, adquirían, tras algunas enmiendas y añadiduras, la naturaleza de libro¹⁷⁷. No es posible concebir ninguna de las dos novelas que estudio, por su particular difusión, sin contemplar la estrecha relación que guarda su estructura, la figura de autor y sus lectores.

Tomóchic está marcada explícitamente con signos cronológicos. Se sabe que transcurrió durante el mes de octubre. La narración parte del 15 al 31 de octubre; la lucha se da del 20 al 29; con algunos retrocesos al 15 de agosto cuando el undécimo batallón se interna en la Sierra; 2 de septiembre, la primera derrota del batallón contra los tomoches; 3 y 10 de octubre signados por dos cartas: la primera de Mercado a su madre, la segunda, respuesta de la madre a Mercado. Y alguna fecha más lejana, relato de un viejo que narra a Mercado la lucha contra los apaches. Estas

¹⁷⁶Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, pp. 106-107. Ya he explicado la distinción entre ambos tipos de novelas y también que, por la naturaleza del medio en el que se difunden, las novelas “por entregas” comparten algunas características con las novelas de “folletín”.

¹⁷⁷Justifico el haber elegido, para el análisis que aquí propongo, la versión de la novela de 1911 en el hecho de que la reelaboración del relato fue obra del propio autor, él mismo fijó su texto y quiso que fuera ésa, y no la primera, la versión que leyeran sus lectores. Por otro lado, es justo decir que el tratamiento del espacio está presente desde la primera versión, y que esta última lo afina de manera que el mensaje llega, me parece, con mayor claridad.

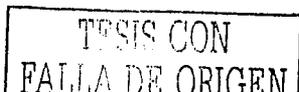


marcas temporales cumplen una función específica, pues dotan al texto de un carácter periodístico: “como si se tratara de un despacho de agencia informativa... le confieren de un tinte testimonial directo, un poco como si se tratara de un diario”¹⁷⁸.

En *Tomóchic* no hay equilibrio entre el tiempo textual y el del discurso. El 20 de octubre, en el que el ejército sufre su primera capitulación, por ejemplo, dura ocho capítulos (del XVII al XXIV). Observamos que con frecuencia se hace uso de la pausa de manera eficaz. No sólo se le utiliza para retardar la narración; también para ofrecer antecedentes, justificar situaciones o trazar el carácter de algunos personajes, es decir llenar vacíos de información. El primer alto es el más logrado porque da un giro que lleva de vuelta al día en el que inicia la narración: el 15 de octubre, un giro cuyo desarrollo veloz devuelve, en unas cuantas líneas, a la fecha en que inicia el relato.

Este día uno se narra en cuatro capítulos con pausas de tres intercalados. Empieza con “Calumnia y verdad” (capítulo I), primer día en la tarde. Mercado está en la plaza central de Ciudad Guerrero buscando un lugar dónde comer. Gerardo, teniente del Estado Mayor, lo encuentra y después de tomar un trago lo lleva a comer. El nexos con el siguiente capítulo se establece con el anuncio de la comida. Continúa con “¡Qué Linda!” (capítulo II), mismo día, Miguel y Gerardo comen con algunos oficiales, se recuerda la derrota del 2 de septiembre (es decir el mismo mecanismo, la vuelta hacia atrás para cubrir huecos de noticias), se habla de la leyenda de la valentía tomoche y de la obcecación de un pueblo que para ese momento es un misterio para Miguel. El narrador hace un recuento más hacia atrás, de dos años, para trazar la personalidad de Mercado quien, incompatible con el ejército y tras penurias económicas, se ve obligado a unirse

¹⁷⁸Catherine Raffi-Bérout, “Heriberto Frías o el escritor en la encrucijada: ¿avenida de la novela o bulevar de la prensa?”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 279.

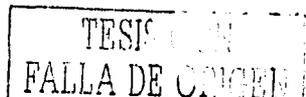


a él. En este capítulo se encuentra con Julia, que atiende la fonda donde está comiendo; atraído fuertemente por ella investiga y finalmente se entera de que es hija de San José, el papa de Tomóchic.

La narración se detiene para volver al 3 de octubre en “Tropa heroica” (capítulo III), cuando el batallón recibe la orden de viajar a Chihuahua. Narra cómo Miguel Mercado escribe la carta a su madre, es decir introduce al personaje principal; narra el modo en el que se entera de la historia de la sublevación (un relato más bien breve que adelante finalizará), es decir ofrece el contexto actual. El tiempo corre muy veloz aquí, y el pasado empata con el presente de manera constante y casi imperceptible. Gracias a ello, el narrador ha establecido los antecedentes del protagonista, los de la sublevación –a grandes rasgos, pues en la mente del lector la idea del pueblo tomoche es todavía un rumor y parece existir sólo en las palabras de los soldados–, y además ha anunciado un probable encuentro amoroso, todo esto en tres capítulos apenas. Su manejo del tiempo es eficaz, pues logra mantener a los lectores atentos y expectantes.

El camino a Ciudad Guerrero va del 10 al 15 de octubre (esta última, fecha inicial del relato). Así, “Las soldaderas” (capítulo IV) prosigue con la narración de la marcha de Ciudad Guerrero a la Sierra Madre en la que describe la vida en el campamento e introduce a uno de los personajes colectivos de la novela, el de las soldaderas, personaje clave, a decir de Brushwood; ante él adopta una actitud doble: desprecio y compasión.

“La mano del general Díaz” (capítulo V) narra el primer día del relato cronológico, 15 de octubre en la tarde. Para marcar la vuelta en el tiempo, el capítulo empieza con la frase: “Aquella tarde, cuando Miguel salió de la fonda...” coordinada que ubica al lector en tiempo y espacio y le permite seguir la lectura después de las digresiones. Este tipo de recursos son muy constantes



en la novela y explican la estrategia que sigue Frías para unir sus capítulos. Algunos se engarzan con signos tipográficos (como los puntos suspensivos)¹⁷⁹; y siguen con la narración de manera lineal; otros cortes son absolutos, como si los capítulos funcionaran independientemente como episodios¹⁸⁰.

Continúa con "Listo para matar... o morir..." (capítulo VI) en el que introduce el segundo día, es decir el 16 de octubre cuyo relato apenas dura dos capítulos (VI y VII). Los soldados lavan sus ropas en el río, y Miguel, con los estragos de una noche de alcohol, busca dónde comer. "La «ración» del ogro" (capítulo VII) es el encuentro de Miguel con Julia en casa de Bernardo cuando Miguel se aleja para buscar un café caliente. En este punto Miguel se entera de que Julia es amante de su tío por órdenes de su padre y queda verdaderamente afectado.

"Causas ostensibles" (capítulo VIII) sirve para explicar el capítulo anterior y exculpar a Julia de la promiscuidad en la que vive con Bernardo, su tío, y la esposa de su tío, Mariana, pero sobre todo para establecer los antecedentes de la sublevación dándoles un orden. En este pasaje no hay marcas manifiestas de tiempo; se trata del recuento de la historia de la sublevación tomoche –que pudo haber durado días, semanas o meses–, narración lineal en la que se pueden distinguir perfectamente los bloques que lo integran: 1) visita del gobernador Carrillo a Tomóchic y toma (robo) de los cuadros de la iglesia; 2) violación de una serrana a manos de una autoridad de

¹⁷⁹El uso excesivo de los puntos suspensivos, muy del estilo periodístico, pierde su sentido. Cuando podía funcionar –porque es un signo que expresa tiempo– como pausa o elipsis, es un recurso fallido que denota más bien errores en el estilo.

¹⁸⁰Por ejemplo, los capítulos X y XI. El primero termina diciendo: "Se imponía la regeneración del ejército con nuevos jefes y una oficialidad digna como la educada en el Colegio Militar de Chapultepec" y el siguiente inicia: "Las dos juventudes desventuradas y solitarias se aproximaron". Este es el caso más común.

Ciudad Guerrero; 3) los tomoches son acusados de revoltosos y bandidos; 4) llegada de San José a Tomóchic; alianza de éste con Cruz Chávez; reprimenda del cura al pueblo y subsecuente expulsión del cura por el pueblo, comandados los tomoches por Cruz Chávez, "policía de su Divina Majestad"; 5) Reyes Domínguez, presidente municipal, impone una multa a los Chávez y, ante la negativa de aquéllos de pagarla, los amenaza con "meter soldados". Los tomoches prefieren "inundar de sangre el valle"; 6) la noticia se exagera, se da por hecho la rebelión, y el gobierno envía al undécimo batallón, que es aniquilado. Lo interesante es que aquí se deja de manifiesto un cierto temor de contagio del ánimo rebelde entre los demás pueblos de la sierra.

Los antecedentes de la vida de Julia se narran en el capítulo IX ("Por un divino milagro"); Julia es consciente de la locura de su pueblo porque vivió en la capital, en casa de su padrino. Era una mujer civilizada y pura que, a pesar del ultraje, permaneció "niña santa por un divino milagro" (p. 29). De nuevo, a la acción la anteceden las noticias.

El capítulo X ("Cruz de Tomóchic, «Papa Máximo»") continúa con los antecedentes y explica la derrota del 2 de septiembre; en ella, Bernardo (el tío de Julia) operó como espía de los tomoches en las filas del enemigo. En la descripción de la derrota se reflexiona sobre la necesaria regeneración del ejército. Todos estos capítulos son indispensables para llenar las elipsis de la narración inicial, aunque aquí los saltos temporales son más burdos y absolutamente perceptibles. Funcionan sólo como eso, como cápsulas de información intercaladas.

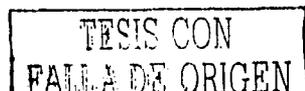
Hasta el capítulo XI ("Albor de idilio") se vuelve al 16 de octubre, esta vez desde otra perspectiva. Recordemos que han pasado tres capítulos. Después de cuatro párrafos de introspección se lee: "Había dicho a Julia que regresaría, que dejaba dinero para que le hicieran de comer" (p. 33), señal que une este pasaje con el antecedente (el capítulo VII). La conexión real

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

se da adelante: “Y en tanto así discurría, sentado en una gran piedra, la tropa, desbandada en la orilla del río, lavaba entre un clamoreo alegre de chanzonetas” (p. 34), como una seña visible de unión entre acciones que permite al lector emparentar ambos pasajes –en este punto, lejanos. Mercado regresa a casa de Julia, habla con ella, se besan, pero llega Bernardo y los interrumpe. La escena de amor se contrasta con la actitud y el físico de Bernardo francamente desagradables y descritos en tonos naturalistas.

El 16 de octubre sigue en los capítulos XII y XIII (“Los brindis de la víspera” y “La trampa del sátiro”). Esa noche, mientras el coronel Villedas y el capitán Molina disponían la estrategia de acuerdo con las instrucciones del general en jefe, el tequila se repartía entre los soldados y se hacían versos. Mercado brinda por el deber y la milicia mexicana; su divisa será: “todo lo falso es despreciable, sólo la verdad es hermosa, aun cuando mate...” (p. 40), que explica un poco su afán por justificar la acción militar. En el capítulo XIII Miguel descubre a Bernardo perdido de borracho y decide escaparse a casa de Julia. Allí la seduce con el simple anuncio de “¡Dios lo manda!”.

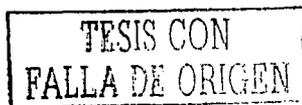
El 17 de octubre se narra en los capítulos XIV (“¡De frente...! ¡Marchen!”) y XV (“A través de la Sierra Madre”); en el primero de ellos, Miguel, con un pretexto, se aleja de su compañía para encontrarse con Julia, pero halla la casa vacía y abandonada y recuerda lo que Mariana dijo antes de que Miguel se despidiera de Julia: partirían a las 3 de la mañana con rumbo a Tomóchic; con esta información se resuelve la elipsis del capítulo XIII, donde los amantes han quedado de verse en Tomóchic. El capítulo XV traza el optimismo saludable de Miguel ante la probabilidad de asistir a un hecho que lo marcará y templará de por vida. El protagonista reflexiona acerca de la tropa cansada, mal dirigida, abandonada, a la que pertenece. Hay en



Mercado un pensamiento constante: la urgencia de una oficialidad instruida, disciplinada, honrada, y esta obsesión va de la mano con la imagen de Chapultepec como el espacio en el que surgirán los gérmenes de un ejército mexicano. El tiempo en este capítulo es aparentemente estático –a pesar de que mira hacia un futuro “utópico”–, porque la reflexión de Mercado carece de temporalidad, aunque se da en un momento específico. Esta pausa sirve para, desde algunos capítulos antes, establecer la dirección ideológica del personaje.

En el capítulo XVI (“Evocación. La campaña contra los apaches”) comienza la descripción del 18 de octubre. Se hace un alto en la narración, una vez más, para ofrecer el relato de un viejo que dibuja con rasgos más definidos el carácter de la Sierra y sus habitantes. Se insiste en el uso del recurso del salto temporal y el relato de testigos para detener la acción y conformar un antecedente verosímil, dar un carácter histórico a la narración.

En el capítulo XVII (“¡Allí está Tomóchic!”) se relatan los hechos del 19 y 20 de octubre. Inicia la acción militar –que se ha retardado diecisiete capítulos– con la derrota de la primera y segunda columnas del ejército federal, narración que dura cuatro capítulos (del XVII, que ya hemos nombrado, al XX: “Derrota de la primera columna”, “Peor que derrota”, y “Derrota de la segunda columna”). En la primera parte del capítulo XVII se describe una noche de conversación que se aprovecha para introducir a Eduardo Molina (“Napoleoncito”). El 20 de octubre, a las cuatro de la mañana, después de una espera incómoda en el frío y la sombra, se reinicia la marcha. El paisaje es casi lunar, desolado; la tropa ha dado vueltas inútiles y está agotada. De pronto, los nacionales pasan a su lado en huida, y a lo lejos se oye la columna del coronel Torres batiéndose con los tomoches. Al borde de las rocas, asomados, los soldados descubren Tomóchic. Todos estos capítulos van hilvanados y de hecho son uno mismo dividido

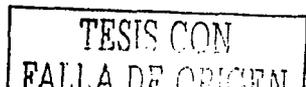


en cuatro. El tiempo, subjetivo en la acción y la derrota, corre apresurado y termina agotado, como los soldados; es un tiempo tirano, un tiempo en contra. No hay posibilidad de distinguir día y noche en estos capítulos; el 19 y 20 de octubre son una masa informe de tiempo.

En el capítulo XVIII los artilleros se aprestan a colocar el cañón, y las columnas están detenidas; su avance es lento, se sienten a ciegas en el monte, siguiendo estrictamente la táctica. En la confusión y el cansancio se desata la batalla. Los enemigos no se dejan ver, y las secciones del ejército federal han perdido su relativo alineamiento; en el desorden descubren que los atacan también por la retaguardia. Muchos intentan retroceder, algunos, detenerlos, es un caos. No hay órdenes, no hay orientación. Es la derrota de la primera columna, reflexiona Mercado. En el capítulo XIX se habla de la vergüenza de una retirada que parece más huida. El caos y el pánico rondan hasta a los más valientes, que retroceden sin rumbo fijo. El XX narra la estrategia tomoche (como veremos, espacio en simultaneidad), cuyos hombres hacen las veces de una cuña para provocar la derrota de la segunda columna. Se hace una tregua en el relato. Las acciones explican la derrota del ejército a manos de los tomoches.

“Tomóchic se prepara” (capítulo XXI) regresa al 16 de octubre y explica lo que sucedió con Julia, Bernardo y Mariana, cuando Miguel se separó de ella. Además, explica la táctica tomoche que se basa en “su ladina astucia montañesa de cazador”. Continúa en el capítulo XXII (“La tristísima «retreta»”); aquí cuenta la misma batalla del 19 y 20 de octubre, ahora desde el punto de vista de los tomoches, esto es, en un tiempo simultáneo a los capítulos XVII al XX. Antes, explica el modo en el que algún espía hace saber a Cruz la estrategia enemiga y cómo esto le augura el triunfo seguro.

“Inaudita sorpresa” (capítulo XXIII) retoma la narración en el tiempo lineal; de nuevo, en

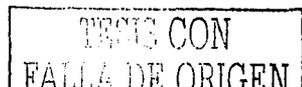


el campamento del ejército federal, se narra la noche después de la batalla. La tropa está cansada y sedienta, y el ambiente general es de inseguridad. Se teme un posible ataque sorpresa por parte de los tomoches porque se escuchan ruidos muy cercanos; se abre fuego, pero se descubre que se trata del grupo del coronel Torres.

“Lirismo: la virgen y el héroe” (capítulo XXIV) se conecta con el anterior porque describe cómo llega a ese punto la columna del coronel Torres y cómo los soldados en el campamento entran en un estado de pánico ante la posible inminencia de un ataque sorpresa. Es una estrategia necesaria; en la pausa se ofrece información y retarda la acción en el clímax. La interiorización de Miguel adquiere carácter protagónico, sobre todo el recuerdo de Julia y su encuentro. El personaje todavía puede evadirse por medio del recuerdo.

El capítulo XXV (“En acecho”) inicia con el día 21; la estrategia ante la derrota, a última hora, es vivaquear sobre el cerro de la Médrano, buen punto para hostilizar al enemigo. Los federales corren con suerte porque los tomoches deciden encerrarse en sus casas y no atacar. En la noche llega la noticia del fusilamiento de “San José”. A partir de aquí el relato ha retomado su dirección natural y sigue linealmente su proceso, es un tiempo de acción que va del 21 al 29 de octubre, en que el tiempo se alarga y se retrae porque, en situaciones extraordinarias, el tiempo no se sucede de manera común y, además, ocurre o pretende hacerlo en el presente del lector, ya que el narrador aparenta compartir con el lector la sorpresa de los sucesos que relata.

El 22 y 23 de octubre se relatan en “Después del saqueo, el incendio” (capítulo XXVI); el día 22 sólo actuaron los tiradores contra el pueblo impidiendo que alguien saliera de sus casas. El 23, Rangel ordena, sabiendo que los tomoches se han replegado en la iglesia y el “Cuartelito”, que bajen algunas partidas para prender fuego y acorrallar al enemigo. Un prisionero de guerra

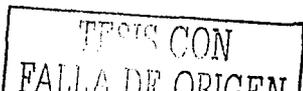


escapa de los tomoches y da noticia de las muchas bajas que ese ejército ha sufrido, los víveres se acaban, los animales vagan por el valle y las mujeres, por órdenes de Cruz, salen en las noches a recoger a los muertos para sepultarlos en las casas. El discurso de Cruz sigue siendo optimista y anuncia incluso la resurrección de los muertos para lograr la victoria. Notemos que cuando la acción es de espera o de reacción por la derrota se establecen dos tiempos simultáneos, lo mismo que dos espacios: uno del que espera o ha triunfado y otro del que es esperado o ha sido derrotado, que nunca se viven de manera similar. Uno es el tiempo del exterior; otro, el del interior.

El 24 de octubre transcurre durante “La toma del Cerro de la Cueva” (capítulo XXVII). Ante una marcha fallida con vistas a la toma del cerro, al día siguiente (el 25), Molina organiza al Noveno y lo lleva a tomarlo. Se trata de una suerte de reivindicación ante el fracaso anterior.

“La muerte de un héroe” (capítulo XXVIII). El noveno batallón ha tomado el cerro de la Cueva y algunos soldados se preparan para retirar una bandera roja que ondeaba en lo alto de un pino, un tirador agazapado lo impide. Lo atacan, el capitán Molina se apiada de él, les ruega que lo dejen y el hombre aprovecha la oportunidad para matarlo de un tiro con su carabina. Los soldados destrozan al tomoche con su bayonetas y entre los restos Miguel descubre a Bernardo Reyes, en un alarde de descripción naturalista.

En el capítulo XXIX (“El sol de Tomóchic”) el 26 de octubre es explícito: “Al amanecer del día veintiséis...”. El Noveno regresa al cerro de la Medrano con el cuerpo del capitán Molina; se sigue con la orden de prender fuego a las casas del pueblo. Lo único que queda en pie es el “Cuartelito” y la iglesia. Es un tiempo de espera. El 26 bajan al cementerio a enterrar a Molina. Miguel establece una comparación entre el “Sol de Austerlitz” y el “Sol de Tomóchic” (hay que recordar que Molina era apodado Napoleoncito y que el sol de Austerlitz es la victoria de



Napoleón sobre las fuerzas de Inglaterra, Rusia y Austria).

Sigue el 26 de octubre en el capítulo XXX (“Sotol y petróleo”). Se trata de un capítulo de contraste que remarca lo trágico de la guerra. En el campamento hay, después de tanta muerte, júbilo porque de Ciudad Guerrero ha llegado un convoy de víveres. En el capítulo XXXI (“Los perros de Tomóchic”) se describe un ambiente nocturno y gélido. Es la noche del 26. El valle de Tomóchic es una mar de tinta negra manchado por goterones de sangre o islas de fuego. Mientras Miguel reflexiona sobre “la fanática tribu de absurda libertad salvaje”, platica con un sargento que le refiere la historia de los perros tomoches defendiendo los cuerpos de sus amos de los cerdos hambrientos. Otra vez es el tiempo del relato en el relato, un empate entre el pasado y el presente que se resuelve en los desgarradores aullidos que Miguel reconoce en la lucha entre cerdos y perros.

Durante el capítulo XXXII (“Incendio de la iglesia”) transcurre el 27 de octubre. Se describe la estrategia de la toma por fuego de la iglesia, vital para los tomoches. Los tomoches no ceden y la mayoría perece por el derrumbe del techo que sucumbe al fuego. Queda sólo el “Cuartelito”. Un cerco apretado alrededor suyo se arma antes de aprestarse a tomar el último reducto. “Los prisioneros de guerra” (capítulo XXXIII), el 27, narra el momento en que una mujer escapa del “Cuartelito” y llega hasta los soldados. Busca los cuerpos de sus nietos. El ejército la usa como emisaria para pedir la rendición y liberación de niños y mujeres; ante su negativa se pide sólo la liberación de niños y mujeres, a lo que Cruz responde con un desfile de familias de los que ya habían muerto. El grupo lastimoso es conducido como “prisioneros de guerra”. Miguel busca entre ellos a Julia y evoca la noche “de idilio” (corte temporal fugaz de evocación). Mercado adivina en su obsesión una causa probable: su neurosis, lo atractivo que le

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

resulta, por ello, el infortunio, y su irremediable unión a la vida y el nombre de Tomóchic (ya hemos visto que como autor Frías está unido a ese nombre sin remedio). Es un día completo. La explicación del pasado aquí funciona como augurio.

El capítulo XXXIV (“¡Rezando, cantando y matando!”) narra el 28 de octubre, el sitio al “Cuartelito”. Hay en el ambiente signos de compasión hacia los valientes que se niegan, muriendo de hambre y sed, a rendirse. Se establecen otra vez dos ambientes de contraste entre la tropa que celebra la llegada de un convoy de víveres y los tomoches sepultados en vida. Por unos prisioneros de guerra, que los pimas rescatan, se sabe que Cruz permanece con sus soldados y muertos, creyente y fuerte. El 28 continúa en el capítulo XXXV (“«Chabolé» el de Sonora”). El general insiste en tomar el cuartel por hambre; sin embargo, siente piedad por las mujeres y niños que permanecen en el lugar e intenta un último acercamiento con Chabolé; desgraciadamente Cruz insiste en su posición.

La noche del 28 se describe en el capítulo XXXVI (“El último incendio”). Esa tarde fue de viento, nubarrones y lluvia. Al día siguiente se planea la toma del “Cuartelito”. El 29, los soldados se acercan a la casa de Cruz con botes de petróleo, rastrojo y ramas como en la toma de la iglesia. Disparan primero a las aspilleras, después, en el techo, quitan la bandera, hacen hoyos y lanzan rastrojo ardiendo. El general ordena que se salve a los que todavía quedan vivos, pero muchos mueren al contacto con el frío de la sierra. Los auxilios médicos resultan innecesarios porque para tomar el “Cuartelito” se esperó la agonía de sus defensores. El tiempo del intento de violación del espacio interior es lento, es un proceso durante el cual “el ámbito privado se resiste con variable éxito a la invasión, pretendiendo ignorar la presencia de un espacio exterior. Al

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

intentar erigirse en única realidad, busca la manera de constituirse en nostálgica utopía”¹⁸¹.

El día 29 sigue en el capítulo XXXVII (“¡Viva la muerte!”). Ante la algarabía del final de la campaña se fusila a los últimos tomoches, entre ellos al “gran caudillo”. Es un capítulo compuesto de paradojas: júbilo y muerte, festejo e incineración de cuerpos. A Miguel se le ordenan llevar un mensaje al general. Sobre su caballo atraviesa la escena del desastre, en un símil de aquellos jinetes chihuahuenses que llevaban en sus estandartes cabelleras apaches. Esta escena revive un tiempo remoto y lo pone en escena en el presente. En *Tomóchic* la historia pesa sobre las acciones, y eso explica la lucha de los habitantes por conservar un modo de vida añejo frente a un probable cambio que adivinan violento y revela este afán por la inmovilidad, por una vida petrificada que se traduce en aniquilamiento, nunca en transformación.

Ese día sigue en el capítulo XXXVIII (“La santa de Cabora”). Los soldados festejan. Castorena hace una mención impropia de Cruz Chávez y a partir de ella Miguel reflexiona en torno a la santa y la posibilidad de que fuerzas oscuras estén manejando su figura desde atrás. Insiste sobre todo en la idea de una conjura perversa para provocar la guerra civil.

El XXXIX (“Luego, ¡Julia había muerto!”) es el 30 de octubre, son las seis de la tarde. El paisaje es desolador, y Miguel piensa en el daño inútil que causaron sus ataques; le horroriza el clima de muerte que los rodea. El día continúa en el XL (“¡Chapultepec, Chapultepec!”) donde se inserta la carta de la madre del 10 de octubre en la que le anuncia que se va del país con su marido y lo deja solo. Del abatimiento pasa pronto a la esperanza gracias al relato de Reyes Domínguez sobre la gestación de la locura en su pueblo. El aniquilamiento del enemigo en esa

¹⁸¹M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 357.



perspectiva parece justo ante la posibilidad de alzamientos en otros lugares del norte de la República. Se trata de un reto a Porfirio Díaz y una reivindicación del ejército educado en Chapultepec. Termina, por supuesto, con esperanza en el futuro, en el suyo.

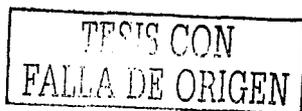
En el capítulo XLI (“¡Tenía que ser!”) la conversación continúa en tono de elogio. Se narra el modo en que fusilan a los últimos tomoches (escenas en un tono muy naturalista); el final se anuncia necesario. Los fusilamientos no se dan en un tiempo presente, se narran, se describen indirectamente, de un pasado inmediato.

El capítulo XLII (“¡Solo!”), remate de la novela, cuenta el término del día 30 y el principio del 31, última jornada que se relata en la novela. Una mujer enferma pide ayuda, y Miguel suspende su descanso para averiguar personalmente su estado; descubre en ella a Julia. Ha recibido un balazo en el pecho y delira. La ayuda de Miguel es infructuosa, y Julia muere. El hombre va de la desolación a la resignación con el alba, y signa su estado de ánimo con la petición al corneta de guardia del toque de “diana”.

Se puede afirmar que la narración sigue un orden cronológico lineal y que los cortes se explican en la necesidad de ofrecer información aclaratoria del discurso. En la novela del siglo XIX “se caminaba siempre hacia adelante, y de producirse algún retroceso, algún salto hacia el pasado, éste quedaba más que justificado y enmarcado dentro de las necesarias aclaraciones, precedido de algún preámbulo situador”¹⁸².

El tiempo se puede identificar bien con marcas explícitas: “Al día siguiente...”, o “La madrugada del...”, “la noche anterior”, “ese mismo día”, “no eran aún las diez”. Hay otras señas

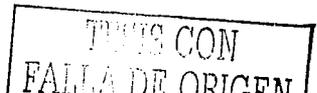
¹⁸²M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 131.



más sutiles como la alusión al crepúsculo o a las sombras, que llegan a ser repetitivas y recurso corriente, y otras muy vagas como “Una vez”, que pueden sonar extrañas en un relato tan acotado cronológicamente¹⁸³. El narrador acude frecuentemente a la iteración por medio de la cual describe costumbres: “Había bebido la noche anterior hasta embriagarse –como casi todas las noches que no estaba de servicio– y una vez más, al despertar de su negra borrachera, desaparecida la violencia tumultuosa de sus pensamientos ebrios, sentíase disminuido, medroso, avergonzado, infinitamente triste” (p. 17). Además, hace uso regular de los presagios. Es evidente que el narrador conoce el desenlace de la historia y hace alusión a ese conocimiento con anuncios fatales; esta técnica ayuda a mantener atento al lector, porque como los títulos y las pausas, crea tensión, retarda el relato y provoca un ambiente propicio: “Y Mercado, corriendo un punto... escapó, llevando la impresión luminosa y grata de la jovencita grácil, de la hija de San José, que debía marchar también a Tomochic” (p. 7). “Y en tanto, afuera, en la desolada plazoleta, las ráfagas frías de la sierra pasaban, trayendo de lo alto de sus bosques, rumores de borrascas lejanas y presagios de próxima catástrofe...” (p. 16); “...un malestar sombrío pronto a resolverse en rebelión” (p. 26), “...pensando en aquel golpe del acaso que lo arrojaba tan lejos enfrente de terribles acontecimientos, la víspera tal vez de su muerte, y en el día del amor y de la gracia” (p. 33).

Se trata de un narrador testigo y protagonista de la historia que narra; por lo tanto, durante el relato de “hechos presenciados o conocidos por él, éstos son presentados como definitivos y

¹⁸³Vid., por ejemplo, el pasaje final del cap. 4: “Una vez, al bajar dura cuesta que serpenteaba penosamente por la falda de una montaña... supo Miguel que allí, hacía dos meses...”, sólo funciona porque se narra durante una tregua del narrador en la que relata la marcha de Ciudad Guerrero a la Sierra Madre; de otro modo, en un relato como éste, no podría funcionar pues le restaría credibilidad.



desde una necesaria posterioridad"¹⁸⁴, que, sin embargo, aparenta suceder en el tiempo del relato.

Hay signos de tiempo subjetivo en el alargamiento del relato de sucesos. En algún momento el narrador dice: "Su fantasía amontonaba los sucesos pretéritos y los futuros eslabonando un poema de amor, incienso y sangre" (p. 83). Las señas específicas de tiempo significan algo más que una situación cronológica, dan la idea de una coordinada espaciotemporal: "Y resonó en el misterio de la noche inmensa, en la noche de Tomóchic y en la noche de su pensamiento, el timbre de cristal de la voz de Julia defendiéndose débilmente" (p. 83), o "...contemplaba la silenciosa tristeza de la luna sobre aquel campo santo" (p. 147). Un tiempo que existe en virtud del espacio en el que se manifiesta.

Tomóchic está contada en pasado, porque la intención del autor es narrar, no mostrar; sólo usando el pretérito puede manipular el recurso:

Desde una situación que mira hacia atrás es posible la manipulación porque el pasado puede tomarse en bloque (sin presentes ni pasados relativos en él), como algo que persiste y permite el presente, o puede tomarse por tramos cuyo orden se altere arbitrariamente al exponerlo en el discurso de la novela, mediante asociaciones mentales, superposiciones temporales de varios narradores, recuerdos afectivos, memoria involuntaria, etc.

Cualquiera de estas formas de expresión del tiempo pasado se apoya en el presupuesto filosófico de que la historia conforma el presente y es marco de las posibilidades de actuación en un *aquí* y un *ahora*¹⁸⁵.

Cuando se habla de que el relato se da en presente se alude al uso del pasado como convención narrativa.

La novela está acotada cronológicamente de manera puntual porque se trata del relato de un testigo. La verosimilitud se basa justamente en la ubicación exacta en espacio y tiempo de sus

¹⁸⁴Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, p. 28.

¹⁸⁵María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela...*, p. 158.



acciones; es, además, recordémoslo, narración de un hecho real y por lo tanto se exigen los detalles de situación, el narrador los necesita. Antes de la acción está la descripción, antes de la acción se dan noticias, se ofrece información, es un recurso notorio en el texto. *Tomóchic* hace uso del narrador en tercera persona, y las escenas se refieren desde esta voz; no hay un corte brusco, como en *La Rumba*, que trueque la voz narrativa. El narrador conoce los pensamientos de Miguel Mercado y lo hace saber de manera explícita: “¡Y el subteniente pensaba que un hombre así poseía a su madre!” (p. 8) o “¡Hacerla más desventurada! ¿Llevar su belleza a la brutal lascivia de sus camaradas? Hacer vivir la frase: *carne para lobos!* Y en tanto así discurría...” (p. 34). Y crea la ilusión de ir de la mano del protagonista en el transcurso del relato. Las elipsis que cubre el narrador son siempre, necesariamente, conocidas por el personaje, antes o después en el tiempo argumental; así que el narrador no sabe más que el personaje, camina a su lado y maneja la palabra generalmente, pero no tiene más información. Siendo narrador de tercera persona en una novela de corte realista, no se permite intrusiones a título personal; su valor está en correspondencia con la objetividad que el lector puede captar de su narración; su objetivo es dar la sensación de que la historia se cuenta sola.

La voz narrativa tiene una complejidad adicional. Mercado, como personaje aparentemente individual, funciona gracias a que pertenece a un cuerpo mayor, un personaje colectivo que es el ejército; Julia, en un menor nivel, al pueblo tomoche. La lucha y la relación se establecen entonces entre dos “porciones” de colectividad, que, por contraste, remarcan la soledad de cada una de ellas¹⁸⁶.

¹⁸⁶Para el tema de los personajes colectivos e individuales consúltese a M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, pp. 117-120.



CAPÍTULO 3
ESPACIO NARRATIVO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1. ESPACIO

En el siglo XIX los novelistas tenían una conciencia, quizás incipiente, del espacio *creado* y de su labor como novelistas, que iba más allá de ser traductores fieles de un escenario y se acercaba más, acaso, a la imagen de un traidor de ese escenario, de un creador literario en forma¹⁸⁷. El espacio, como recurso textual, había dejado de ser escenario o mecanismo estilístico (que nunca lo fue solamente) y se convirtió en “parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto”¹⁸⁸.

La novela misma, como objeto textual, está limitada espacialmente, pero representa, de manera paradójica, “un modelo finito del mundo infinito”¹⁸⁹. Así, un lugar “de papel” es la posibilidad de recorridos por otras regiones que parten justamente de este centro, de este espacio descrito¹⁹⁰. Sin embargo, y como principio, es indispensable reconocer explícitamente el supuesto de que el espacio literario es el del texto, “allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura”¹⁹¹, porque lo sabemos de un modo implícito y porque en esta idea se asienta el análisis espacial: en que “toda apariencia de realidad que se consiga en la ficción mimética y en la mimesis realista no deja de ser no-realidad”¹⁹².

¹⁸⁷Vid. Ricardo López-Landy, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, pp. 14-19. La sentencia italiana *traduttore-traditore*, que se suele aplicar al traductor en un sentido más bien negativo, me interesa aquí, se entiende, para dar la idea de la conciencia creativa por parte del escritor realista a la hora del ejercicio descriptivo.

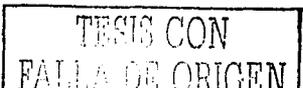
¹⁸⁸M. T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*, p. 20.

¹⁸⁹Jüri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 262.

¹⁹⁰Cf. Michel Butor, “El espacio en la novela”, en *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963*, p. 59.

¹⁹¹Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 2.

¹⁹²Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, p. 348. Dice más: “Con todo esto queda enunciada, simultáneamente, la condición forzosamente falaz y repetitiva



Ahora bien, en la novela realista el espacio y sus temas se manifestaron de dos formas: descripción e inventario (éste último menos usado por Micrós y Frías). La idea, lo hemos dicho ya, es ordenar la realidad: "se acota un espacio y se le da nombre a las cosas que lo habitan y constituyen"¹⁹³ (el espacio tiene un dueño ahora). Como sucedió con la crónica, el ejercicio descriptivo cumplió con la función de elaborar un "archivo de los «peligros» de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún «inclasificada» por los «saberes» instituidos"¹⁹⁴.

En la descripción recae la responsabilidad de la dimensión espacial de un texto, pues ella articula los valores temáticos, ideológicos y simbólicos de la narración, "es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos"¹⁹⁵.

La descripción como acto significa asumir una postura en el mundo,

[es] creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas –como bien lo indica su etimología– a partir de un modelo preexistente (*de-scribere*); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad:

de la «mentira» poética. El simulacro artístico constituye obligadamente una forma improporcionalmente abstracta y estilizada de referencia, intercambiable sólo en virtud de las convenciones inherentes al lenguaje que practica y al sistema artístico de representación en que se inscribe" (*id.*) De esa manera las convenciones del sistema en el que se produce el texto literario realista permiten establecer un contrato de verosimilitud con el lector que no oculta, paradójicamente, su armazón no-real y, por tanto, una carga ideológica que la aleja de la inocencia de su aparente objetividad.

¹⁹³M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁴Julio Ramos, en referencia a la crónica y la experiencia urbana, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 113.

¹⁹⁵Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, pp. 10-11.



hacer creer que las palabras son las cosas¹⁹⁶.

Los pasajes descriptivos no son fragmentos inmóviles ni estériles, al contrario: adelantan dosis de información esencial¹⁹⁷. Condicionan, a decir de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, el conjunto de la economía narrativa, en el sentido en que su existencia provoca, al interior de la estructura narrativa, “reacciones en cadena”, pues obligan al narrador a presentar personajes, situarlos, crear situaciones y proveer motivos, etc.¹⁹⁸.

Greimas sostenía que era posible hablar “espacialmente” de cosas que no tienen relación con la espacialidad; por eso se dice que el espacio es, en esencia, puro metalenguaje. Su función es redundar, reiterar el mensaje: “Tras la aparente inocencia del paisaje y de la organización espacial de la narrativa decimonónica se esconde, pues, una serie de complejas implicaciones ideológicas, culturales, antropológicas y estéticas”¹⁹⁹. Bourneuf y Ouellet afirman que el espacio también refuerza el efecto de otros elementos literarios en la obra y que por lo tanto “sirve de vehículo a las intenciones del autor”²⁰⁰. Lotman defiende la idea de que “el lenguaje de las

¹⁹⁶*Ibid.*, p. 17. Pimentel apunta tres factores fundamentales que le dan coherencia y cohesión léxico-semántica a la descripción (que hasta ese momento ha definido como una práctica textual que hace equivaler una nomenclatura y una serie predicativa), a saber: 1) El modelo que organiza la descripción, como una especie de tamiz, elimina todo aquello que no concuerde con él; 2) el movimiento generalizante y particularizante de una descripción establece una relación dinámica entre el todo y las partes; y 3) la permanencia implícita de una nomenclatura a lo largo del desarrollo descriptivo (cf. pp. 25-26). Hay, además, algo que llama *operadores tonales* que dan a la descripción una “dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de «pintar»... para articularse con los grandes significados ideológicos” (p. 27). Los operadores tonales “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo -o referencial- de la descripción y el ideológico” (*id.*).

¹⁹⁷M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁸Cf. R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, trad. Enric Sullà, p. 136.

¹⁹⁹M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁰R. Bourneuf y R. Ouellet, *op. cit.*, p. 121.



relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad²⁰¹. Para él, a partir de lo espacial en la novela se puede organizar lo no espacial de manera que el enfrentamiento de personajes en una novela es, a un tiempo, “el enfrentamiento de las ideas que ellos tienen sobre la estructura del mundo”²⁰². Y es que el peso del espacio conforma y define a los personajes hasta hacerlos compartir sus rasgos más destacados²⁰³. Para Bourneuf y Ouellet, el espacio puede incluso constituirse, con amplios sentidos, en la razón de ser de una obra²⁰⁴.

En el espacio material la dialéctica entre las oposiciones traza la “geografía” del texto. Esta geografía representa una entidad de significación simbólica resultado de la naturaleza universal de las polaridades espaciales que la determinan²⁰⁵. Gracias a estas polaridades que estructuran la narración, el lector descubre en el aspecto descriptivo de la narración un movimiento permanente. El verdadero creador del espacio es, pues, el movimiento. Aún en el espacio inmóvil, los espacios en potencia, que se oponen semánticamente al espacio descrito, existen en la escena; y el

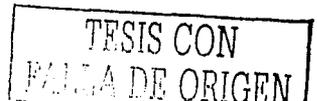
²⁰¹J. R. Lotman, *op. cit.*, p. 271.

²⁰²*Ibid.*, p. 282.

²⁰³Cf. M. del Carmen Bobes Naves, *La novela*, p. 179.

²⁰⁴Cf. *op. cit.*, p. 116.

²⁰⁵A. García Berrio opina respecto a estas polaridades que “un... rasgo que relaciona ambos sistemas, esquemático-espacial y mítico-temporal de la representación imaginaria es su absoluta *homogeneidad constitutiva*. La estructura del sistema de símbolos de la orientación antropológica temporal parte de una organización *binaria* de contraste: *positivo* y *negativo*, que equivale a la estructura de las constelaciones de símbolos correspondientes a los regímenes temporales *diurno* y *nocturno*. Análogamente, la configuración de los esquemas de orientación espacial se estructura según el mismo principio binario de contraste antitético: *elevación* y *caída* como formas geonegativa y geopositiva de la concepción lineal, mientras que *expansión* y *choque* representan el mismo dinamismo antitético en el plano y el espacio” (*op. cit.*, p. 374).



movimiento, mental en este caso, se da en el lector "para quien nunca hay interiores -ya estén o no descritos o inventariados- sin exteriores, ni un arriba que no presuponga automáticamente un abajo"²⁰⁶. Lo que se revela en estas estructuras es una realidad ideológica, cultural y antropológica.

Hemos dicho que por medio del espacio el tiempo se transforma en entidad perceptible. Esta idea bajtiniana concibe al espacio entonces como una entidad móvil. Con Bajtín, el espacio ligado al tiempo introduce otro aspecto medular: la historia. Y es que la multisignificancia que adquiere un tema tratado a lo largo de la historia se nos ofrece evidente en la lectura y gracias a ella establecemos un diálogo con la historia, con los "antepasados literarios y, voluntaria o involuntariamente, explícita o implícitamente, a ellos se refiere y en ellos reconoce sus raíces"²⁰⁷. A esto se une una característica más: la emoción que tiñe esta categoría. Por tanto, el espacio tiene, además, un "componente evaluativo o temático, sujeto a intensas transformaciones históricas"²⁰⁸.

²⁰⁶M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 101-102.

²⁰⁷*Ibid.*, p. 72.

²⁰⁸*Ibid.*, p. 18.

3.2. ESPACIO DUAL: ABIERTO/CERRADO. FUERA/DENTRO. ARRIBA/ABAJO. PÚBLICO/PRIVADO

104

Para establecer la diferencia entre los espacios de las novelas que estudio, parto de la idea de que ambas presentan en algún momento un escenario cerrado en la figura de la casa y de que la acción en la novela se da en función del estado de clausura y la existencia de un otro contrario al que se opone: externo, abierto e invasor. En este sentido es que propongo un ritmo estructural similar en ambas novelas que descansa en el principio de cierre-apertura-cierre²⁰⁹, un ritmo que se corresponde argumentalmente. No está de más apuntar que la figura de nuestros autores (figura externa) es, también, en esencia, dual. En ellos, como en la mayoría de los escritores del diecinueve, se conjugaron los espacios y tiempos del creador y el periodista: “el «boudoir», su saloncito, y la oficina de redacción... [y el tiempo] infinito de la poesía y el inmediato del redactor”²¹⁰ (cabe recordar que Micrós y Frías publicaron por entregas no únicamente sus novelas en cuestión, sino crónicas y artículos periodísticos).

La casa representa, a decir de Gaston Bachelard, “nuestro rincón del mundo. Es... nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”²¹¹. La casa es, pues, el bien primero. Todo espacio habitado lleva como esencia esta noción²¹² y, tanto en *La Rumba* como en *Tomóchic*, esa casa

²⁰⁹Para la idea del ritmo espacial *vid.* Antonio Candido “El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, en *Ensayos y comentarios*, pp. 58-60.

²¹⁰Belem Clark de Lara, en referencia a Manuel Gutiérrez Nájera, “Ascensión en la visión del mundo de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, t. 3: *Hispanoamericana. Lingüística. Teoría literaria*, p. 48. Este tema lo trata de manera más extensa en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera, passim*. La autora opina que fue en la crónica donde el literato se consolidó como “poeta-periodista” (*cf.* p. 73), dualidad, como vimos, escindida hasta entonces.

²¹¹Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 34.

²¹²*Ibid.*, p. 35.



desempeña un papel principal, es un personaje más, es el origen y el fin, y determina el carácter y destino de sus habitantes. La casa es también el espejo que refleja el mundo exterior, y lo hace de modo muy elemental, a la manera de un microcosmos. Así, lo que podemos llamar dominio privado es «traducción»... interpretación accesible y reconfortante del ámbito público, de la realidad externa y el devenir de la historia»²¹³.

²¹³M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 144-145.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.3. CERRADO, DENTRO, ABAJO, PRIVADO: LO INTERNO EN LA RUMBA

106

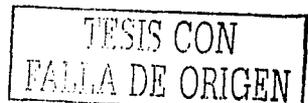
La Rumba es plaza, barrio, personaje colectivo, una tienda y la protagonista de la novela. Remedios, "La Rumba"²¹⁴, se distinguía desde niña del resto de los habitantes del barrio no sólo porque "prometía ser una mujer de aspecto varonil", sino también por su actitud: "una rapazuela que no jugaba ni *al pan y queso*, ni al *San Miguelito*, ni a las *visitas*"²¹⁵. Había aprendido muchas cosas de su amiga Guadalupe (encarnación de la influencia externa), "amargas cosas que despertaban en su *interior* un deseo vago, no definido de algo que no fuera su existencia de bestia de carga... mugía en su *interior* una cólera oculta, una sorda rebelión contra su suerte" (p. 194, las cursivas son mías).

El barrio del que ella proviene es refugio, albergue y guarida (la Rumba es centro y límite²¹⁶); por ello es posible identificarlo con la figura de la casa (aunque de ascinos, ladrones, malhechores, gentes de mala alma. De "temible guarida" la describe el narrador, p. 186). Así, el significado puro de hogar se trastroca. Remedios, asfixiada en él, necesita salir para acceder al

²¹⁴ Hay personajes que el lector recuerda "siempre vinculados a ese lugar que los vio aparecer por primera vez y que, a partir de ese instante, los rodea siempre, como si de un aura se tratara" (Poulet *apud* M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 30). Remedios es un personaje de este tipo; la fragua la determina y el barrio le da su nombre. Y aquí cabe un comentario. Las novelas que estudio responden ambas al nombre del lugar en el que suceden, son lugar y son personaje (colectivo, lo hemos dicho, en el caso de *Tomóchic*). Hay que notar que la fuerza de un nombre es tal que "nombrar a una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia" (Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 32); de esa manera, ambos textos establecen desde el principio un puente entre el "mundo del texto y el del extratexto" (*ibid.*, p. 111). Exista o no el espacio de referencia, la descripción (y en este caso el solo nombre) "inventa al otro en el mismo". Y esa es una idea sugerente si pensáramos en un *Tomóchic* de naturaleza testimonial y en una *Rumba* de gaceta.

²¹⁵ Utilizo la ed. cit. de M. del C. Millán, pp. 192-193; en adelante cito en el texto por número de página entre paréntesis.

²¹⁶ De acuerdo con la idea planteada por M. del Carmen Bobes Naves con respecto a *Vetusta*, de *La Regenta*: "una capital de provincia con pocos horizontes, cerrada sobre sí misma, mirándose siempre a sí misma, centro y límite" (*Teoría general de la novela...*, p. 204). Este concepto se puede aplicar de la misma manera a *Tomóchic*, como veremos.



espacio abierto que pone en escena la ciudad, cuyos horizontes apuntan hacia direcciones no exploradas: “Odiaba aquella enorme plazuela, moriría de tristeza en aquella herrería; la mataba su calor sofocante, la asfixiaba el polvillo de carbón que todo lo ennegrecía, hasta el carácter, no podía respirar en aquel cuarto maloliente y estrecho” (p. 202)²¹⁷.

En este lugar cerrado –compacto, porque en él habitan todos los que le dan vida y sustento: el herrero, el maestro, el cura, el tendero– hay señales de apertura –a medias–, algo que podemos llamar intimidad colectiva. El barrio es una casa y representa una forma de vida; la Iglesia hace las veces de casa dentro de la casa, lo mismo que la herrería. La primera está paradójicamente cerrada a la colectividad, salvo el día de culto; en cambio, la segunda permanece abierta a ella, y, no obstante, asfixia a la mujer que vive en su interior. A pesar de encarnar en su nombre el lugar que la ciñe, Remedios no está identificada con su espacio²¹⁸.

La huida se decide pronto. A la Rumba parece tomarla por sorpresa, lo reflexiona apenas una tarde y en el segundo capítulo se decide, no sin dudar por lo menos un momento: “era una cualquiera, y debía refundirse en La Rumba –reflexionaba–; pero ya no era tiempo” (p. 206); para más adelante precisar: “No, no es cierto que haya momentos de locura en que todo se olvida, no; antes de responder a Cornichón pensó en La Rumba, resistió en el tumulto de las calles céntricas y escuchó desfallecida como una romanza aquellas frases, aquellas promesas” (p. 207). Después de su huida, Remedios habitará un hogar fuera del barrio, encerrada en él; pobre y sin alimento

²¹⁷Remedios decreta: “Jamás se refundiría en la tienda que olía a chiles en vinagre” (p. 203).

²¹⁸Esta última idea la plantea M. del C. Bobes Naves cuando se refiere a Ana Ozores, *vid. op. cit.*, pp. 206-207. Dice más: “es un personaje típicamente «desclasado»... problemático, y como todos los héroes de novela que asumen estos rasgos, siente deseo de marchar, de alejarse del ambiente y de la sociedad que los oprimen”, características que se aplican a Remedios igualmente.

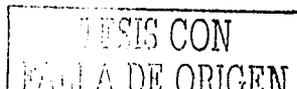


transformará lo que imaginó amable en hostil y esto es posible porque de antemano existe una correspondencia inevitable entre los espacios y los seres que los habitan. Latente está la incapacidad de adaptación en el fracaso anunciado: “Si no he de pasar de *una cualquiera*, prefiero mil veces a Cornichón” (p. 203), dice la Rumba. Esas frases decreto se repetirán sin cesar; por ejemplo, Don Mauricio y el pueblo se explican la huida de Remedios con duda y rabia: “De que se ven bonitas ya quieren *salir* de su clase, y no, hombre; si semos probes así tenemos que quedarnos, aunque...” (p. 215). El decreto del padre Milicua también la señala: “Quería aprender física, y aritmética, y qué sé yo; cosas que de nada les sirven a las mujeres, cuyo provenir está encerrado en el hogar, y para saber lo que en él se debe hacer, no se necesita geometría sino buena educación” (p. 233). Hay en la novela una ambigüedad permanente que revela un estado de descomposición, duda y miedo.

Ahora bien, en *La Rumba* el interior tiene un soporte lingüístico y uno físico. El lingüístico está formado por proverbios, lugares comunes y refranes que transmiten la idea de clausura y anuncian sus límites²¹⁹. Por ejemplo, los siguientes refranes son reflejo de la rigidez del mundo cerrado, inalterable, y marca de historia que deberá repetirse en el futuro²²⁰: “Sobre todo que en

²¹⁹Vid. para esta idea a A. Candido, “El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, en *op. cit.*, pp. 68-75.

²²⁰Candido dice al respecto: “El proverbio, expresando la fijeza del discurso y del mundo, es un instrumento del cual el hombre dispone con el fin de interpretar y juzgar, de identificar y prever... La existencia de los individuos acaba dando la impresión de un contrasentido monstruoso y enajenante, pues solamente encaja con lo que la sabiduría proverbial anuncia o establece cuando cada quien renuncia a su propio destino para mantener la estructura inmutable del grupo... el fracaso espera a quien pretende salir de lo que la sabiduría cristalizada determina. La rigidez de las normas y la rigidez lingüística del proverbio se justifican mutuamente” (“El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, *op. cit.*, pp. 69-70).



vistiendo bien y gastando mucho, nadie habla" (p. 203)²²¹, o bien el que asienta el zapatero durante una charla con Mauricio y Borbolla: "el que nació para suela nunca ha de ser oreja" (p. 215); o el que dice el padre de la Rumba al justificar su negativa para otorgarle su perdón: "El que por su gusto muere..." (p. 232); o el que menciona el padre Milicua cuando habla sobre la fuga de Remedios: "Todas, señora, todas esas son pasto para el infierno" (p. 234) y, finalmente, el que el policía que arresta a Mauricio sentencia: "el que nada debe, nada teme" (p. 270). En esta sociedad entumecida por la palabra no hay individualidad²²².

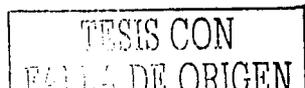
El soporte físico lo observamos en las alusiones repetidas de objetos, elementos y emblemas y en su caracterización. En las novelas realistas de corte naturalista²²³ los personajes existen en función de los objetos, y en ellas la descripción es fundamento de la narrativa.

Para Joaquina Navarro, las descripciones de Ángel de Campo dan vida a los objetos y

²²¹Frase en la que, además, no se distingue la voz del narrador de la de Remedios.

²²²Con respecto al peligro de la individualidad, Annick Lempérière dice: "No hacía falta el individualismo para que el «proceso de civilización» se abriera paso en la sociedad del Antiguo Régimen. Pero lo que no cambiaba era el ideal del público: la idea... de que la colectividad tenía el derecho de fiscalizar las acciones de cada uno de sus miembros en nombre de las finalidades del bien común. El liberalismo, de buen o de mal grado, tuvo que tener en cuenta esta herencia, y su cultura política conservó a lo largo del siglo XIX referencias insistentes a la moral, a la virtud y a las buenas costumbres" ("República y publicidad a finales del Antiguo Régimen [Nueva España]", en *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, eds. François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et al., p. 79). Para Blanca Estela Treviño "el peso de la cosa pública entre los modernistas mexicanos" (considerando en este punto a Micrós como un modernista) los obligó a poner "a las demandas y designios del Estado la voluntad de su frágil individualidad", *Kinetoscopio: las crónicas de Ángel de Campo "Micrós"; el "Universal" (1896)*, p. 99.

²²³Recordemos que la frontera entre realismo y naturalismo en Hispanoamérica era, si no inexistente, sí muy endeble: "El naturalismo en España y en Hispanoamérica no se definió en una fórmula tan independiente del realismo que justifique ser estudiado como un sector aparte. Más justo es decir que algunos escritores realistas mezclaron a su realismo aquellos rasgos naturalistas que les parecieron una innovación aceptable, sin admitir por completo la participación total en las teorías de dicha escuela" (Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 27).



lugares que dibujan:

Su sistema es personalizarlos y de dicha personalización llevar a la descripción el rasgo que de una manera más impresionista acusa la vida que cada objeto tiene. La selección de detalles fuertemente realistas, empleados con moderación y sin repugnancia en la imagen cruda de la miseria, realzan la tristeza y la comprensión que el autor siente por los ambientes que pinta²²⁴.

Y aunque Miguel Ángel Castro opina que esta “animación” de lugares y objetos no es generalizada en la obra de Micrós, acepta que quizás funcione para *La Rumba* y los *Cuadros de costumbres*, en los que la intención del autor es “reproducir un ser social y sus males, de acuerdo a los cánones del realismo decimonónico”²²⁵. La descripción tiene aquí un carácter simbólico muy claro, funciona lo mismo que la prosopopeya.

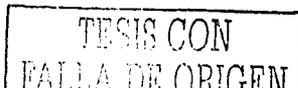
Hay entre los personajes, las cosas y los elementos una interrelación que estructuralmente ocupa un mismo nivel²²⁶. En el barrio de la Rumba —el interior, cerrado, si pensamos en él enfrentado al espacio de la ciudad, el exterior, abierto— el fuego, por ejemplo, en un principio diabólico, da carácter a la plaza (al barrio y sus habitantes): bocas de fragua son las ventanas de la Iglesia; manchón rojizo es la herrería; el gendarme se refugia en la pulquería caldeado por un sol fundente; la acera está encandecida; hay gatos muertos achicharrados por el sol; el crepúsculo es ardiente²²⁷, y en función de esta fragua se define a Remedios: “había crecido sólida como

²²⁴*Ibid.*, p. 141.

²²⁵M. A. Castro, *op. cit.*, p. 46.

²²⁶En *La Rumba*, los objetos descritos en la escena anterior al relato del crimen son señales importantes para Cornichón: el cigarro, el percal, el vaso con olor a jerez, el pedazo de galleta. Las cosas adquieren un significado que va más allá de lo que son en realidad y pueden determinar incluso el rumbo de la narración.

²²⁷El “pueblo [la Rumba está] perdido en los arenales de no sé qué desierto”; la flama del farol “fuliginosa describía un círculo sangriento”; el brasero flameaba con llamas azuladas; el horno encandecido



aquellos metales, ardiente como aquellas llamas que hacían brillar sus pupilas como ascuas, templada como el acero para el trabajo y muerta ya bajo la suave ternura de su pecho la poesía de la virgen, pero con la cabeza poblada por los caprichos de la mujer" (pp. 193-194).

Los objetos en la Rumba están siempre "leprosos", ennegrecidos; la luz amarillenta da un fulgor, a la Rumba, que el sol le niega (como si el sol perteneciera sólo al exterior: "su luz elegante ilumina la riqueza", dice en algún momento, p. 205).

Los efectos que provoca –y los que promete– el alcohol del tendajón "La Rumba", la cantina del barrio, provoca desplazamientos transitorios. Aquí, en lo interno, hay un juego de contrastes idéntico al que establecen el barrio y la ciudad: la plaza desierta de día se llena de grupos que salen de la tienda de Mauricio a reunirse en la calle. Los clientes se desplazan de lo interno a lo externo como si sacaran la cabeza del agua para tomar aire. Esto es una ilusión, pues continuarán viviendo en ella. De la misma manera, la odisea de Remedios –que es más física que virtual, como la de los bebedores– la devolverá al punto original, y los que se juntan para hablar de ella en la tienda cambiarán su tema de conversación por otro, y éste por otro, y así sucesivamente porque lo que importa no es el tema, sino la efímera sensación de alivio ante la asfixia vital de sus espacios congelados.

Como se ve, la novela ostenta una estructura circular, fruto de un plan bien trazado, que provoca en el lector una sensación de repetición inevitable, pues el relato comienza con la descripción de la Iglesia (medular en la coordenada comunitaria) y termina con la protagonista enterrándose en vida en esa ruina triste, al principio descrita como "momia oscura con huellas de

de la herrería arrojaba llamaradas de infierno, etc. (pp. 187-188).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lepra, respirando muerte” (p. 185). Un contraste más, muy fino, entre la luz y la sombra²²⁸ se produce cerca del desenlace que reitera la idea de circularidad: “Sólo allí enfrente brillaba el balcón del cura” (p. 340) que se opone a “Y la muchacha se perdió en las sombras del patio, sombras quizá protectoras y no cómplices” (p. 341), frase final que recuerda aquella otra del segundo capítulo, la que habla de las sombras cómplices de la ciudad que la ayudaron a “perderse” (“Y se alejaban hundiéndose a lo lejos en las calzadas, envueltos por las sombras, esas eternas cómplices”, p. 207).

Es claro que el novelista concibe su mundo como una dualidad (abierto/cerrado, exterior/interior) que se manifiesta por medio de la comparación constante, cuyo resultado, la inadaptación fatal, hace las veces de un espejo:

cómplice de las tentaciones, [que hacía a la Rumba] poner frente a frente su barrio y las calles céntricas, los amores de plazuela y los amores de Cornichón... había hecho nacer en su alma... una flor deslumbrante pero venenosa; brillante, pero seca como las que pendían bajo el ala de un pájaro en los sombreros de mujer... (p. 205).

Esto es evidente cuando admitimos que los rumboños están fuera de lugar en la ciudad, Mauricio en la tienda de la Gogol y la Rumba con botines, corsé y sombrero: “Era preciso confesarlo [se dice] no había nacido para *rota*... la Remedios disfrazada de catrina, era otra cosa...

²²⁸Silvia Garduño desarrolla esta idea en *Páginas inéditas de Ángel de Campo (Micrós)*: “La ciudad de México, vista por Micrós, tiene siempre el colorido de los amaneceres y atardeceres. Éstas son sus horas predilectas... personas o cosas que van pareciéndole distintos con el contraste de colores y sombras a la hora del crepúsculo... la luz esclarece los grandes contrastes de la urbe” (p. 29); también la trata Miguel Ángel Castro Medina en *La prosa de Ángel de Campo (Micrós): ensayo de una clasificación genética y estudio bibliográfico*: “Constantes son, en el manejo del espacio, los elementos de luz y sonido... con sólo leer la descripción que hace de la plaza pública en *La Rumba*... se observa cómo la luz selecciona los volúmenes, «modifica» el espacio, ofrece perspectivas y colores, y da vida al recorrido del día, principalmente a la hora del crepúsculo” (p. 41). B. E. Treviño, *op. cit.*, refiriéndose a las crónicas del “Kinetoscopio” de De Campo, apunta: “recorremos imaginariamente la ciudad decimonónica y observamos sus escenarios luminosos y sombríos” (p. 106).



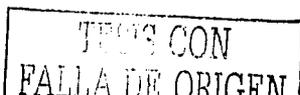
hacía que la confundieran con una «de esas» (p. 227). En las calles de la ciudad la marginalidad explota, como señala Antonio Candido: “escupido de otros ambientes, el pobre regresa a su barrio, de donde salió apenas por un momento... marcando el confinamiento social y topográfico en donde [la novela] se desarrolla”²²⁹. La Rumba era una “planta exótica”, creció “creyendo que la herrería sucia no era sino una estación de paso en la que se había detenido algunos años mientras emprendía el largo viaje de una accesoria a una casa amueblada” (p. 204). La necesidad de apertura en este encierro se tradujo en traslado físico. Pero el movimiento de un personaje femenino en la narrativa realista suele fracasar, y lo hace en dos sentidos: física (se entrega a un hombre que pronto la maltrata) e imaginariamente (sus esperanzas se vienen abajo). Para Remedios “El mundo [en la cárcel] ya no se sueña, sino que se posee y, una vez poseído, el horizonte de la imaginación y de los sueños inevitablemente se cierra”²³⁰.

Micrós también hace uso de emblemas para destacar los valores binarios de su escenario, algunos implícitos como el nombre de las calles²³¹; otros explícitos, como el que evoca Remedios: “Ese era el emblema: el coche impaciente eran *ellos* y Cornichón; el desvencijado vehículo ella y don Mauricio” (p. 206), Cornichón y la gente de la ciudad querían galopar, ella y los rumbeños (ella, emblema de los rumbeños) seguían tercamente con su trotecito de bestia cansada

²²⁹A. Candido, “Degradación del espacio en *L'Assomoir*”, en *op. cit.*, p. 18.

²³⁰M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 339.

²³¹En su tesis, Marcela Valdés Gómez apunta: “La Rumba regresa a «La Rumba», deja el *Callejón de las Mariposas* para entrar al de los *Tecolotes* en una antítesis irónica y cruel de la mujer que no pudo transformarse y volar entre las luces y regresa derrumbada a la obscuridad que le es más propia” (*Los rumbos de “La Rumba” de Ángel de Campo*, p. 59), en clara referencia a este pasaje de la novela: “Mariposa parecía, confusa mariposa atraída por la luz, y quería precipitarse en el fuego con las alas abiertas” (p. 205).



“cabeceando con aire de fatalismo” (p. 206). El fatalismo es una clave más: el augurio que revela destinos comprometidos. Ya Silvia Garduño advertía en los relatos de *Micrós* a un “magnífico pintor de la vida popular con sus formas expresivas propias, su tragedias cotidianas y su destino sombrío, preñado de signos adversos y fatales”²³².

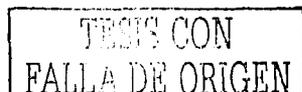
Habitante nato del interior, Mauricio encarna a la otra Rumba, esa que se niega a la apertura: “Su existencia toda [dice la voz del narrador], sus deseos, sus pasiones, habían dormido en el fondo oscuro de una tienda; su espíritu no había flotado en otros horizontes que los de aquella Rumba” (p. 263); su amor, incluso, giraba en torno a ella. En su mundo cerrado, al que estaba condenado y que aceptaba sin necesidad de resignación²³³, “temía la maldición de las gentes de su plazuela... Todos eran jueces airados, porque quizás ninguno de ellos había amado” (p. 265). En esa clausura no hay individualidad; el peso de lo público aniquila lo privado.

Como hemos visto, los esquemas inmemoriales que constituyen el mundo cerrado se cumplen con precisión, según la propuesta de Candido: “un estado inicial de equilibrio, la transgresión que lo rompe, las privaciones, las peripecias que ponen a prueba a los participantes, el desenlace de las pruebas decisivas, [y] el restablecimiento del estado inicial”²³⁴. La respuesta

²³²S. Garduño, *op. cit.*, p. 84.

²³³El caso de Mauricio interesa porque contradice la teoría de la movilidad masculina en la novela realista, mientras que Remedios lo hace con la idea de la pasividad femenina. Son personajes atípicos. La teoría dice que “los personajes femeninos son mucho más proclives a ir acompañados de un espacio-aura que los masculinos. Estos últimos, puede aducirse, desde el principio son retratados «en movimiento», de tal forma que lo que verdaderamente los define no es un entorno estático sino un continuo ir de un lugar a otro, un constante dinamismo. No es de extrañar, pues, que el viaje sea el cronotopo clásicamente masculino, cuyos efectos beneficiosos raramente recaen sobre el otro sexo” (M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 31).

²³⁴*Vid.* “El mundo proverbio de Giovanni Verga”, en *op. cit.*, pp. 59-60.



al enigma del final de la novela está en el ritmo estructural que la fundamenta: la circularidad fatal, la repetición y la rigidez ante la ilusión de una apertura estructural (e incluso argumental).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.4. CERRADO, DENTRO, ABAJO, PRIVADO: LO INTERNO EN *TOMÓCHIC*

116

Cuando Heriberto Frías escribió *Tomóchic*, la novela como género se mudaba de casa²³⁵. Sin embargo, el valor de *Tomóchic*²³⁶, lo he dicho ya, ha de encontrarse en lo que tiene de decimonónica porque, entre otras muchas razones, pertenece a la novela de espacio²³⁷.

Tomóchic es, al igual que *La Rumba*, un espacio cerrado y compacto. Es probable que aquél lo sea de manera más explícita que el otro. La Iglesia y el *Cuartelito* –diminuto espacio en que parecen los últimos tomoche–, figura de la ciudad sitiada, del refugio último –de la muerte y del origen– son el punto más complejo en lo que toca al análisis de los espacios primitivos. Aquí, la casa es tumba, imagen resultante del proceso vital, y el abandono construye este bastión: “Corrieron los días y ni un espíritu sereno llevó luz, ni un maestro ilustró, ni un misionero de la religión predicó a los ilusos y a los obcecados, mientras que las autoridades políticas también se ausentaban”²³⁸. Las razones para la clausura se exponen con claridad; existe el peligro de la imposición externa: “quieren gobernarnos con sus leyes y quitarnos nuestra libertad!” (p. 69), dice

²³⁵Según Christopher Domínguez, el escritor decimonónico escribía en espacios cerrados. El salón y las celdas –dice– “espacios cerrados –mesas de *bacará*, mesas de disección– que ceden ahora a los espacios abiertos y vertiginosos de la épica revolucionaria” (*op. cit.*, p. 35).

²³⁶“...creo que *Tomóchic* cabe en la llamada novela de la revolución, pero únicamente porque el ciclo entero se acomoda en una cuerda narrativa muy siglo XIX, que ayuda a explicar la fabulosa singularidad de este relato excepcional” (A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, Cal y Arena, México, 1994, p. 15).

²³⁷Alimentada por Balzac y también por Zola. La idea de la novela de espacio la desarrolla Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, vers. esp. de M. D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1972, p. 487: “La novela de espacio alcanza en el siglo XIX un colorido especial y, al mismo tiempo, una limitación... Cuando Balzac agrupó sus novelas en serie «*Études de la vie privée*»... cuando les dio el título global de *Comédie humaine*, todo ello nos indica el profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio. La multitud de personas... la falta de escrúpulo con que, en la novela aislada, acontecimientos y personajes son utilizados como portadores de la estructura todo esto indica que el género ha encontrado aquí a su poeta congenial”.

²³⁸Utilizo la ed. cit. de James W. Brown, p. 25; en adelante cito en el texto por número de página entre paréntesis.



Cruz Chávez²³⁹.

El reducto tomoche representa la esencia de lo inmutable: “se sabía de fijo que los valientes de Tomóchic esperaban, en su propia casa, la agresión, repugnándoles salir de su «sagrada tierra», donde tenían la conciencia de ser invencibles” (p. 46); los tomoches esperaban “ser atacados en sus mismas casas para venderse muy caro” (p. 89). La casa de Cruz Chávez era una fortaleza²⁴⁰, una tumba²⁴¹ –idea reiterada sobre todo en los capítulos finales–, y un hospital²⁴². Frías elabora una imagen sugerente de la casa-cuartel como hospital (y el hospital se metamorfosea, es reducto, capilla y tumba, como “una metáfora que sugiere el tipo de vida”²⁴³ casa = muerte):

familias hacinadas como un montón de carne agonizante en los rincones, entre aquellas paredes sostenidas por una obstinación fanática inverosímil, por una terquedad tremenda.

Comprensible era el horror, la inmensa y desoladora desesperación que habría en aquella casa que debía estar convertida en un sarcasmo de hospital, sin médicos, medicinas ni alimentos... ¡Hospital, reducto, capilla y tumba! (p. 118).

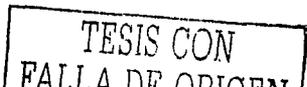
²³⁹En este texto “el ámbito privado se resiste con variable éxito a la invasión, pretendiendo ignorar la presencia de un espacio exterior. Al intentar erigirse en única realidad, busca la manera de constituirse en nostálgica utopía. Es cierto que rara vez consigue plenamente su objetivo, ya que el espacio doméstico es, a su pesar, de consistencia porosa... lo que verdaderamente genera y garantiza la eficacia de una retórica espacial es... esa tenaz resistencia de un entorno ante el ánimo invasor de otro espacio” (M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 357).

²⁴⁰Era un “*blockhouse* con tres líneas de espilleras” (p. 67). Ese concepto se repite más tarde: “casa convertidas en *blockhouses*” p. 73.

²⁴¹“Sitiados [los tomoches] en sus propias casas resueltos a convertirlas en tumbas” (p. 85) o “Tomóchic iba convirtiéndose en un inmenso cementerio” (p. 91) o “En cuanto a éstos [los tomoches], encerrados épicamente en la casa de Cruz Chávez, seguían mudos y como enterrados en vida, en una vida que era una obstinada y fiera agonía” (p. 124).

²⁴²Cabe aquí recordar la idea del espacio literario como postura ideológica, de manera que “su transformación o destrucción implica[rá], por ende, una transformación ideológica compleja” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 169).

²⁴³A. Candido, “El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, en *op. cit.*, p. 53.

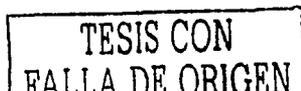


Al final, durante el incendio provocado por el ejército, la Iglesia será un “triste reducto de un montón de fieros moribundos” (p. 114). En cambio, la fortaleza del *Cuartelito*, paradójicamente construido con adobes antiguos, sobrepasará a la bala del cañón²⁴⁴.

La casa de Bernardo, donde viven Julia y Mariana, es la casa del ogro. Baluarte de tomoche en territorio enemigo, es el espacio en el que se consuma el horror del fanatismo religioso en el cuerpo de Julia: espacio del apocalipsis. Mercado irrumpe en él para poseer a Julia utilizando el código del enemigo: “Dios lo quiere”. Aun más, el lecho en el que consuman el acto amoroso es el del espía tomoche. Bernardo terminará por asesinar al capitán Molina, y con ello le cobrará a su contrario, de algún modo, la violenta posesión de su refugio y de su amante.

En esta novela el soporte lingüístico está en la repetición de sentencias que determinan las acciones internas como conjuros: “¡Dios lo quiere!”, “¡Viva el Gran Poder de Dios!”, “¡Viva la Santísima Trinidad!” o bien repeticiones que pertenecen a códigos externos: “¡Viva el general Díaz!”, “¡Viva el supremo gobierno!”, “Viva el Noveno Batallón!”, etc., y en los augurios reiterados. Por otra parte, el soporte físico se elabora durante el viaje de los personajes externos a Tomóchic, importante por cuanto tiene de mítico. Frías recurre repetidamente a un considerable número de categorías, usa en ocasiones sentimientos como el rencor, en otras, espacios naturales como la Sierra y los Cerros, o bien efectos como la dualidad sol/sombra, e incluso bebidas regionales como el sotol, para la caracterización de lo interno; todas forman parte de la geografía del sitio a la que Frías “otorgó inevitable protagonismo” –a decir de Antonio Saborit– “en la

²⁴⁴“La puerta estaba cerrada a piedra y lodo” (p. 116), dice Mercado.



recreación literaria de la campaña militar”²⁴⁵. Como título, *Tomóchic* tiene esa doble dimensión de *La Rumba*: se refiere al protagonista (colectivo) y al escenario.

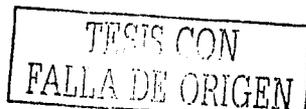
Tomóchic es el rencor (y tragedia), y la Sierra Madre lo representa en su descripción²⁴⁶. Los cerros anuncian la fuerza que emana del interior; en algún punto, los llega a humanizar en su reseña como un indicio de reacción física del espacio²⁴⁷. El carácter de la Sierra, pues, determina lo salvaje de los tomoches; al principio, cuando se hace alusión a Julia se la distingue de aquéllos porque vivió en la ciudad (está “civilizada”, dice Mercado); a los tomoches, en cambio, los señala por su salvajismo: “hijos bravíos de las sierras, aguiluchos encaramados en sus nidos formidables” y habla de su “pueril ensueño de absurda libertad salvaje (p. 110)”²⁴⁸. Calificados en la novela como heroicos, bravos e ignorantes, Frías describe a los tomoches por su valor y su causa: “aquel circo enorme, aquel extinto cráter en que anidaran, una noche, empollando su orgullo y su fanatismo loco, los salvajes aguiluchos de la sierra bravía” (p. 100).

²⁴⁵Y agrega: “la descripción novelada de tal geografía quiso cumplir una función explícita y hasta como al margen de la evidencia real: representar la historicidad del momento decimonónico bajo una forma que pudiera alcanzar el prestigio del arte” (*op. cit.*, p. 155).

²⁴⁶“Mientras más se acercaba a la Sierra más se reconcentraba aquel duro rencor” (p. 11).

²⁴⁷Frías compone descripciones humanizadas de los espacios que, como personajes, tendrán poder de acción en la novela. Por ejemplo, las mujeres que sobreviven son literalmente tragadas por el refugio de los soldados federales: “En su sombra penetraron, tragadas...” (p. 119) o, mejor, esa que se refiere a “El Cerro de la «Medrano» [que] se alzaba como un enorme dromedario echado, mientras lamía su flanco derecho el río... Y aún más allá... agresivo y hosco, el Cerro de la Cueva parecía contemplarle, como un tigre sentado sobre su grupa” (p. 109). En esta novela sucede lo contrario de lo planteado por M. del C. Bobes Naves, es decir que los espacios humanizados eluden las descripciones impersonales y objetivas, y que los personajes que se mueven entre los objetos y los miran sean los que den testimonio de ellos (*cf. op. cit.*, p. 214).

²⁴⁸Los sueños son alimento de la novela naturalista. Lo vimos en *La Rumba*, y en este texto es también muy evidente. Candido asegura: “A la esfera de la burguesía, Zola agrega la del proletariado, para registrar también en ella el aliento que indiscriminadamente marchita los sueños (“Degradación del espacio en *L'Assommoir*”, en *op. cit.*, p. 40).



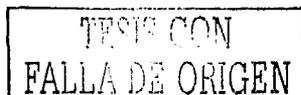
Las descripciones se resuelven en sol y sombra. La luna y el sol juegan papeles primordiales en la novela²⁴⁹, al igual que los contrastes violentos en el clima (las invariables frías ráfagas de la Sierra, por ejemplo). El cielo siempre es negrísimo, si no es que está atravesado por manchas escarlata, sangre luminosa, sangrientos reflejos; la noche llega a ser un mar de tinta negra, de olas de sombra (p. 110); la sierra, erizada de rocas. Los ambientes se degradan en la medida en que lo hace la moral de los personajes y se recrudescen cerca, en el tiempo, de la masacre de los tomoches²⁵⁰.

El sotol pertenece al escenario de la tropa tanto como las soldaderas. Aunque no aparece la figura de la cantina, los soldados efectúan el ritual del alcohol tan puntualmente que podemos decir que *Tomóchic* irrumpe con sus soldados ebrios –para olvidar el horror y el miedo– al lugar que describimos. Los soldados alcoholizados crean un espacio cerrado en la inmensidad que habitan.

Al igual que *Micrós*, Frías entiende su mundo organizado a partir de una jerarquía binaria. De inicio, la lucha encarna el enfrentamiento entre lo interno y lo externo que representa lo que, me parece, ambas novelas comparten: la existencia de un último reducto de identidad susceptible de corromperse por fuerzas ajenas. Ambos textos señalan esa “irrupción del espacio exterior y del ámbito público en la intimidad del entorno doméstico. Ello no sorprende, si se tiene en cuenta que

²⁴⁹Uno de los capítulos se llama precisamente “El sol de Tomóchic”. Sobre éste elabora un sugestivo contraste entre el sol de Austerlitz (victoria de Napoleón sobre Inglaterra, Rusia y Austria), y el sol de Tomóchic, vulgar y prosaico.

²⁵⁰A. Cándido apunta a propósito de la correspondencia entre degradación moral y física que “el hombre, cada vez más despojado, va regresando lentamente a ciertas contingencias de la condición animal” (“Degradación del espacio en *L'Assommoir*”, en *op. cit.*, p. 45).



los dos textos relatan el doloroso proceso de la lenta disolución de una identidad"²⁵¹. Es, efectivamente, la imagen de una violación y la brutal metamorfosis del espacio privado en público (en *La Rumba*, por medio del juicio llevado a los periódicos; en *Tomóchic*, por la guerra, que se desnuda en la prensa, pero con muy otra intención).

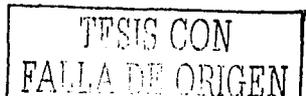
Las dicotomías que establece el narrador son explícitas: abajo/arriba culmina en el último capítulo, en el último párrafo cuando dice:

Y cuando levantó la cabeza y se irguió, otra vez resignado y fuerte, sus ojos húmedos, sus tristes ojos contemplaron: *abajo* las tinieblas maculadas por los fulgores fatídicos de los cadáveres ardiendo en la soledad profunda del valle... y *arriba*, hacia el oriente, sobre las crestas de los montes, el alba... (p. 151, las cursivas son mías).

También antes, cuando habla del entierro de Molina (abajo) y del júbilo de la tropa (arriba, en el Cerro de la Medrano) con la llegada de un convoy de víveres, el narrador propone otra dualidad. Fuera/dentro se expresan igualmente: "en tanto que afuera [habla desde la reunión en casa de Cruz Chávez], en el valle negro de Tomóchic, caía de las estrellas un silencio y un frío de tumba" (p. 70)²⁵². La mirada vertical u horizontal del personaje y las cargas negativas y positivas de las situaciones que tienen lugar en esas coordenadas otorgan significado a lo mirado y lo cargan ideológicamente. Es claro que aquí no hay subversión en ese aspecto: arriba y abajo, a la manera más ortodoxa, se corresponden con el cielo y el infierno. Tomóchic es el infierno en la tierra, y, sin embargo, más allá, en las alturas, debe haber algo diferente, algo que represente

²⁵¹M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 292.

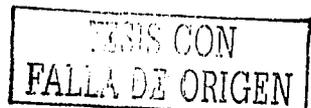
²⁵²Jüri M. Lotman estudia la carga ideológica de los espacios: "el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-ilimitado», «discreto-continuo» se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado «válido-no válido», «bueno-malo», «propio-ajeno», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etc." (*Estructura del texto artístico*, p. 271).



esperanza en el futuro²⁵³. La mirada es movimiento, cuando se desplaza de un punto en la geografía a otro, y es generadora de sentimientos²⁵⁴.

²⁵³Zola también plantea la esperanza en el futuro al final de su *Débâcle*: "Pese a los horrores narrados en *La débâcle*, la novela cierra con un final optimista para el país, de cara al futuro, o mejor dicho, con el deseo de un futuro prometedor". Por su parte, *Tomóchic* "es más vacilante en lo que se refiere al porvenir... el frágil optimismo del capítulo XL queda cancelado, en cierto sentido por la acumulación de estas últimas muertes... Viene luego una nueva oscilación hacia el optimismo, como eco del cierre del capítulo, apenas mencionado en la forma de un amanecer... finalmente, el toque de diana que pide el subteniente Mercado, por encima de todos los cadáveres, celebra una victoria amarga" (Adriana Sandoval, "Tomóchic a la luz de *La débâcle* de Émile Zola", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. R. Olea Franco, pp. 274-275). Me parece necesario reproducir el final de la primera versión de la novela que Frías ofreció en *El Demócrata* porque la idea de una tenue esperanza en el futuro se diluye casi por completo: "Y después como siempre, la reacción le siguió y resignado a la sombría fatalidad del destino, miró con sus ojos tristes, húmedos aún, con sonrisa de amargura infinita, el horizonte negro maculado por los fulgores fatídicos de los cadáveres ardiendo en la soledad profunda del valle".

²⁵⁴Zubiaurre indica: "es el personaje quien avanza y traduce el movimiento en imágenes espaciales" (*ibid.*, p. 39).



3.5. ABIERTO, FUERA, ARRIBA: LO EXTERNO EN LA RUMBA

El núcleo del espacio es uno: el ser que lo habita duda entre abrirse y cerrarse, "quiere manifestarse y quiere ocultarse"²⁵⁵; en fin, el ser puede oponer ambos polos según el vigor con que los habite y el peso que les dé. En realidad, la oposición entre estas categorías no parte tanto de la evidencia geométrica como de un juego de valores muy personal²⁵⁶. Las novelas que trato anhelan y temen el espacio abierto.

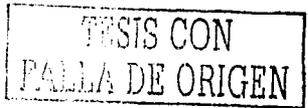
El exterior es el enemigo y así se expresa desde el primer capítulo -como evocación-, es un deseo que adelante se transformará en realidad palpable, vivible. En las calles de la ciudad, la gente, el ruido y las luces confunden a Remedios y la condenan a cumplir su destino; en ellas se pierde. La triste imagen de su barrio, pueblo -también- perdido en un desierto, se acentúa por el contraste que se establece con la cercanía de la ciudad. El espacio urbano es el enemigo porque, insisto, en él se adivina una "creciente dificultad de concebir una esfera vital colectiva, compartida, en la ciudad moderna"²⁵⁷.

Remedios accede al exterior por medio del tranvía, que cumple la función de nexo entre la "modernidad" que ofrece la ciudad (el peligro) y la vida "rural" en el trasfondo de la periferia y que, por su carácter entreabierto, ha perdido identidad y, sobre todo, su función vital. El tranvía

²⁵⁵G. Bachelard, *op. cit.*, p. 261.

²⁵⁶*Vid. ibid.*, pp. 250-270. Para esta idea vale la pena acudir a Marshall Berman para entender la naturaleza de los pensadores del siglo XIX, enemigos y entusiastas, al mismo tiempo, de la vida moderna "en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos" (*Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*, p. 11). Creo que de aquí se deriva esa tensión y ambigüedad que se manifiestan explícitamente en el tratamiento del espacio textual en *Micrós*.

²⁵⁷El peligro que encarna la ciudad es su fuerza destructora que mina, poco a poco, las formas tradicionales de la familiaridad (Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, pp. 132-133).

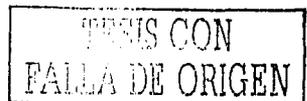


y las luces de la ciudad prometen un modo de vida diferente, atractivo, pero es claro que los “medios de comunicación que parecen reunir a las personas –calle e imprenta [y aquí cabe, tranvía]– sólo hacen más dramático el abismo entre ellas”²⁵⁸. La distancia es clara si se piensa que se combinan modernas comunicaciones de masas con relaciones sociales casi feudales (en la periferia). El roce y la cercanía producen efectos crueles, magnifican las diferencias y evidencian la separación.

Fuera de su barrio, la casa de Remedios con Napoleón, descrita como “antro” que hacía las veces de habitación, está ubicada en un piso superior; hay que subir escaleras²⁵⁹ para acceder a ella, por lo que es claro que la degradación moral se da al contrario, paradójicamente al contrario, de la material: “No se levantó del pantanoso nivel de los rumboños [se dice en algún momento], no; había descendido..., sí, era descender, morirse, enlodarse” (p. 226). El exterior la condena de nuevo al deterioro, en su desmantelado cuarto impera un silencio en el que “parecen resonar más las voces interiores que protestan, acusan, sollozan una falta” (p. 226). El ruido de la fragua le impide pensar con claridad; el encierro y el silencio de su libertad la individualizan, a pesar suyo. En el exterior, la Rumba anhela volver a su barrio, y la imagen hosca que tenía de él se transfigura: la blanca costura del taller ennoblece el trabajo porque es honrado y el rumor de la herrería, el silbato de la fábrica y la gritería de los muchachos “dan un aire al hogar” (por primera vez le llama hogar) que lo dulcifica a sus ojos, lo que provoca nostalgia: “No lo creas

²⁵⁸M. Berman, *op. cit.*, p. 214.

²⁵⁹“El ascenso y descenso en la escalera define simbólicamente el conventillo como torbellino... el descenso moral y material se expresa por medio del ascenso espacial” (A. Candido, “Degradación del espacio en *L'Assommoir*”, en *op. cit.*, p. 29). Antes ha dicho que la escalera “prefigura la vida de Gervaise: esperanza de subir; tentativa de trabajo honesto; descenso” (p. 28).



[dice a Guadalupe], no hay como su casa. No hay como las gentes de uno; ahí no pasaba hambres” (p. 228). Durante el duelo por la fuga de Remedios es interesante observar también que la fragua se suaviza, los adjetivos que el narrador usa son muy otros de los que utilizó en el primer capítulo²⁶⁰.

Cuando se comete el crimen, la Rumba (personaje y barrio²⁶¹) quedan al descubierto ante el exterior de manera total: “Remedios” [dice la enigmática voz en segunda persona], querías que se hablara de ti... no discuto los medios... tu nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacettillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad” (p. 280). Aquí, aparte de la polémica entre la figura del *reporter* y la del cronista²⁶², el lector se forma una idea de los habitantes de lo externo en la persona del *reporter* y del público que asiste al juicio: insensible,

²⁶⁰“Tirar *suavemente* del fuelle, soplar *dulcemente*, levantar *apenas violadas* llamas, *cortas* lenguas de fuego” para rematar afirmando que el martillo y el yunque antes producían ecos *alegres*, un tono de signo positivo ausente al inicio de la novela. Lo mismo sucede en el capítulo 10; aunque señala que la Rumba no ha cambiado, lo cierto es que la descripción es más benévola: todo parecía tranquilo, el agua de la pileta remedaba rumor de risas, la fragua de don Cosme roncaba, había un “largo lamento casi musical” (p. 261), para más adelante, por medio de Mauricio, mostrar compasión por Remedios.

²⁶¹Los habitantes del barrio no salen de sus casas por temor a ser llevados a la cárcel, al fin guarida de maleantes.

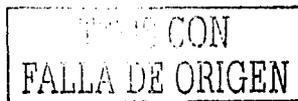
²⁶²Para Micrós el *reporter* “hacía su labor usufructuando el saber y la opinión de los demás. En pocas palabras, el *reporter* era un indiscreto que vivía de confesar a otros... ¿Opinar o informar?; la disyuntiva funcional estaba planteada” (B. E. Treviño, *op. cit.*, pp. 76-77).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ignorante, grosero y vulgar²⁶³. El juzgado que se dibuja en *La Rumba* es muy acabado²⁶⁴ : la intimidad se desvela en él y la colectividad asiste como a la fiesta o a la plaza pública. Lo que se desnuda en el juzgado es el espacio íntimo, oculto, y de ahí su enorme atractivo. No sólo se describen con morboso detalle el modo de vida y el tipo de relaciones que mantenían la juzgada y el occiso; también se dibuja –en un croquis que repite, parodiándolos, los usos de la crónica de nota roja– el interior de la casa; por ello la agresividad en la exposición de la intimidad de Remedios es tan evidente. En el juzgado, lo cerrado tiende a la corporización de lo secreto, a una apertura brutal. La salida de la Rumba provoca en el barrio y en su persona consecuencias

²⁶³Y es que la figura del *reporter* es absolutamente poderosa y a ella, me parece, va dirigida la crítica de la novela. Ya en 1893, Manuel Gutiérrez Nájera escribía una crónica cuyo título es sintomático, “La otra epidemia: «Los *reporters*»”, en la que planteaba, con respecto al inusitado poder del *reporter*, que: “El *reporter* ha transformado el orden social y el orden constitucional. A un delincuente no le juzga ya el jurado; un proceso ya no es instruido por el juez: toma el *reporter* las declaraciones, y absuelve, condena desde las columnas del periódico” (*Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, ed. Boyd G. Carter, p. 162).

²⁶⁴De acuerdo con Federico Gamboa *La Rumba* “alcanzó a dar tales toques de verismo, que al lanzarla primero en folletines de *El Nacional*, miles de lectores creyeron que el «jurado» que en ella describese a propósito del *Crimen de la calle de las Maravillas*, había sido real y no imaginado” (*op. cit.*, p. 25). Esta idea la repite M. del C. Millán: “el tono es tan sincero y está tan cerca del pueblo que las escenas del juicio de Remedios hicieron creer a muchos lectores de *El Nacional* que se trataba de la crónica de un acontecimiento real” (ed. cit., p. xvii). Fernando Alegría, por su parte, borda una teoría diversa: acaso De Campo leyó la crónica del suceso en la prensa y a partir de ella elaboró su novela (*Historia de la novela hispanoamericana*, p. 68). En México, a partir de la reforma al código penal en 1932 dejó de existir la figura del jurado, pero este tipo de juicios era absolutamente común en la época, lo que confirmaría la opinión de Gamboa. Elisa Speckman señala, con respecto al código de procedimientos penales en el Porfiriato, la existencia del jurado como parte del sistema legal: “Las mujeres no podían fungir como jueces ni actuar como jurados. Además, estos puestos estaban destinados a miembros de los sectores medios o dominantes, pues para ocuparlos se debía alcanzar un nivel cultural (en el caso de los jurados también un monto de ingresos), superior al que poseía la mayor parte de la población” (“Las flores del mal”, *Historia Mexicana*, 47, 1997, p. 202). Para la idea del juicio al estilo del que describe Micrós, *vid.* Rafael Sagredo, María Villa (a) “*La Chiquita*”, no. 4002. *Un parásito social del Porfiriato*, particularmente los caps. 13 y 14 en los que se detalla el proceso que se siguió a María Villa en 1903.



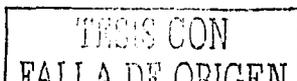
funestas²⁶⁵.

La voz continúa, después de construir una metáfora sobre el océano y el nadador que lo cruza, y dice:

Las lejanías, pobre rumbaña, no eran aquella ciudad de mármol rosa que fingían los celajes (como dijo aquel sabio) sino... ya lo viste: Cornichón, muchos gendarmes y un comisario. Pero vuelve el rostro, ¿oyes? No, no es tempestad; es que el piélago que surcaste, cuya calma has turbado, sigue inquieto, y esas olas que se levantan son tu huella que aún no se borra ¿Estás contenta? (p. 281).

Napoleón observa a la Rumba desde su posición exterior y puede notar su transformación: no era la Rumba tímida y silenciosa que él conoció; era la Rumba sublevada, sin educación, “hija del herrero brutal decidida a todo... a responder las ofensas con los insultos aprendidos en la plazuela” (p. 257); la plaza es marca de origen que no se borra y pesa en la adaptación a otro medio: herida (no cicatriz) que contamina. Ya hemos visto que la mirada del otro es un poder avasallador, que separa y diferencia. Para que hubiera una posibilidad de vida pública en los espacios públicos que ya existían era necesario que esos seres que iban de la periferia a la ciudad (los empleados como Remedios, figuras nuevas de la vida urbana), se aceptaran al grado de que “la mirada del otro –o la falta de mirada del otro– no los hundiera en la miseria”. Para Marshall Berman, éste es el principio sobre el que descansa la probabilidad de un espacio público vital, en el que los hombres de la calle sean capaces de establecer una verdadera comunicación y aprovechar los medios que los separan, es decir los medios de comunicación de los que ya

²⁶⁵Produce “una profunda lástima por el herido”, la cual automáticamente hace crecer la antipatía hacia ella y su gente, así como “una desconfianza más del público hacia aquella plazuela de sospechosos antecedentes” (p. 293). Los habitantes del interior están marcados para el exterior y se distinguen con facilidad; durante el juicio se oye decir: “Hay mucha gente de La Rumba; en la cara se les conoce; son de fama” (p. 304). Ellos incluso se buscan entre sí: “los «rumbños», dispersos aquí y allá, se buscaban con la mirada” (p. 310).



hablamos: calle, imprenta, tranvía²⁶⁶. En *La Rumba* son esos medios los que los separan y lo hacen radical y cruelmente.

En el exterior también está la cárcel “a donde el alba entra avergonzada a alumbrar”: el ruido, las clases sociales mezcladas, el hormigear de cabezas, las aguas turbias, el rumor de marea y el destino compartido de perros y presos “arrojados de la sociedad... condenados a no alentar ni esperanza, ni libertad, ni amor, vigilados por inflexibles «presidentes» que golpeaban el piso con sus trancas” (p. 299) forman la descripción. La luz en la ciudad es un elemento que pone al descubierto “la oscuridad de las vidas de las personas a cuyas expensas resplandecen las brillantes luces”. En la ciudad se ha transformado “lo exótico en inmediato; la miseria, que había sido un misterio, es ahora un hecho”²⁶⁷. En un violento cambio de punto de vista, el narrador solicita la ayuda de un periodista para acceder a la cárcel. La cárcel es un espacio -necesariamente- cerrado -obligadamente- colectivo y -socialmente- indispensable, donde la pasividad de sus habitantes no es una circunstancia sino un fin. Así, lo contradictorio de esta descripción se debe a que el espacio de la cárcel es un espacio de presidio convertido, por la naturaleza de sus habitantes, en un albergue²⁶⁸.

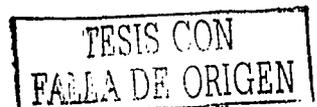
En la palabra del fiscal se manifiesta la opinión de la sociedad, que por razones iguales con valores contrarios, ha repetido su barrio en cada uno de sus representantes:

la sociedad marcha a su desorganización moral... y esto se debe a que la vestal del hogar

²⁶⁶M. Berman, *op. cit.*, p. 215.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 153, con referencia a Baudelaire y el modernismo en la calle.

²⁶⁸Una breve descripción incluso iguala la cárcel a la vida en la calle de un barrio popular: “De veras que sólo en la calle puede uno comparar esa cárcel” (p. 301).



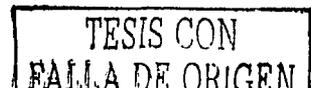
abandona su misión en pos de anhelos funestos... [La mujer] va a la escuela y toma de la ciencia no la parte útil sino la parte nociva... las Amigas hacen germinar en ellas esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con rudo golpe... [pues tenía] orgullo, impropio en una obrera... [para más adelante afirmar] la que tiene la audacia para abandonar el hogar... tiene también sangre fría para matar a un amante... sepan cómo condena el tribunal del pueblo a las que, en pugna con su sexo, se convierten en una amenaza para los hombres dignos (pp. 327-329).

El defensor, en cambio, acude al amor como toda explicación y causa y pide clemencia y comprensión. Remedios está en la disyuntiva entre Belem o la calle, pues sabe que ambas representan la desgracia; un público inmenso la señalará “no como una mujer honrada, sino como una procesada escandalosamente conocida” (p. 333).

La Rumba es un personaje intermedio, “a caballo” entre lo externo y lo interno, un ser entreabierto que se entierra en vida: “Sí, sí, en casa del Padre Milicua –se convencía–, y no volvería a salir de ahí jamás, aunque la persiguieran porque la suerte parecía querer precipitarla” (p. 338). Ella, respetuosa de la ley doméstica de su grupo más que ninguna, no se perdona la transgresión; su barrio, tampoco: “Era La Rumba, pero era una Rumba airada que parecía cerrar sus hogares para no dejarla entrar, una Rumba más triste que otras veces, una Rumba que la odiaba” (p. 340)²⁶⁹.

Las repeticiones dan un giro, la confusión que provocan los nombres idénticos para diversas entidades provocan en la novela un reordenamiento final: la Rumba, ahora el personaje colectivo que encarna, se odia a sí misma; la ciudad es otra porque ella es otra y su sentencia inicial –síntoma de individualidad– debe cambiar de manera radical: “nunca, nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*” (p. 341). En fin, como parece proponer Micrós, los lugares son reflejo vivo

²⁶⁹La ciudad, la otra, tampoco la tolera, se cierra a su paso: “Tal parecía que todo se conjuraba para castigar a la Remedios Vena”, p. 336.



de sus habitantes y pertenecen y *son* gracias a ellos, a pesar suyo, por eso están condenados a habitarlos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.6. ABIERTO, FUERA, ARRIBA: LO EXTERNO EN *TOMÓCHIC*

131

En *Tomóchic* los soldados se desenvuelven en la apertura, en el espacio del combate, que es adverso. Los soldados ansían, por medio del fuego, “abatir la puerta del templo y entrar con la pistola martillada hasta el interior del reducto” (p. 114). Una hoja del portón de la Iglesia obstruye esa entrada durante el incendio; el narrador asienta: “Nadie podría entrar ya, ni salir” (p. 115). Los habitantes del exterior observan desde una “claraboya” –construida por ellos en la casa de los Medrano–, el *Cuartelito*, reducto de los tomoches²⁷⁰.

Los espacios opuestos se enfrentan con virulencia. Bachelard afirma: “Con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera toma toda su fuerza”²⁷¹. *Tomóchic*, pueblo heroico, es un espacio ceñido; los soldados se mueven, por el contrario, en la inmensidad que lo revela. Lo externo, adverso a lo interno, se fortalece y crece sin medida; lo interno se disminuye y debilita. En los espacios hostiles, el hombre abandona su calidad de ser entreabierto y, en espera de ganar o ceder, habita uno de dos espacios; por ello *Tomóchic* tiene necesariamente que culminar en la masacre. El poder está en el exterior y dirige las acciones de un grupo de hombres ignorantes de lo desmedido de su participación –o bien conscientes de ello, pero impotentes ante el poder de Díaz.

²⁷⁰Sólo Chabolé, indio de la sierra de Sonora que había acompañado a Cruz Chávez hasta la frontera de los Estados Unidos en expediciones de contrabando, pudo acceder al *Cuartelito* para ser despachado con la noticia de la negativa de los tomoches de abandonar su encierro. Los soldados lanzaron entonces, al interior del *Cuartelito*, “infernales haces... chorros de lumbre... El caserón había enmudecido, ya no volvieron a escucharse surgiendo de su interior sino escasos gritos y disparos...” (p. 129). Con el fuego, algunos *pinas* penetraron al interior de “aquel horno... reapareciendo después... cargando los heridos tomoches... fardos sangrientos y medio calcinados que surgían silenciosos de un ambiente de infierno...” (p. 130).

²⁷¹G. Bachelard, *op. cit.*, p. 268.

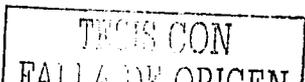


La novela se construye en una tensión que descansa en evocaciones y anuncios. Se habla constantemente de unos hombres y unas batallas que se adivinan en una geografía desconocida y a la vez cercana. Los soldados recorren un espacio que desconocen; andan a tientas, actúan como ciegos. El poder de su mirada no está en la asimilación del otro, porque esta pugna sólo se resuelve por el aniquilamiento de uno de los dos bandos, sino en, justamente, el conocimiento del otro, de su espacio, de sus intenciones, para vencerlo, acabar con él. Los tomoches están en su pueblo de casas perdidas en la sierra, esperan, observan para anticipar el ataque, se defienden, matan y mueren, pero en un estado de clausura que los obliga a ser pasivos o, para ser más exactos, a mantenerse expectantes. El otro nunca será, ni en la derrota, uno de ellos, no puede serlo.

El poder sobre el espacio está, al contrario de lo que sucede en *La Rumba*, en la mirada del que lo domina y puede aguardar pasivo. Miguel viaja a Tomóchic (es decir en un recorrido inverso al de Remedios, de la ciudad a la periferia) para reconocerse y constatar su diferencia, los tomoches, por su parte, esperan en su pueblo para, en esa clausura, afirmarse.

Los soldados observan (descubren, dice el narrador) Tomóchic por primera vez desde las alturas y vencen a los sublevados situados en ese puesto: asomados al borde de las altas rocas. Esta imagen es un tópico de la novela realista y permite al personaje observar panorámicamente un escenario y dominarlo (ordenarlo) desde su posición²⁷². El Cerro de la Medrano, aunque aislado,

²⁷²“Los escenarios panorámicos de la novela decimonónica, pues, lejos de ampliar la perspectiva, con frecuencia la reducen y la congelan en una estampa fija, de naturaleza pictórica antes que narrativa, destinada a retratar paisajes pretéritos” (M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 132). Desde esa mirada que congela (y desde la que se narra como testigo de un hecho pasado) se espera la acción; aquí, los soldados repiten, con su pasividad, el patrón espacial del gabinete femenino en el que la ventana anuncia a la mujer las posibilidades de orden, acción y libertad que siempre llegan con un personaje masculino. El patrón sería soldados-puesto de guardia en la montaña-tomoches = mujer-ventana-hombre, una imagen francamente



era un excelente punto para hostilizar al enemigo y una suerte de fortaleza inexpugnable. Los soldados acampan en la meseta del Cerro, toman también el Cerro de la Cueva y con estos puntos estratégicos en su posesión pueden ahora sitiarse el pueblo (su vista lo domina), lo incendian y saquean. Desde las alturas, el valle de Tomóchic es un mar de tinta negra en el que abundan los goterones de sangre o las islas de fuego. Para Miguel Mercado, Tomóchic es un lugar grande y extraño, lamentablemente grande. Hasta las alturas llegan los aullidos de los perros luchando con los cerdos por los cuerpos de sus amos. Lo que los soldados observan y escuchan en las alturas es la escenografía del horror, sigue siendo lejana y extraña, y necesita que ellos bajen a su encuentro para existir de manera palpable. El panorama no hace justicia al drama que vive el pueblo hostil en su interior.²⁷³

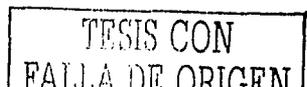
La suerte de Julia, que no se resuelve sino hasta el último capítulo con su muerte, se define justamente porque habita, por necesidad, un espacio cerrado que la obliga a conservar los antiguos valores de un grupo que le impide moverse; ésa es la esencia de lo interno en *Tomóchic*: “tal vez los únicos lugares a donde pueda ir sean la locura y el martirio”; de manera que su muerte simboliza el destino de la “ciudad cerrada” que encarna Tomóchic: “se convertirá en una ciudad fantasma. Los fantasmas de sus víctimas serán los últimos en reír”²⁷⁴.

Con respecto a la singularidad de la novela, Saborit opina que “releída con menos distanciamiento y con la convicción de que en el centro mismo de la historia humana está el poder,

contradictoria.

²⁷³Es claro que para que la intimidad del pueblo tomoche se desvele es necesario que los aniquilen; lo externo nunca tendrá acceso a lo interno en su estado puro.

²⁷⁴Esta cita y la inmediatamente anterior en M. Berman, *op. cit.*, pp. 50-51.



Tomóchic aparece entonces como la superficie de un espejo²⁷⁵. No sólo hay dos entidades puras y adversas: el cierre y la apertura; esto es más profundo. Supongo que de la pugna esencial nace la particularidad del texto: los dos tonos narrativos que lo componen²⁷⁶. La ambigüedad en la postura, en la descripción y en la paternidad de la novela son muestra de lo expuesto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁷⁵A. Saborit, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁶«Uno correspondiente a una voz hermana, «llena de indulgente afecto» (Zola) hacia todos los efectivos del ejército federal involucrados en esta campaña... y otro tono correspondiente a una voz mucho más crítica ante los hechos que describe y descubre» (A. Saborit, *op. cit.*, p. 152).

3.7. LOS ESPACIOS RECURRENTE

LA IGLESIA

Ya hemos dicho que el espacio cumple una función redundante dentro de la novela, pues “rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática”²⁷⁷. La narración se apoya sin duda en la descripción espacial y gracias a su función metonímica es “memoria o almacén de datos”²⁷⁸. En el caso de los temas espaciales o recurrentes –como les llama Ricardo Gullón–, que estudiaré en este capítulo, acudo a la definición que ofrece María Teresa Zubiaurre: el tema espacial es una “entidad literaria de carácter repetitivo, evolutivo e histórico”²⁷⁹. Con G. Bachelard y Gilbert Durand²⁸⁰ puedo decir que en estas novelas los espacios recurrentes (*cronotopi* con Bajtín, si se quiere) revelan el vigor imaginario de la materia que manipulan nuestros autores.

La figura de la iglesia en ambas novelas es central y, en cierto sentido, comparte un significado similar: refugio, tumba, clausura, que quieren decir silencio y muerte. En estas novelas de descripción, acción y diálogo desbordado²⁸¹ el silencio es muerte. Ricardo Gullón afirma: “por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción

²⁷⁷M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 22.

²⁷⁸Philippe Hamon, “What is a description?”, *French literary theory*, ed. T. Todorov, Cambridge University Press, New York, 1982, p. 168, *apud* M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 54.

²⁷⁹M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 65-66.

²⁸⁰Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, vers. castellana de Mauro Armíño.

²⁸¹De esta característica verbal de la obra microsiana, Vicente Quirarte opina: “Lo que mejor resalta en estas crónicas escritas por Tick-Tack sobre la marcha... es la supremacía de las voces sobre los personajes, de la palabra al vuelo sobre el discurso escrito” (*Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*, p. 321).

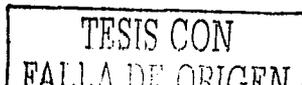
depende de la situación”²⁸². Pero probablemente la clave está en la clausura, porque, otra vez con Gullón, “sugiere la idea de un orden, mientras la inmensidad incita a buscar en viajes y aventuras la libertad en que aquél se disuelve”²⁸³. Y no hay imagen más clara de esta idea que el final de *La Rumba*.

La iglesia no representa exclusivamente un lugar dedicado al rito católico. No en *La Rumba*, por ejemplo, porque de ella se dice que “siempre estaba cerrada por falta de culto. Los domingos, repicaba su campana rajada llamando a la única misa que se celebraba: la de doce” (p. 185). Hay que señalar que *La Rumba* empieza con la descripción de la iglesia del barrio, centro topográfico de la comunidad. “La iglesia era una ruina”; ésta es la primera frase del primer capítulo; en adelante, funcionará como eje de la narración pues dará sentido al espacio en el que transcurre: “Alzábase carcomida sobre el enjambre de casucos miserables del suburbio y haciendo más grande la soledad de La Rumba, inmensa plazuela que se extendía a su frente y en la cual desembocaba un dédalo de oscuras callejuelas” (pp. 185-186).

La descripción de la iglesia se fundamenta en la inactividad y el deterioro, y como si fuera un personaje más en el barrio, el narrador la humaniza: “Diríase que era una momia, oscura, con huellas de lepra, respirando muerte si algunos pájaros en festivo grupo no alegraran el silencio del abandonado campanario” (p. 185). Al final, la iglesia otra vez (más exactamente la casa del padre Milicua al lado de ella) se ilumina porque representa el fin de viaje de una Remedios derrotada tras su odisea. Es el puerto de salida y entrada, y el narrador intenta alumbrarlo con su descripción:

²⁸²Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 7. Esto es muy claro en el caso de *Tomóchic* durante el sitio al pueblo, sobre todo al final, cuando los soldados rodean ya los últimos bastiones del enemigo.

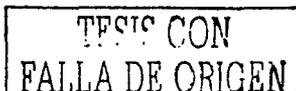
²⁸³*Ibid.*, p. 9.



“Sólo allí enfrente brillaba el balcón del cura, junto a la iglesia derruida y la tapia musgosa y desmoronada del cementerio sin tumbas...” (p. 340).

La iglesia además está en la figura del padre Milicua, imagen del representante de la fe que, al habitar un espacio caduco, muestra inutilidad y sinsentido por medio de sus comentarios y actitudes: “...la iglesia tiene su paralelo en el personaje del padre Milicua y ambos elementos se conjugan para representar a la iglesia como institución decadente”²⁸⁴. Las causas que provocan el abandono del culto por parte del pueblo se adivinan ahí, pero también una persistencia, quizás inconsciente, de ciertas prácticas tradicionales, vacías. Esto lo ilustra el “elocuente papel” anónimo que amancece pegado a una de las puertas de la iglesia: “Se suplican tres Ave Marías por la enmienda de una joven en peligro” (p. 222). El capítulo 6 que trata de la visita de doña Porfiria (la madre de Remedios) al padre Milicua y el 13, la visita de Cosme, son representativos: en ambos casos se trata de la descripción de un sacerdote cuyo trabajo como guía espiritual es parco e insensible. Después de una retahíla de juicios despiadados, el narrador asienta: “La señora se había enternecido y se bebía las lágrimas. En su ignorancia comenzaba a darse cuenta de aquellas amargas verdades que, por no ser comprendidas a tiempo, fueron causa de tan malos efectos” (p. 234). El padre Milicua es un guía espiritual que disfruta de una deliciosa cena mientras proclama: “Son pruebas que Dios nos manda... pruebas para apreciar nuestra paciencia...” (p. 235) y que se atreve a afirmar “ya usted ve, que no tengo tiempo; estoy cargado de quehacer... ¡No tengo un momento libre!” (p. 236). El padre representa la ambigüedad de la iglesia: un sentido práctico disfrazado de espiritual, un espacio de naturaleza terrena que se comunica con lenguaje “celestial”,

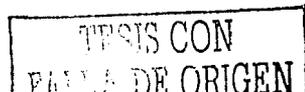
²⁸⁴Marcela Valdés Gómez, *Los rumbos de “La Rumba” de Ángel de Campo*, p. 78.



una visión desprovista de solidaridad y comprensión; una figura egocéntrica, dictatorial, y sin embargo paternal, en el peor de los sentidos, pero necesaria. La imagen del gato regordete y juguetero acentúa la ceguera del padre y su insensibilidad. No hay un destello de humanidad en ese padre que, durante la visita de Cosme, afirma el narrador entre benévolo y crítico: "como hombre de pocas palabras y teniendo que hacer, creyó cumplida su misión de jefe espiritual y despidió al maestro cuyos ojos estaban más humedecidos que de costumbre" (pp. 291-292). Hay en sus juicios rastros de verdad que su posición no sustenta.

¿Qué representa entonces la iglesia para la novela? La iglesia personifica también el pasado, una institución caduca, muerta, frente a la incipiente modernidad. Si es, como parece, un templo de fe fuera de uso, su función como centro comunitario cohesionador de la ideología y espiritualidad de su comunidad ha quedado de lado. Simbólicamente puede encarnar, en este sentido, a una familia sin padre; no existe una figura que ofrezca dirección al personaje colectivo que es la Rumba; no hay idea positiva de colectividad, no hay responsabilidad social en la convivencia, no hay identidad. La apertura la diluye todavía más. Contradictoriamente, el centro de reunión del barrio, a falta de culto regular, es la tienda de don Mauricio. Así, la comunidad cambia de un sistema que podríamos calificar como feudal a uno capitalista.

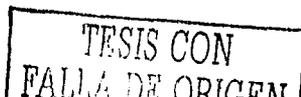
En *La Rumba* las instituciones civiles, incluso las religiosas, perdonan (porque la Rumba es absuelta y el padre Milicua la recibe una vez liberada de prisión), pero la condena del grupo social es más fuerte; se puede escapar a las leyes civiles y a las de Dios, pero no al juicio de la colectividad, que da identidad y permite la convivencia y la vida. La institución recibe a Remedios para desaparecerla, para protegerla incluso de sí misma. Reconocer la propia condición, en *La Rumba*, es el principio de la ansiada movilidad social, o quizás, la aceptación del lugar que se



ocupa en la sociedad; pero la convivencia social para ese momento ha perdido dirección, no existe más, no es posible en los términos en los que se establecía.

De otra manera, en *Tomóchic*, la iglesia no aparece en el plano principal desde un inicio, poco a poco obtiene importancia y sentido a medida que el ejército avanza sobre el pueblo; asimismo, la iglesia adquiere significado puesto que es útil para el objetivo de Frías: en el momento en que el narrador hace un recuento de los antecedentes de la rebelión y señala a la iglesia como el lugar del origen, ahí es donde pierde su identidad para adoptar la que el pueblo tomoche desea. Paradójicamente, también el Cuartelito, un lugar de reunión civil representará el último bastión de un pueblo descontento. De la iglesia, pero más específicamente del fanatismo que crecía en ella, se habla en el capítulo 8: “Entonces, la efervescencia comprimida de aquel pueblo se resolvió en fervor religioso y ambicioso, que mal dirigido y sin cauce alguno, se desbordó y estalló en explosión de volcán” (p. 23). Todo comienza con el robo, por parte de un funcionario, de algunos cuadros de la iglesia, un santo que nació en Tomóchic y la expulsión del cura de la iglesia: “-Sí, sí... ¡fuera! -gritaron todos, contaminados, y exasperados por la rudísima alocución del cura, quien tuvo que huir, declarándolos «endemoniados»” (p. 24). La narración de la locura fanática que sufren los tomoches se entiende en la ignorancia y la inconsciencia, y, por supuesto, en la manipulación con fines políticos.

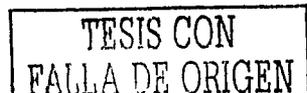
La iglesia se alzaba en el extremo sur del pueblo: “levantaba... su recia y vieja torre que a veces se coronaba de súbitos relámpagos, enviando su granzo de plomo al campamento general” (p. 89). Sus funciones están trastocadas: hace las veces de vigía y refugio para el pueblo en guerra. En el capítulo 32 se relata la toma de la iglesia: “tocaron *ataque*, como si por todas partes fuesen a arrancar columnas de asalto contra aquella pobre y destartada iglesia acosada, triste



reducto de un montón de fieros moribundos...” (p. 114). La iglesia no sobrevivió al incendio, la mayor parte de sus refugiados murieron con ella quemados, algunos escaparon a las llamas antes de que la estructura se venciese y cayera encima de los pocos tomoches que resistían todavía. Alguna mujer se arrojó de la torre, y la iglesia desapareció violenta y trágicamente: “Todo había terminado, y sólo la casa de Cruz con sus tres líneas de aspilleras y su altivo pabellón tricolor, flameado en lo alto, desafiaba las fuerzas tristemente vencedoras...” (p. 115). De la iglesia no se habla más en la novela, pero su significado es sin duda central porque cumple funciones, paradójicamente, en muchos sentidos perversas. Su trastrocamiento de esencia es vital para entender, por ejemplo, la fallida función de la fe católica en este “brote revolucionario” (con todas las implicaciones tradicionalistas que tiene) de finales del siglo XIX. Otros factores como la cercanía con los Estados Unidos y la introducción de la filosofía positivista al ideario nacional, que quizás ya fraguaba en la clase política del momento, son fundamentales para explicar este fenómeno.

La opresión que provoca la iglesia en los personajes la incitan ellos, es obra suya, y en ese sentido, como prolongación del colectivo en subversión, viven con ella un antagonismo fatal. Así como Gullón afirma, cuando habla del personaje de *Sangre patricia*, que la casa “niega al personaje, lo extraña y combate”²⁸⁵, lo mismo se aplica a este caso. La iglesia se vuelve contra sus refugiados y los extermina, pero tiene que morir, simbólicamente, con ellos. En este sentido, aquí de manera más violenta que en *La Rumba*, muere un mundo tradicional frente a uno que se quiere moderno, el verdadero enemigo.

²⁸⁵Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 17.



Los personajes van del "espacio-refugio, maternal, al espacio-incógnita donde todo es azar y puede ser peligro" (p. 18). Ni el enemigo ni sus intenciones son desconocidas, por lo que la clausura no sólo anuncia el deseo de sustraerse a la comunicación con un exterior²⁸⁶ vago e impreciso, condenando al silencio a sus habitantes, sino de hacerlo para evitar un contacto pernicioso y contaminante bien identificado. La guerra delimita los contornos de los personajes, sobre todo sus acciones. De este modo la iglesia cumple aquí el papel de madre del conflicto, torre vigía, refugio, asesina y tumba. Con más energía que los personajes que se refugian en ella, la iglesia, además, los representa y actúa por ellos.

²⁸⁶Cf. Gullón, *op. cit.*, p. 19.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

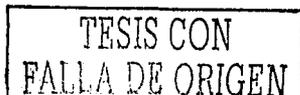
LA CANTINA

Si la casa recuerda el primer refugio, si la casa es íntima y en ella la acción al exterior es aplazada y/o apagada ¿cómo explicar la imagen del espacio de la cantina? Ciertamente, ésta es la más ardua de todas. Por lo pronto podemos decir que es, a diferencia del primer refugio, el lugar al que se trasladan los deseos no cumplidos en ese primero o en los subsecuentes. En ella, lo cerrado se abre al exterior, el hombre dialoga y convive con el otro y entonces su asfíxia (*La Rumba* son prueba de ello) se cura durante un corto plazo. La cantina, o la tienda donde se expenden licores y abarrotes, se inserta en el ideario porfirista y en él juega un papel paralelo al del burdel. La cantina, según Sergio González Rodríguez, es una "obstinada plaza pública"²⁸⁷. Los personajes calmarán su frustración con la monotonía de sus diálogos y sus vidas, de la misma manera que lo hacen aquellos que abandonan su "domesticidad" para ahogarse en la opulencia, lujuria y clandestinidad de un burdel. La endeble moral porfiriana en estos espacios es, temporalmente, puesta en espera, como en la fiesta. La cantina entonces es un híbrido.

El tendajón de don Mauricio hace las veces de cantina en el barrio de la Rumba. Una de las primeras alusiones a esa función aparece muy pronto, en el capítulo 2, cuando Remedios recuerda la naturaleza de su barrio y la opone a la fachada feliz de la ciudad: "Para encontrarse el tenducho de don Mauricio oliendo a borracho" (p. 205). El capítulo 3 se dedica a la descripción del tendajón, espacio oscuro, oloroso, desordenado y con un aire de abandono, pero que adquiere, con la llegada de la tarde, un aspecto singular, que tiene el poder de transformar el ambiente:

Raros eran los marchantes en el día; pero llegaba la tarde, flotaban las sombras en el tenducho dándole todo el aspecto de una cueva húmeda, quitaba el dependiente los cucuruchos que protegían a las lámparas del polvo y de las moscas, encendíalas y a su amarillento, claro y brillante fulgor adquiría *La Rumba* no sé qué aseo que le negaba la

²⁸⁷Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos*, p. 37.



claridad del sol (p. 209).

Aquí hace uso de los contrastes con la luz de los que ya hemos hablado. La descripción de la cantina tiene, además, un tono de humor que hace soportable la crudeza de sus elementos: “la riqueza de la casa, los vinos escogidos que brillaban en su cárcel de vidrio... orgullosas botellas que parecían erguirse sobre los cascotes acostados de los vinos tintos de palo de Campeche” para adelante contraponer con la ilustración de una “absurda” práctica común: “Y sin embargo, sólo de año en año descendían de la tabla una media botella de anisete malo y otra media botella de peor coñac con todo y su alambrado” (pp. 209-210).

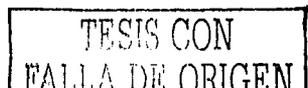
La cantina de la Rumba es cantina de barrio; en ella el carácter de los bebedores se corresponde con la naturaleza de las bebidas (cuya categoría, en voz del narrador, es apenas la de menjurjes, veneno barato). El narrador dice de la cantina: “siempre estaban llenas las prismáticas botellas que tras una especie de jaula de alambres, en un rincón, al lado de la cerveza de peor clase, formaban la cantina de barrio, miserables colecciones de menjurjes nauseabundos, los venenos baratos de la plebe” (p. 210). La atmósfera se satura de alcohol y humo de cigarros; a un lado de la puerta hay un vendedor de té de hojas y panes y una mujer que vende elotes; el cuadro se completa con los léperos que se calientan con el café y los artesanos que beben en el interior del tendajón cada uno portando, casi como estandarte, un elemento significativo que lo identifica con su oficio: el zapatero, recortes de suela; el carpintero, su berbiquí.

Al tiempo que se desarrolla la reunión étnica la tienda cumple su principal función en el barrio, pues las mujeres acuden a ella para hacer las compras; se trata de una cantina *sui generis* porque está abierta a la comunidad y cumple con varias funciones, una de ellas, la del comercio doméstico. Es un tendajón modificado según las necesidades de su grupo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

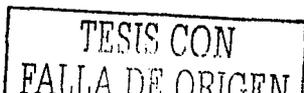
En él, el ritual del alcohol se da de manera cabal, los hombres cambian de actitud una vez bebidos: “Se volvían muy tiernos, se daban fraternales golpecitos en la espalda y hacían alardes de valor. Tratábanse con minuciosa política” (p. 213). El escándalo crece, el ambiente invita a la pelea; un gendarme pone el orden con su presencia, pero en la calle los hombres se reúnen de nuevo: “Los grupos se disolvían para reunirse de nuevo en la calle. No era extraño escuchar airadas interjecciones, monólogos balbucidos, palabras incoherentes, sollozos, náuseas: el alcohol comenzaba a hacer su efecto” (p. 214). Napoleón, antes de volver a su casa la noche en que su mujer lo hiere de muerte, pasa por una cantina y bebe dos copas de coñac; el narrador explica: “Apuró de un trago sin parpadear, sentía subir a su cerebro un vaporcito caliente, volvía su buen humor, pensaba más claro, y...” (p. 258). Para Maurico, la Rumba huele a bebidas alcohólicas y a semillas secas; el padre de Remedios, don Cosme Vena, se pasaba “la mitad de la vida envenenándose con el pesado sueño de los beodos” (p. 265). Como se ve, en general la imagen de la cantina es de signo negativo. El crimen es resultado de los efectos del alcohol, y el ejemplo es Napoleón, que siempre llegaba tomado y discutía con Remedios. El alcohol del tendajón “La Rumba” (que le da carácter al barrio), además, mueve a sus personajes, los libera, falsamente, temporalmente, de sí mismos y de su encierro.

En *Tomóchic*, lo he dicho en el capítulo anterior, el ritual del alcohol se verifica de manera puntual. El sotol pertenece al escenario de la tropa tanto como las soldaderas. Aunque en algunos momentos no aparece la figura de la cantina, los soldados acuden a este ritual; alcoholizados, crean un espacio cerrado en la inmensidad que habitan. El sotol, además, es compañía persistente del personaje de Mercado. En el primer capítulo aparece la primera descripción de una cantina: “Llegado por fin a la sombra del portal, vio alegre, muchos tendajos, cuyos armazones poblados



de botellas lucían extrañas tintas” (p. 1). He citado este pasaje cuando hablé del tiempo, pero viene a cuento porque pinta con exactitud la imagen del alcohol en la novela: “Había bebido la noche anterior hasta embriagarse –como casi todas las noches que no estaba de servicio– y una vez más, al despertar de su negra borrachera, desaparecida la violencia tumultuosa de sus pensamientos ebrios, sentíase disminuido, medroso, avergonzado, infinitamente triste” (p. 17). Beber alcohol es una práctica común en el grupo de soldados descritos en la novela; en este infierno es un alivio porque da una sensación pasajera de placer que ayuda a sobrellevar la angustia de la muerte y la violencia, el miedo al enfrentamiento ciego a eso que no conocen, por causas que ignoran y que difícilmente podrán compartir. Como elemento persistente, pues, el alcohol, y más específicamente, el ritual del alcohol que traslada la esencia de un espacio a otro muy diverso, sirve además como cohesionador de una colectividad. Los hombres se unen para comer y para beber, pero el alcohol los une en un tenor muy diverso. Es el vehículo del placer, lo mismo que el sexo (ahí hay que señalar el papel de las soldaderas²⁸⁸), en un espacio de dolor y muerte. Se trata de un elemento perverso. Pero es además, en ciertos momentos, positivo: “Y luego que Miguel hubo devorado y bebido el sotol cual si fuese agua, sin respirar, con una avidez tremenda, sintióse en plena resurrección. –Gracias, amigo, gracias. ¡No sabe qué bien me ha caído esto!” (p. 101). Hay un capítulo incluso titulado “Sotol y petróleo” en el que se explica la situación descrita: “¡Los soldados se sentían ricos; nunca como entonces habían sido poseedores de «tanto dinero junto»...! Habían sufrido mucho y se encontraban de pronto con la perspectiva de olvidar, de gozar, ¡viva

²⁸⁸En algún momento se dice de las soldaderas: “Las «viejas» soldaderas, menos numerosas, habían adquirido mayor prestigio, y, más raras, más ricas, más solicitadas por su fritangas o por sus personas, imperaban en medio de tumultuosos corrilos, como soberanas” (pp. 106-107), para adelante llamarlas: “triste carne de cuartel” (p. 108).



el soto!" (p. 106).

El alcohol, los efectos que provoca su ingestión o la promesa de ellos, son ambiguos, como hemos visto. El espacio en el que se bebe es un espacio específico, que se define por la acción que en él se ejerce, más allá, por el alcohol mismo. El alcohol incita entonces, con su ingestión, situaciones importantes en ambas novelas (el crimen en *La Rumba*, por ejemplo, y la violación de Julia en *Tomóchic*); los personajes pierden por él sus bordes, se desfiguran, el estado de embriaguez provoca acciones que no responden a la naturaleza de los personajes; por eso en la cantina la visión del lector también se torna borrosa, es un espacio poroso cuyo contacto deforma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA CÁRCEL

Hay que hablar antes de la figura del jurado, que traté capítulos anteriores, porque se une de manera natural con esta de la cárcel. El espacio del jurado, la sala de justicia, es público (por su función), como la calle, "pero es un recinto cerrado, al contrario de la calle... presenta un carácter de tribunal"²⁸⁹, es decir privado (por el lugar en el que actúa). Cumple un función específica en la sociedad, es un lugar común (en el sentido en que la comunidad lo comparte) al que se acude en busca de justicia. Sin embargo, por los tonos en los que se describe, que son más bien paródicos y exagerados porque la intención del narrador es reproducir las monstruosidades de la prensa escrita, la idea que queda en el lector, al final, es que la justicia no se imparte más desde el tribunal, sino desde el escritorio del *reporter*.

Lo mismo que la sala de justicia, la cárcel es un espacio público cerrado. Ambas novelas comparten este espacio, aunque en *La Rumba* aparece con mayor detalle. En el caso de *Tomóchic*, puedo decir que aparte de los prisioneros de guerra que vemos al final de la novela (de los que, por cierto, se hace un dibujo de carácter naturalista), la cárcel aparece como figura externa a la novela y esto la dota de una naturaleza subversiva. Quiero decir, para un lector actual, empapado en los problemas autoriales de *Tomóchic*, la cárcel que tienen que sufrir Frías, el autor de la novela, y Clausell, su autor vicario, la naturaleza ambigua de su autoría y el juicio que ambos atraviesan, pesan sobre la novela y la caracterizan de algún modo.

En el capítulo 14 de *La Rumba* se describe la cárcel de Belem. Una vez más se juega con los contrastes, mecanismo usual en *Micrós*: sombra y luz, ruido y silencio. Además, se hace en dos tiempos; ambos corresponden a la situación del narrador: en un primer momento se trata de

²⁸⁹José Amezcuca, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, p. 79. Se refiere aquí a la distinción entre la calle y el alcázar del palacio real, en la obra de Calderón.

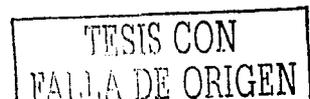
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

un narrador externo cuya descripción es puramente evocadora; en un segundo momento éste se convierte en testigo por un juego estructural (del que hablé en el capítulo dedicado al tiempo), es decir en narrador interno, de lo interno. En la primera parte, el narrador es espectador externo, y su descripción se fundamenta en las sensaciones que provocan los espacios al recordarlos; el pavor, el hacinamiento, la oscuridad, el silencio y la repugnancia son notas sobresalientes en su dibujo: "En las noches, el *inmenso* edificio infunde *pavor*: el *oscuro cielo* lo perfila vagamente como una *mole de sombras*" (p. 295); o "el *silencioso sueño* de la prisión produce no sé qué de *pavoroso*" (*id.*); "se adivina en las *tinieblas* la doble hilera de los presos dormidos; vago rumor de respiraciones se levanta del *negro conjunto*, o la agitación de aquellos que sacude la *pesadilla con repugnantes quimeras*, o se revuelven en sus lechos de cuadra *encandecidos* por el insomnio" (p. 296); o más claro:

El *alba*, que en todas partes ríe, entra ahí *avergonzada y desnudando los horrores* de la prisión inmundada como si arrancara de la lepra los harapos encubridores de la sombra; la *luz*, que todo lo transforma, *no embellece* la amarilla fachada, no irradia en una fronda de verdor *alegre*, no *destierra* de esa clausura reos, el dolor que flota en todos sus ámbitos (*id.*).

En la segunda, la descripción es puntual y no se expresan en ella, como en la otra, sensaciones, sino que se elabora un mero dibujo de situaciones. Se trata de una experiencia directa: "Acerquémeme y espíe", dice. La observación del testigo es panorámica²⁹⁰ porque sube a una azotea para mirar a la muchedumbre hacinada en los patios de la cárcel: "Abajo era un gentío indescrutable; se mezclaban gentes de todas clases y veíanse hormiguar cabezas... Diríase que

²⁹⁰Hay que notar que se trata de la mirada de un hombre y que "El sexo de los personajes sigue siendo el verdadero creador del espacio, el factor fundamental que canaliza sus funciones y su significado. La vista panorámica y el entorno doméstico no concuerdan en género" (M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 147).



era el pueblo reunido para una fiesta de plazuela" (p. 298). El agua es el centro del escenario en forma de una pileta en la que los presos se lavan y lavan sus ropas: "se desbordaba del estanque una agua bulliciosa y turbia, coronada de grises espumas que manchaban las losas ennegrecidas ya, por la continua humedad" (p. 298). La pintura intenta evocar un microcosmos, una especie de traslación de la vida externa al recinto carcelario en un patio de reclusión: "cada grupo se dedicaba a su oficio", aclara.

Por otro lado, el paralelo trazado entre la vida de los perros y la de los seres humanos tiene un efecto sensible y muy eficaz: "esos animales todos corazón, todos gratitud, todos cariño, que llevan una dulce amistad allí donde vegetan -arrojados de la sociedad- los condenados a no alentar ni esperanza, ni libertad, ni amor" (p. 299). De manera oblicua ofrece un juicio sobre la vida en la cárcel que ha venido preparando con esta descripción, juicio sensible, piadoso y compasivo que contrasta con la naturaleza del lugar que narra. De las mujeres se atreve a opinar de manera más severa, pues afirma que entre ellas había caras marchitas, formas degeneradas, pies desnudos, mirada impúdica (p. 300).

La impresión que deja en el testigo la visita a la cárcel lo hostiga:

Me persiguió todo el día el sordo rumor de la criminal muchedumbre, el choque de las rejas, el griterío de los voceadores, y me estremecía al pensar lo que será toda una vida pasada entre tristes y leprosos muros, sin amor, sin aspiraciones, sin esperanza (p. 301).

y ella le impide continuar con su visita hasta el cuarto criminal, lugar que, a juicio del "fclito" Lucas G. Rebolledo, sólo puede compararse con la calle²⁹¹. Las personas que habitan las cárceles pierden su calidad humana y se convierten en "enjambre de seres"; la cárcel es una Babel; las

²⁹¹Dice J. Amezcua: "el pecado, en su varia imagen halla su lugar propio en las calles" (*op. cit.*, p. 78), de aquí que la comparación tenga sentido.

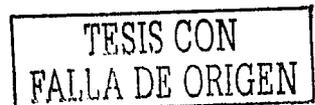


mujeres malogran su esencia²⁹².

Hay dos tipos de descripciones entonces; una, la luminosa, la diurna, que refleja con crudeza un espacio específico, mientras que la otra, la evocadora, la nocturna, es una descripción oscura que detecta los ánimos y cuya intención es puramente literaria: hace uso de recursos textuales para recrear un ambiente. La primera es como un espejo; la segunda como un sueño, una ilusión. De ambas concluye el narrador-testigo: “¡Pobres! Y más pobres los que han caído allí persiguiendo en peligrosos caminos un ensueño como aquella *Rumba* pálida, encorvada sobre una cornisa, despeinada, friolenta, joven y ya infeliz, y para colmo, reporteada por el “*«Inclito»* Lucas G. Rebolledo” (p. 301. Nótese la intención paródica en este peculiar modo de adjetivar de Micrós). Los textos de Micrós narran constantemente la pérdida de ilusiones.

De los prisioneros de guerra se habla en el capítulo 33 de *Tomóchic*, de donde toma su título. No hay una idea de cárcel en forma en esta novela, sino de un recinto en el que se encierra a una serie de personajes: “un grupo informe, un montón de enaguas sucias y de harapos desgarrados encubriendo carnes flacas, entre murmullo sordo de gemidos, toses y sollozos de niños” (p. 118). Son un grupo de naufragos, manojos de humano infortunio, rebaño de viudas y huérfanas. El narrador hace un paralelo entre su descripción y las historias fantásticas de las novelas para recalcar la fuerza dramática de la escena. La cárcel es un “*destartalado* galerón” (obsérvese que en este caso la adjetivación es muy convencional), antes troje de los Medrano, y la puerta de esta cárcel traga a sus prisioneros. Aquí también se juega con la sombra y con ella se significa dolor, angustia, pérdida del futuro, de la vida. La troje funcionó como un hospital, pero

²⁹²Recordemos que un capítulo antes, el padre Milicua ha dicho: “esas cárceles son un infierno... Si no es mala, ahí se volverá lo que no es” (p. 291).



ante la orden, falta de sentido, de impedir el paso con un centinela en la puerta, el pretexto de los "prisioneros de guerra" otorga calidad de reclusión al lugar. Con esta figura y con esa orden la idea de cárcel podría tomar forma si no fuera porque sus habitantes no pertenecen a ese espacio de manera natural. Más tarde se los traslada a la casa de Reyes Domínguez (cap. 39), que ocupaba el Noveno, es decir se "mejora" su situación.

Lá cárcel rebaja la calidad de sus habitantes, su signo es negativo; pero en la transformación negativa de los seres que transitan por ella es un resultado apenas natural. Como institución civil creada para el castigo, es un espacio de reclusión obligada que tiene significados diversos en estas novelas. Aunque su función es fallida en ambas, en *Tomóchic* toca al absurdo y en ese sentido su esencia es endeble. Al contrario, en *La Rumba*, su existencia, su descripción y el paso de la protagonista por ella es fundamental. La cárcel marca, denigra; y en Remedios además se convierte en un destino del que no puede escapar: en la casa del padre Milicua la espera la redención, sí, pero en una muerte civil inevitable.

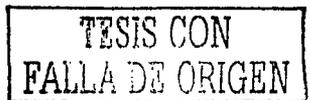
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL FRENTE DE GUERRA

Sólo en *Tomóchie* aparece el frente de guerra como el espacio del clímax, se anuncia durante un largo rato (casi dieciséis capítulos) o se evoca, como cuando, un capítulo antes de que inicie la acción, se narra la campaña contra los apaches. En varios momentos a lo largo de la novela el narrador alude a una preocupación que da tono al texto: que el país carezca de un ejército preparado plenamente, a conciencia: "la urgencia de que México tuviese una oficialidad instruida, disciplinada, honrada" (p. 48). Ya el relato de la lucha contra los tomoches es ilustración de su tesis. Hay crudeza, efectivamente, y pasajes que quieren ser naturalistas. Hay, además, siempre, la idea de que el espacio, su delimitación y caracterización, sirve para reforzar la naturaleza dramática de la acción, y, ya lo he dicho antes, probar que se conoce y hace uso pleno de los recursos literarios y que se está frente a una obra artística, en estos pasajes el autor demuestra esa conciencia literaria²⁹³.

En el campo de batalla prima una confusión permanente, una tristeza desoladora, la barbarie y la ceguera, son elementos recurrentes e invariables. Como espacio externo representa la indefensión y la violencia extrema; la vida pende de un hilo allí. Sin embargo, aunque abierto, el espacio establece sus límites. Por ejemplo, las casas de los tomoches que hacen las veces de cuarteles, o los campamentos de los soldados. Es verdad que el enemigo puede transgredir ciertos espacios porque la violencia le otorga esa licencia, pero también es cierto que el caso es, si probable, nunca un hecho. Iglesia y cuartel se toman previa señal de poder frente al enemigo; y los prisioneros de guerra representan, aunque en este caso de manera más trágica que nunca, un baluarte del poder que el ejército ostenta como licencia para invadir los espacios de salvación del

²⁹³A. Saborit toca este tema, *vid., supra* 3.3, nota 232.



enemigo, los reductos que hacen las veces de hospital y tumba. El campo de batalla se sitúa en los cerros y en el pueblo, así que los valores originales de esos espacios se pierden, se les concibe, en cambio, como espacios de conquista y la iglesia, lo hemos visto, es torre vigía y cuartel. Las casas no lo son más, los animales vagan abandonados, los campos no se trabajan y los caminos de los cerros no se transitan. Los soldados no son visitantes, son invasores, agresores; la violencia, en fin, trastroca la esencia de los espacios.

Es verdad que en cualquier caso el campo de batalla representa violencia, barbarie, dolor y miedo. Lo importante en el espacio que traza el narrador en esta novela es que se trata de un combate anunciado que de hecho se dio en algún lugar y un momento específicos de la historia de México y que la intención del narrador anónimo es dar a conocer la “verdadera” versión como testigo que fue de ella. Eso le da una intención particular. No se trata de un relato de héroe épico que triunfa tras batallas arduas, es más bien el de un hombre sensible que sufrió esas batallas, solo, susceptible frente al dolor del enemigo, culpable ante sus acciones y su impotencia, y violento por necesidad. Desde esa perspectiva el espacio del combate adquiere rasgos singulares.

La primera batalla se da en territorio desconocido para el ejército en medio de un cansancio atroz; se da después de escuchar historias fantásticas sobre el enemigo y en el primer encuentro con el otro. De la primera derrota el narrador dice: “El humo de la pólvora, el estruendo de los disparos, el silbido de las balas y los alaridos feroces del enemigo, que por todas partes los rodeaba, hicieron de aquel rincón de la montaña el país del vértigo en pleno desastre” (p. 60). La primera derrota es la imagen del caos: “Miguel ante aquel caos vibró en lo íntimo un arranque de suprema indignación y cólera. -¡Ah! ¡Conque así se perdían las batallas y era la explicación de las hecatombes! ¡No era ésa la guerra conque había soñado al leer la historia de las grandes campañas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

históricas!"; la victoria es el resultado de la barbarie, por eso la narración va de la humillación a la venganza. Hemos visto en este pasaje el contraste entre la idea literaria y la realidad, el abismo que media entre ambas, el campo de batalla en *Tomóchic* quiere representar una batalla "real" y ahí se da el punto de comparación.

El narrador dibuja una escena de ciegos, imagen del ejército al mando de las órdenes superiores de Díaz; esta intención que es más clara a partir de las adiciones a la novela en 1906 y 1911. El narrador enfrenta la belleza de la naturaleza y la situación de los hombres en guerra en ese ambiente, de manera que, aunque en algunos momentos no puede evitar hacerlo, logra separar e incluso contraponer los actos humanos de la existencia, allá afuera, de un espacio que no se ve alterado por los hechos humanos. Además, el recurso realza con mayor energía la sensación de horror que provoca la guerra en Mercado:

El campo erizado de rocas enormes, poblado de altos pinos, quedó regado de armas, cadáveres, heridos y maletas. Un *guión* yacente cerca del cabo que lo portaba semejava con su lienzo rojo un gran charco de sangre escarlata, que hacía aún más pálido el rostro del cadáver tendido a su lado, con la boca abierta y los ojos mirando inmóviles el cielo matinal resplandeciente y hermoso, ya limpio de horribles humaredas (p. 65).

El espacio es determinante para el modo de lucha. Se tratará de un "fraccionamiento en guerrillas". El capítulo 21 narra el modo en el que los tomoches diseñaron la estrategia militar que provocó la primera derrota del ejército federal y ofrece elementos provechosos para el análisis. Por ejemplo, se hace una breve descripción del pueblo, se revelan las razones de la táctica rebelde y se describe el espacio de combate que los tomoches han organizado en el pueblo, sus bastiones y el método de defensa. Cruz tenía una habilidad bélica de la que carecía el ejército, y es probable que esta cualidad le viniera, paradójicamente, de su fanatismo, sentimiento del que carecían los soldados.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El narrador hace algunas otras reflexiones sobre la guerra. Hasta ese momento los culpables son sólo los tomoches que, bárbaros y estúpidos, desbaratan una hermosa brigada del ejército federal: "¡Ah! ¿Conque ésa era la guerra? Necia, ciega, formidable, vergonzosa, erizada de mezquindades, de detalles atroces, inconcebiblemente trágica" (p. 76). La derrota es un lastre que carga el batallón y del que tiene que ser redimido, pues en algún momento se llega a decir que el horror de la matanza es tan atroz como la derrota (p. 79).

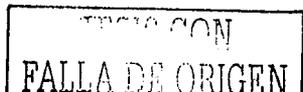
Si el espacio es enfático, si no añade información nueva, el frente de batalla representa entonces la idea misma de la novela, no sólo porque su descripción cubre la mayor parte de ella (anunciado, primero, evocado; después y como un hecho, más tarde), lo cual la hace ejercer el papel protagónico; sino porque representa la violencia y la destrucción, en este caso necesaria, según Mercado, como sola respuesta a un grupo de hombres dispuestos a defender su viejo mundo cerrado. La barbarie en la guerra es indispensable y, de algún modo, se le justifica con múltiples razones en la novela, políticas en su mayoría, pero hay que decir que el futuro para cualquiera de los dos grupos se juega en la pervivencia de un viejo espacio como tal; su destrucción garantiza el futuro del nuevo espacio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Cuando Ángel de Campo entregó el primero de los diecisiete capítulos de su novela *La Rumba* a los lectores de *El Nacional*, subtuló su colaboración con la palabra "fragmentos". Sin duda tenía la idea de dar cohesión a esos "trozos", redondear algunos personajes, afinar la estructura, pero, como hemos visto, y para su desgracia, el texto llegó a nosotros directamente del periódico. Frías corrió con mejor suerte: en 1911, *Tomóchic* contaba ya con veinticinco capítulos más que él mismo pudo añadir. Le fue posible, así, abundar en ciertos pasajes, puntualizar algunos detalles, regodearse en las descripciones.

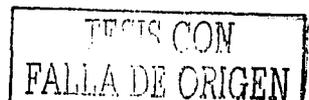
El tema y la estructura de estos relatos respondieron al medio en el que se estaban reproduciendo, y los recursos de los que echaron mano sus autores también hablaban de esa circunstancia. Tanto De Campo como Frías escribieron en un clima literario específico -y en un momento histórico particular, que también se expresaba en ellos-; en este clima nacieron sus obras y las marcas son identificables porque asoman aquí y allá en los textos, no hay en todo esto singularidad alguna. Incluso, la importancia del espacio literario como recurso era aceptada en la novelística decimonónica y ejercitada a conciencia. A pesar de todo esto, gracias al estudio detenido del manejo de este medio, fue posible detectar particularidades importantes en estas novelas. Con el análisis del espacio y el reconocimiento de la pugna entre las dos polaridades evidentes que lo definían, pude detectar claves de interpretación que me parecían fundamentales. El espacio es algo más que mero adorno o coordenada física dónde situar las acciones de un personaje: es un mensaje, y muy sugerente. Hemos visto la carga no espacial de los elementos que integran el espacio literario anunciándose a cada momento. Es notorio, por estos apuntes, que estamos frente a dos autores conscientes de su ejercicio y dispuestos a hacer uso de las estrategias ficcionales que tiene a mano. Su escritura tiene sentido y sus estrategias se justifican por él.



Heriberto Frías jugó un papel muy complejo como autor. Su texto se promovía como la “Relación escrita por un testigo” y se entregaba acotado por notas que apuntaban hacia la hechura de una crónica histórica (esto, desde la segunda entrega, donde aparecía una nota a pie que advertía: “Rigurosamente histórico”). Sin embargo, Frías estableció desde un principio la existencia de un personaje, Miguel Mercado, un otro, una tercera persona de la que hablaba el narrador, y con ello echó a andar un mecanismo que minaba la estructura “histórica” proclamada (es decir una crónica autorizada por un testigo que, por esa razón, ya era irreconocible); más allá, Frías jamás firmó su colaboración.

Por su parte, las voces en la novela de De Campo complicaron una estructura en apariencia simple; a ello hay que sumar la intención paródica del autor al remedar un modo de hacer periodismo que rechazaba, el de la gacetilla, donde escribía una plaga conocida como los *reporters*. Tipográficamente, el autor imitó la gacetilla (con un croquis y una serie de subtítulos encabezando la supuesta crónica de nota roja), y ese juego se continuó temáticamente también. Si es cierto, como dije ya, que la novela encarnaba una parodia de la crónica policíaca, al reproducir sus temas y recursos corría el peligro de inducir en el lector sensaciones similares a las que ponía en duda, terminando por ratificarlas.

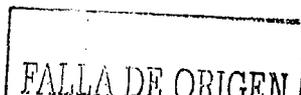
El principio del enfrentamiento espacial propuesto en este trabajo puede trasladarse bien para describir la situación de ambos escritores. Ya dije ya que Micrós enfrentó una crítica tan virulenta por parte de sus contemporáneos más jóvenes que se vio obligado a abandonar la novela como género; en la prensa, peleó por un espacio y un estilo contra los *reporters*, esa peste nacida de la creciente industrialización de la prensa que amenazaba con acabar con el modo de hacer periodismo nacido de los literatos decimonónicos. La opción final de Micrós fue el mutismo, lo



mismo que su personaje, la Rumba, la muerte por silencio (por encierro). Con la parodia, Micrós obtuvo la redención de su figura como escritor. Frías, en cambio, siguió escribiendo, pero tuvo que sacrificarse, como el pueblo tomoche, para poder continuar. Su escritura nació entre el reportaje histórico, el periodismo y la creación literaria, y renació con un texto de la densidad de *¿Águila o sol?* Con el último *Tomóchic*, Frías abandonó la vena casi romántica que marcara el primer *Tomóchic* por la denuncia abierta, directa, más cruda, casi feroz. La lucha entre géneros, como vemos, es clara también: a uno abierto como el reportaje periodístico, de naturaleza pública, ultramoderno, se contraponen uno cerrado como la novela, más íntimo, más privado, tradicional. La muerte de Remedios es el silencio fatal de Micrós; la masacre en *Tomóchic* se traduce en la inmolación de Frías y la supervivencia de su escritura en el paso al siglo siguiente.

Los dos autores manejaron los recursos temporales más comunes y lo hicieron de manera eficaz: tensión, pausa, escena, panorama, simultaneidad. Al intentar establecer la estructura temporal de estos relatos, la fatalidad en ambas se manifestó como motor del fondo y la forma, es decir, origen del ritmo enunciado como cierre-apertura-cierre. En *La Rumba* esto se puede detectar con facilidad: la atemporalidad en la que se sitúan ciertas acciones, o mejor, la constancia de determinadas situaciones a lo largo de la novela provocan una sensación de determinismo. La inclusión del tiempo presente en la voz del testigo narrador en segunda persona y la perspectiva de posibilidades al final, a nivel argumental y formal, pueden ser una ilusión, como la que Remedios sufrió y que la llevó a "perdersé". Remedios en la cárcel (y fuera de ella, en casa del padre Milicua) no sueña ya; su tiempo no puede eludir el presente.

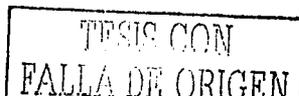
Por su parte, *Tomóchic* está acotada cronológicamente de manera puntual, pues se trata del relato de un testigo. La verosimilitud se basa en la ubicación exacta en espacio y tiempo de las



acciones; se trata de la narración de acontecimientos reales que demandan detalles de situación. Antes de la acción está la descripción; al acto lo anteceden las noticias, la información. Este recurso es manifiesto en el texto. La idea de ordenar datos se corresponde con una idea mayor que articula el proceso creador del espacio: ordenar el mundo con la descripción, nombrarlo para apropiarse de él (asirse a él, sería una imagen más justa). El narrador de *Tomóchic*, de tercera persona, en una novela de corte realista, no puede permitirse intromisiones a "título personal"; su valor está en correspondencia con la objetividad que el lector puede captar de su narración, su objetivo es provocar la sensación de que la historia se cuenta sola para que el presupuesto inicial se cumpla (lo mismo que el contrato que ha establecido con el lector en ese presupuesto).

De Campo concibe su mundo como una dualidad que se revela por medio de la comparación, cuyo resultado, la inadaptación fatal de los personajes, desempeña el papel de un espejo para el lector y, al final también, para la protagonista del relato. Los esquemas inmemoriales que constituyen el mundo cerrado –propuestos por Antonio Candido y que apunté en su momento– se cumplen inexorablemente: hay un estado inicial de equilibrio que la transgresión rompe, le siguen las privaciones, las peripecias que ponen a prueba a los participantes, y el desenlace de las pruebas decisivas para alcanzar el restablecimiento del estado inicial. Como sostuve en su momento, la respuesta al enigma del final de *La Rumba* quizás se encuentre en el ritmo estructural que la fundamenta: la circularidad fatal, la repetición y la rigidez ante la ilusión de una apertura estructural e incluso argumental. En *Tomóchic*, aunque el final advierte una esperanza en el futuro, en la mirada de Miguel Mercado, la masacre de la gente tomoche y la destrucción física del pueblo revelan un cierre indiscutible.

Al igual que Micrós, Frías entiende su mundo organizado a partir de una jerarquía binaria.

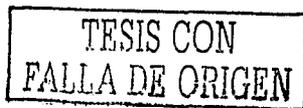


La lucha armada en la novela encarna el enfrentamiento entre lo interno y lo externo, y de algún modo representa lo que, me parece, ambas novelas comparten: la existencia de un último reducto de identidad susceptible de corromperse por fuerzas ajenas. Ambos textos señalan la "irrupción del espacio exterior y del ámbito público en la intimidad del entorno doméstico... [y] relatan el doloroso proceso de la lenta disolución de una identidad"²⁹⁴. Se reconoce la imagen de una violación y la brutal metamorfosis del espacio privado en público (en *La Rumba* por medio del juicio llevado a los periódicos; en *Tomóchic*, por la guerra; esta guerra también se desnuda en la prensa, pero la intención de su autor es muy diferente).

La mirada vertical u horizontal de Miguel Mercado y las cargas negativas y positivas de las situaciones que tienen lugar en esas coordenadas otorgan significado a lo mirado y lo cargan ideológicamente. No hay subversión en ese aspecto: arriba y abajo, de manera ortodoxa, se corresponden con el cielo y el infierno. *Tomóchic* es el infierno en la tierra, pero allá en las alturas tiene que haber algo diferente que anuncie la esperanza en el futuro. La mirada es movimiento y genera sentimientos, da valores a los espacios.

El exterior es el enemigo; ésa parece ser la máxima que rige nuestros textos. *La Rumba* es un personaje intermedio, entre lo externo y lo interno, es un ser entreabierto que acaba por enterrarse en vida. La homonimia en la nomenclatura en el relato de *Micrós* dará un giro: la *Rumba*, ahora el personaje colectivo que es, se odia a sí misma; la ciudad es otra porque ella es diversa y su sentencia inicial -marca de individualidad- se transforma radicalmente: "nunca, nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*" (p. 341). En fin, como parece proponer *Micrós*, y como

²⁹⁴M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 292.



asenté desde el inicio de este trabajo, los lugares son reflejo vivo de sus habitantes y pertenecen y *son* gracias a ellos, a pesar suyo: esa es la razón por la que están condenados a habitarlos. La suerte de Julia, personaje de *Tomóchic*, que no se resuelve sino hasta el último capítulo con su muerte, se define justamente porque habita, por necesidad, un espacio cerrado que la obliga a conservar los antiguos valores de un grupo que le impide moverse; ahí está la esencia de lo interno en *Tomóchic*. Su muerte simboliza el destino de la “ciudad cerrada” que personifica Tomóchic. En *Tomóchic* no sólo hay dos entidades puras y adversas: cierre y apertura; esto es más profundo. De esta pugna esencial nace la particularidad del texto: los dos tonos narrativos que lo componen. La ambigüedad en la postura, en la descripción y en la paternidad de la novela son muestra de ello.

En estas novelas los espacios recurrentes revelan el vigor imaginario de la materia que emplean nuestros autores. Opté por estudiar cuatro de presencia muy señalada: tres que los dos relatos compartían –la iglesia, la cantina, la cárcel–, y uno más, el frente de guerra, que sólo apareció en *Tomóchic*. La iglesia, por ejemplo, representa el pasado, una institución caduca, vacía, muerta, frente a la incipiente modernidad. Si es, como parece, un templo de fe casi fuera de uso, su función como centro comunitario cohesionador de la ideología y espiritualidad de su comunidad ha quedado de lado. La apertura la disuelve todavía más (en el caso de *La Rumba*, el centro de reunión del barrio es la tienda de don Mauricio “La Rumba”). En *Tomóchic*, la opresión que provoca la iglesia en los personajes la incitan ellos, y como prolongación del colectivo rebelde, vive con ellos un antagonismo fatal. La iglesia se vuelve contra sus refugiados y los extermina, pero al final muere, simbólicamente, con ellos. Aquí, de manera más violenta que en *La Rumba*, desaparece un mundo tradicional frente a uno que se quiere moderno.

El enemigo ni sus intenciones son desconocidas, por lo que la clausura no sólo declara el



deseo de sustraerse a la comunicación con un exterior impreciso, condenando al silencio a sus habitantes, sino de hacerlo para evitar un contacto reconocido como pernicioso y contaminante. La guerra delimita bien los contornos de los personajes, sus acciones, por encima de todo. De este modo, la iglesia cumple con el papel de madre del conflicto, torre vigía, refugio, asesina y tumba. Con más energía que los personajes que se refugian en ella, la iglesia, además, los representa y actúa por ellos.

Por su parte, en la cantina, los personajes pierden sus bordes, se desfiguran, el estado de embriaguez provoca acciones que no responden a su naturaleza; por eso, la visión del lector también se torna borrosa, es un espacio poroso cuyo contacto deforma.

En cuanto a la cárcel, ésta rebaja la calidad de sus habitantes, su signo es negativo; pero la transformación desventajosa de los que pasan por ella es un resultado apenas esperable. Como institución civil creada para el castigo es un espacio de reclusión obligada que tiene significados diversos en estas novelas. Aunque su función es fallida en ambas, en *Tomóchic* toca al absurdo y por ello su esencia es endeble. Al contrario, en *La Rumba*, su existencia, descripción y el paso de la protagonista por ella es fundamental. La cárcel la señala, la denigra y, para Remedios, además, es el destino del que no puede escapar: en la casa del padre Milicua la espera la redención en la forma de una muerte civil que no podrá salvar.

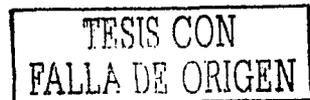
El frente de batalla, en el caso de *Tomóchic*, simboliza la idea toral de la novela: su descripción moldea la mayor parte de ella (se anuncia primero, se evoca después y se da como un hecho más tarde); por ello, ejerce el papel protagónico e interpreta la violencia y la destrucción, obligadas según Mercado, como únicas respuestas a un grupo de hombres en defensa de un rancio mundo clausurado. La barbarie en la guerra es indispensable y, como sea, se le justifica con

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

múltiples razones en la novela, políticas en su mayor parte; hay que decir en su favor que el futuro para cualquiera de los dos grupos que se enfrentan se juega, justamente, en la pervivencia de un antiguo espacio como tal: su destrucción garantizará el futuro del nuevo espacio.

He dicho que ambas novelas hablan de la disputa por la supervivencia de una identidad grupal (que se disuelve), un combate que se traduce, espacialmente, en la pugna entre lo abierto y lo cerrado. De algún modo, lo hemos visto, el fondo y la forma de ambos relatos se mueven entre lo, hasta ese momento, estable y conocido, lo que ya tenía nombre, y lo nuevo, lo que hay que ordenar y nombrar (algunos dirían, entre la tradición y la modernidad). Las dicotomías se corresponden unas a otras enriqueciendo la primera idea (abierto/cerrado), además, definen el escenario de acción de estas novelas, hay fuera/dentro, ciudad/provincia, arriba/abajo, público/privado, luminoso/oscurio; pero también hay espacios, como les llama Germán Gullón, “reiterados en la novela universal: la cárcel, el convento, un hospital o el frente de guerra”²⁹⁵. Estos espacios, cargados ideológicamente *a priori*, los leímos en las dos novelas trastocados en esencia; por ejemplo, en *La Rumba* el jurado falla en favor de una mujer (un hecho que se puede calificar como insólito) y, a pesar de ello, su libertad es muerte por encierro, y su condena el silencio. La individualidad de Remedios inicia un proceso de descongelamiento en la Rumba que la descompone. Por otro lado, en *Tomóchic*, el ejército federal obtiene en el frente de batalla una muy ardua victoria, pero la sensación es de derrota. El punto de encuentro entre estas entidades binarias crea un espacio colmado ideológicamente con signos negativos (derrota, silencio, muerte, destrucción, encierro),

²⁹⁵Germán Gullón, “Espacio y tiempo”, en *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, p. 67.



y ésta, me parece, es una característica fundamental que puede iluminar su lectura y la de la mayor parte de la novelística de finales del siglo XIX.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

165

- ALEGRÍA, FERNANDO, *Historia de la novela hispanoamericana*. De Andrea, México, 1966.
- _____. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones del Norte, Hanover, 1986.
- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL, *Obras completas*. T. 12: *Cuestiones literarias*. Secretaría de Educación Pública, México, 1949.
- ALLERA DE MORRIS, MARÍA ELENA, *Heriberto Frías*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1951.
- AMEZCUA, JOSÉ, *Lectura ideológica de Calderón. "El médico de su honra"*. Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- AMORÓS, ANDRÉS, *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra, Madrid, 1989.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- APARICIO, PILAR e ISABEL GIMENO, *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín 1840-1870*. T. 1, Anthropos-Siglo del Hombre Editores, Barcelona-Santafé de Bogotá, 1996.
- AUB, MAX, *Narradores de la Revolución Mexicana*. Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, México, 1985.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- AURRECOECHEA, JUAN MANUEL, *Tomóchic, un episodio del Porfiriato*. Ilus. de Sealtiel Alatríste Batalla, Nueva Imagen, México, 1981.
- AZUELA, MARIANO, *Cien años de novela mexicana*. Botas, México, 1947.
- _____. "Heriberto Frías", en "Divagaciones literarias", *Obras completas*. Fondo de Cultura

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Económica, México, 1958-60, t. 3, pp. 658-668.

____ "Micrós", en "Divagaciones literarias", en *Obras completas*, t. 3, pp. 740-751.

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

BAITIN, MUIAIL, "El cronotop", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. de Enric Sullà, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

____ "Las formas del tiempo y del cronotop en la novela. Ensayos de poética histórica", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-409.

BAQUERO GOYANES, MARIANO, *Estructuras de la novela actual*. Planeta, Barcelona, 1970.

BERISTÁIN, HELENA, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.

BERMAN, MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, *La novela*. Editorial Síntesis, Madrid, 1993.

____ *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Gredos, Madrid, 1985.

BOURNEUF, ROLAND y RÉAL OUELLET, *La novela*. Trad. y notas complementarias de Enric Sullà, Editorial Ariel, Barcelona, 1989.

BROWN, JAMES W., "Heriberto Frías, a Mexican Zola", *Hispania*, 50 (1967), 467-471.

BRUSHWOOD, JOHN S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

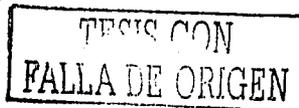
____ "Heriberto Frías on social behavior and redemptive woman", *Hispania*, 45 (1962), 249-253.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

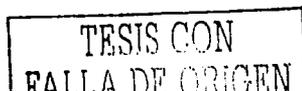
- ____ "La novela mexicana frente al porfirismo", *Historia Mexicana*, 8 (1958), 368-405.
- ____ y JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *Breve historia de la novela mexicana*. Ediciones de Andrea, México, 1959.
- BUTOR, MICHEL, "El espacio en la novela", *Sobre literatura. Estudios y conferencias 1959-1963*. Seix Barral, Barcelona, 1967, t. 2, pp. 51-61.
- ____ "Filosofía del mobiliario", *Sobre literatura. Ensayos y conferencias 1959-1963*. T. 2, pp. 63-75.
- CAMPO, ÁNGEL DE, "La Calandria", en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1863-1894)*. Ed. de Fernando Tola de Habich, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Colima, México, 1987, pp. 129-144.
- ____ *Cosas vistas y Cartones*. Ed. y pról. de María del Carmen Millán, Porrúa, México, 1958.
- ____ *Crónicas y relatos inéditos*. Introd. y recopilación de Silvia Garduño Rivera, Ateneo, México, 1968.
- ____ *Cuentos y crónicas*. Introd. y sel. de Alf Chumacero, Secretaría de Educación Pública, México, 1944.
- ____ *Ocios y Apuntes. La Rumba*. Pról. de Carlos Monsiváis, PROMEXA, México, 1979.
- ____ *Ocios y apuntes y La Rumba*. Pról. de María del Carmen Millán, Porrúa, México, 1958. (*Colección de Escritores Mexicanos*, 76).
- ____ *Pueblo y canto*. Pról. y sel. de Mauricio Magdaleno, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.
- ____ *Las Rulfo y otros chismes de barrio*. Sel. y pres. de Fernando Tola de Habich, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- _____. *La Rumba*. Prefacio de Felipe Garrido, Secretaría de Educación Pública-PROMEXA, México, 1981.
- CAMPOS, RUBÉN M., *El Bar*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- CANDIDO, ANTONIO, "Degradación del espacio en *L'Assommoir*", en *Ensayos y comentarios*. Fondo de Cultura Económica-Editora da Unicamp, México-São Paulo, 1995. pp. 15-49.
- _____. "El mundo-proverbio de Giovanni Verga", en *Ensayos y comentarios*, pp. 51-72.
- CARBALLO, EMMANUEL, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, 1991.
- CASTAGNINO, RAÚL, *Tiempo y expresión literaria*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1977.
- CASTRO MEDINA, M. A., *La prosa de Ángel de Campo (Micrós): ensayo de una clasificación genética y estudio bibliográfico*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- CEBALLOS ESCARTIN, MARÍA DEL CONSUELO, "*Las semanas alegres*" de *Micrós*. *Reflejo de México de principios del siglo XX*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- CLARK DE LARA, BELEM, "Ascención en la visión del mundo de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*. T. 3: *Literatura Hispanoamericana. Lingüística. Teoría literaria*. Castalia-Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 2000, pp. 46-56.
- _____. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998. (*Ediciones especiales*, 9).



- CLAVAL, PAUL, *Espacio y poder*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- COŚO VILLEGAS, DANIEL (coord.), *Historia moderna de México. El Porfiriato*. T. 3: *La vida social*. Hermes, México-Buenos Aires, 1973.
- _____ (coord.), *Historia moderna de México*. T. 10: *La vida política interior*. Hermes, México, 1955-72.
- _____ "El Porfiriato, era de consolidación", en *Historia Mexicana*, 13 (1944-45), 53-87.
- CHUMACERO, ALÍ, *Los momentos críticos*. Sel., pról. y bibliografía de Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- DELGADO, RAFAEL, "Ocios y apuntes de Micrós", en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX (1836-1894)*. Ed. de Fernando Tola de Habich, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Colima, México, 1987, pp. 142-143.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. T. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Vers. castellana de Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1981.
- FLORESCANO, ENRIQUE, *Memoria mexicana*. Contrapuntos, México, 1987.
- FRÍAS, HERIBERTO, *El amor de las sirenas. Los destripados*. Tipografía y Casa Editorial de Valadés, Mazatlán, 1908.
- _____ *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*. Pról. de Antonio Saborit, Porrúa, México, 1986.
- _____ *Tomóchic*. Ed. de James W. Brown, Porrúa, México, 1968. (*Sean cuántos...*, 92).
- _____ *Tomóchic*. Pres. de Antonio Saborit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

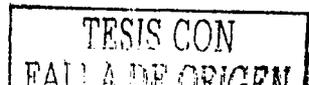


México, 1998.

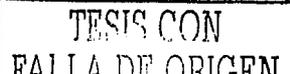
- ____ *Tomóchic*. Pról. de Álvaro Matute, Promexa, México, 1979.
- ____ *Tomóchic. Episodios de la campaña de Chihuahua: 1892. Relación escrita por un testigo presencial*. Est. preliminar de Silvia L. Cuesy, Océano, México, 2002.
- GAMBOA, FEDERICO, *La novela mexicana*. Eusebio Gómez de la Puente, México, 1914.
- ____ *Mi diario IV (1905-1908). Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Cátedra, Madrid, 1989.
- GARCÍA BARRAGÁN, MARÍA GUADALUPE, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- GARDUÑO, SILVIA, *Páginas inéditas de Ángel de Campo (Micrós)*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.
- GENETTE, GÉRARD, *Narrative discourse*. Foreword by Jonathan Culler, trans. by Jane E. Lewin, Basil Blackwell, Oxford, 1980.
- ____ *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, SERGIO, *Los bajos fondos*. Cal y Arena, México, 1990.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO, *Trayectoria de la novela en México*. Botas, México, 1951.
- GONZÁLEZ, LUIS, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*. El Colegio de México, México, 1981, t. 2, pp. 897-1015.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Porrúa, México, 1990.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- GUERRA, FRANÇOIS-XAVIER, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*. T. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- GULLÓN, GERMÁN, "Espacio y tiempo", en *Creación de una realidad ficticia: "Las novelas de Torquemada" de Pérez Galdós*. Ed. de Y. Arencibia, J. Ávila, M. del Prado Escobar *et al.*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 49-78.
- GULLÓN, RICARDO, *Espacio y novela*. Antonio Bosch, editor, Barcelona, 1980.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL, *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. Ed. de Boyd G. Carter, Secretaría de Educación Pública, México, 1974. (*SepSetentas*, 157).
- HERNÁNDEZ, JULIA, *Novelistas y cuentistas de la Revolución*. Unidad Mexicana de Escritores, México, 1960.
- HUERTA OCHOA, MARÍA ISABEL, *Génesis de "Tomóchic" de Heriberto Frías*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- IGUÍNIZ, JUAN B., *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*. New York, Burt Franklin, 1970.
- ILLADES AGUIAR, LILIAN, *Disidencia y sedición en la región serrana chihuahuense: Tomóchic 1892*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- _____, *La rebelión de Tomóchic 1891-1892*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1993.
- ISER, WOLFGANG, "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall; trad. de Sanda Franco y otros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 99-143.



- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO, *Historia de la literatura mexicana*. Cultura, México, 1928.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Vers. esp. de M. D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1972.
- LEAL, LUIS, *El cuento mexicano: de los orígenes al modernismo*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
- LEMPÉRIÈRE, ANNICK, "República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)", en *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Ed. de François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et al., Fondo de Cultura Económica-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1998, pp. 54-79.
- LIST ARZUBIDE, GERMÁN, "Tomóchic y los usurpadores revolucionarios", *El Libro y el Pueblo*, diciembre de 1934, núm. 12, 611-614.
- LÓPEZ-LANDY, RICARDO, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Ediciones de Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1979.
- LOTMAN, JÜRI M., *Estructura del texto artístico*. Trad. de Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1978.
- MADERO, FRANCISCO I., *La sucesión presidencial en 1910. El partido nacional democrático*. Ediciones "Los Insurgentes", México, 1960.
- MAGDALENO, MAURICIO, "El sentido de lo mexicano en «Micrós»", *El Libro y el Pueblo*, noviembre de 1933, núm. 11, 404-410.
- MÁRQUEZ, CELINA, "La estética realista en *La Rumba* de Ángel de Campo, *Micrós*", *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre de 1996, núm. 99, 163-173.
- MARTÍN JIMÉNEZ, ALFONSO, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Universidad,



Valladolid, 1993.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *La expresión nacional*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

MENDILOW, *Time and the novel*. Introd. by J. Isaacs, Humanities Press, New York, 1972.

"*Micrós*", *Ángel de Campo. El drama de su vida. Poesías y prosa selecta*. Ensayo biográfico, revisión y sel. de Antonio Fernández del Castillo, Nueva Cvltvra, México, 1946.

MILLÁN, MARÍA DEL CARMEN, *Literatura mexicana. Con notas de literatura hispanoamericana y antología*. Esfinge, México, 1962.

MONTERDE, FRANCISCO, *Historia de la literatura española [e] historia de la literatura mexicana*. Porrúa, México, 1984

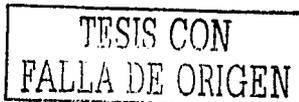
MUÑOZ FERNÁNDEZ, ÁNGEL, *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. Factoría, México, 1995.

NAVARRO, JOAQUINA, *La novela realista mexicana*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1992.

OCAMPO, AURORA (dir.), *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX, desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Colabs. Myriam Jarmy Sumano y otros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

PIMENTEL, LUZ AURORA, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo Veintiuno Editores-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

____ *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Universidad Nacional Autónoma de



- México-Siglo XXI Editores, México, 1998.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, 1988.
- QUIRARTE, VICENTE, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. Cal y Arena, México, 2001.
- RAFFI-BÉROUD, CATHERINE, "Heriberto Frías o el escritor en la encrucijada: ¿avenida de la novela o bulevar de la prensa?", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. de Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, pp. 277-293.
- RAMA, ÁNGEL, *La ciudad letrada*. Introd. de Mario Vargas Llosa, pról. de Hugo Achugar, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.
- RAMOS, CARMEN, *Historia y literatura. Encuentros y relaciones en el México porfiriano*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, s.a.
- RAMOS, JULIO, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*, t. 2: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1998.
- RUIZ CASTAÑEDA, MARÍA DEL CARMEN, "Micrós, 1868/1968", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 11 de diciembre de 1968, núm. 356, ii-vii.
- SABORIT, ANTONIO, *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*. Cal y Arena, México, 1994.
- SAGREDO, RAFAEL, *María Villa (a) "La Chiquita", no. 4002. Un parásito social del Porfiriato*. Cal y Arena, México, 1996.
- SALADO ÁLVAREZ, VICTORIANO, *Memorias II. Tiempo Nuevo*. EDIAPSA, México, 1946.

<p>TESIS CON FALLA DE ORIGEN</p>

- SANDOVAL, ADRIANA, "Tomóchic a la luz de *La débâcle* de Émile Zola", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. de R. Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, pp. 263-275.
- SILVA HERZOG, JESÚS, "Los antecedentes y la etapa maderista", *Breve historia de la Revolución Mexicana*. Fondo de Cultura Económica-El Colegio Nacional, México, 1990.
- _____. *Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- SPECKMAN, ELISA, "Las flores del mal. Mujeres criminales en el porfiriato", *Historia Mexicana*, 47 (1997), 183-229.
- TABLADA, JOSÉ JUAN, "Tomóchic", publicado por Antonio Saborit en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 13 de noviembre de 1985, núm. 1690, 47-49.
- TENORIO TRILLO, MAURICIO, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Trad. de Germán Franco, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- TREVIÑO, BLANCA ESTELA, *Kinetoscopio: las crónicas de Ángel de Campo "Micrós"; en "El Universal" (1896)*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- URBINA, LUIS G., "Micrós", *Prosas*. Páginas prelim. de Carlos González Peña, Secretaría de Educación Pública, México, 1946.
- VALDÉS GÓMEZ, MARCELA, *Los rumbos de "La Rumba" de Ángel de Campo*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.
- VILLEGAS, ABELARDO, *Positivismo y porfirismo*. Secretaría de Educación Pública, México,



1972.

WARNER, RALPH, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. Antigua Librería Robredo, México, 1953.

WEINRICH, HARALD, "Tiempo y verbo en la novela", *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. de Enric Sullà, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

WOLF, ERIC, *Las luchas campesinas del siglo XX*. Trad. de R. Reyes Mazzoni, Siglo Veintiuno Editores, México, 1979.

ZAVALA, SILVIO, *Apuntes de historia nacional 1808-1974*. Fondo de Cultura Económica-El Colegio Nacional, México, 1990.

ZEA, LEOPOLDO, *El positivismo y la circunstancia mexicana*. Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, México, 1985.

ZUBIAURRE, MARÍA TERESA, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

ZUM FELDE, ALBERTO, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. Guaranía, México, 1954.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN